



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

In Lingue e Istituzioni Economiche
e Giuridiche dell'asia e dell'africa Mediterranea

—
Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tra equivalenza ed efficacia: la comicità nella traduzione audiovisiva.

Soluzioni pratiche all'anisomorfismo
dei codici naturali quando si vuole
far ridere in un'altra cultura.

Relatore

Ch. Prof. Francesco Saverio Vitucci

Laureando

Anita Braghetta
Matricola 827534

Anno Accademico
2015 / 2016

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutti coloro
che hanno contribuito a questa tesi.

In particolar modo
il prof. Francesco Vitucci
che mi ha seguito e incoraggiato
nel raggiungimento di questo
traguardo.

*A Paola,
per il prezioso regalo*

*A Claudio,
per averci creduto
piú di quanto abbia fatto io*

*Ai miei genitori,
un incrollabile sostegno*

Indice

6	要旨
8	Abstract
10	Introduzione
16	Capitolo 1 Parte 1: Introduzione alle dinamiche della traduzione audiovisiva
17	1.1 La comunicazione extralinguistica
19	1.2 Il prodotto audiovisivo
22	1.3 La traduzione audiovisiva
22	1.3.1 Cenni storici
26	1.3.2 Definizione
29	1.3.3 La ridondanza
31	1.3.4 Tipologie di traduzione audiovisiva
36	1.3.5 Doppiaggio e sottotitolazione a confronto
38	1.4 La sottotitolazione
39	1.4.1 Le problematiche della sottotitolazione
46	1.4.2 Le caratteristiche tecniche
50	Parte 2: I fondamenti della comicità
51	1.5 Terminologia
53	1.6 La comicità e il suo contesto
58	1.7 Le teorie linguistiche della comicità
58	1.7.1 La teoria degli script semantici del comico verbale
61	1.7.2 La teoria generale del comico verbale

65	1.8 La traduzione della comicità
71	1.9 Strategie per la traduzione della comicità
71	1.9.1 Due approcci: accettabilità e adeguatezza
73	1.9.2 Macrostrategie
74	1.9.3 Microstrategie
78	1.9.4 Accettabilità e adeguatezza nel testo comico
84	Capitolo 2
	Commento traduttologico
85	2.1 Shazai no Ousama
92	2.2 Metodologia
93	2.3 L'analisi dei passaggi comici
93	2.3.1 La preparazione della conferenza stampa
96	2.3.2 Una questione di calvizie
98	2.3.3 L'intonazione vuole la sua parte
101	2.3.4 Il Dogeza Maximo
104	2.3.5 Alle prese con la stampa
108	2.3.6 Misenaga Shirosato
110	2.3.7 Una donna ascolta sempre
118	Conclusioni
126	Appendice
256	Bibliografia

要旨

この論文、喜劇作品の視聴覚翻訳に関する考察である。

喜劇作品の翻訳は、二つの理由でとても難しい。一つ目は言語的な理由である。喜劇作品では、多くの場合、シャレなどの語呂合わせ、同音異義語、隠喩を含んだ文章が、読む人や聞く人の笑いを誘う。しかし、世界中の言語は文法や構文規則が大きく異なり、これらを翻訳した場合、同じ効果は得られない。また言語によっては、言葉の持つ意味自体が大きく変わることもある。二つ目は文化的な理由である。例えば相手を笑わせる目的で小話をする場合、その小話が扱うテーマの背景を知らないと理解できず笑えない。小話をしている時、その国の文化や習慣、政治的テーマを取り上げて笑いにすることが多い。また、有名人の発言やテレビで聞いた笑い話を繰り返し、取り上げることもある。このような理由で、喜劇作品を翻訳することには大きな難しさが伴う。特に、聞き手が外国人の場合、笑いの背景を理解することはなおさらできない。

喜劇作品を忠実に訳そうとするあまり直訳しすぎると、観客には笑いのポイントがまったく伝わらないことになる。それは単に、対象となる観客の言語では、その内容またはその表現形式は笑いにつながらないためではないだろうか。

通常、別の種類の文章を翻訳する場合には、読者にとって不明だと思われる箇所に、注釈や補足などのパラテキストを付けることでこの問題を解決することができる。この手法により、原文の背景にある文化的な特殊性の理解に必要なすべての情報を提供することが可能である。しかし喜劇作品にはこの手法は通用しない。なぜなら、笑いを説明した時点ですでに笑いではなくなるからである。

よってこの場合は、別の翻訳手法が必要となってくる。それは機能的翻訳という手法である。機能的翻訳の目的は、一言一句直訳してできるだけ原文に忠実な文章を作るのではなく、対象言語およびその文化で、原文と同じ機能を持たせることである。つまり喜劇作品の機能的翻訳と言えば、原文への忠実性は損なわれたとしても、翻訳の対象にした言語の観客を笑わせることができる文章に作り替える作業を意味することである。

この機能的なアプローチは、視聴覚翻訳において特に有効である。視聴覚翻訳とは、マルチモダール作品を翻訳することである。つまり、同時に複数のコミュニケーション手段を用いてメッセージを伝達する作品のテキスト翻訳である。画像を見ながら音や会話を聞く映画がそうである。視聴覚テキスト翻訳には様々な制限がある。例えば字幕は、簡単に読めるように長すぎず短すぎず、登場人物が発する台詞は往々にして早口である。つまり視聴覚テキストには、パラテキストやパラフレーズ（他の言葉で言い換えた説明）を挿入するための時間的にもスペース的にも余裕がなく、非常に翻訳が難しいのである。いずれにせよ、観客が迷いなく笑いに反応できるよう、その喜劇性が容易で確実に伝わる必要がある。

結論として、マルチモダール作品における喜劇性は、機能的翻訳手法を持ち翻訳されるべきであろうと思う。なぜなら、同手法を適用することで、翻訳者が、対象となる観客の文化および言語体系にその作品適応させ、その作品が持つ喜劇性を有効なものとするのが可能だからである。

この論文の結論は、映画「謝罪の王様」の完全字幕化を通して、同作品に含まれる喜劇的シーン、それらの翻訳への適応性を分析する中で導き出されたものであり、視聴覚作品の日本語からイタリア語への翻訳の難しさを特定する目的において考察したものである。

Abstract

Ispirato da una riflessione sull'imperfetta equivalenza dei sistemi linguistico-culturali e sull'essenzialità della condivisione dei codici ai fini dell'efficacia nella comunicazione, il presente elaborato si propone come un'analisi dei processi e delle dinamiche che intercorrono nella trasposizione della comicità di un prodotto audiovisivo da una L1 a una L2.

Figlio di un circoscritto sistema culturale, il comico e la sua comprensione non possono prescindere dalla rete di relazioni che li unisce al contesto culturale che li ha creati e dotati di significato. Può il traduttore eluderne l'apparente intraducibilità e veicolarne i contenuti nella cultura d'arrivo, preservando lo *skopos* del prototesto, ovvero indurre al riso?

Quanto al prodotto audiovisivo, se il suo carattere polisemiotico e sincronico costituiscono un ulteriore ostacolo allo sforzo del traduttore di dotare il suo pubblico degli strumenti necessari alla decodifica del messaggio originale, è la traduzione audiovisiva in grado di preservare il comico e il suo effetto drammatico nel trasferimento a sistemi culturali terzi?

Il presente elaborato si divide in due capitoli: il primo ne getta le basi teoriche, attraverso la presentazione degli elementi salienti delle teorie su traduzione audiovisiva e comicità. Il secondo vuole costituirsi come prova empirica del precedente, attraverso la sottotitolazione e relativo commento traduttologico del lungometraggio “Shazai no Ōsama”.

Introduzione

È stato il concetto di *Translation Crisis Point* (Pedersen, 2005: 1¹) ad ispirare l'autore nel redigere il presente elaborato. Difficile rintracciare un apprendente di una lingua straniera che non sia incappato almeno una volta nella frustrante condizione di non riuscire a veicolare un contenuto nella lingua di apprendimento, pur avendo a disposizione i mezzi linguistici per farlo. È curioso almeno quanto è scoraggiante il prendere coscienza, per chi con le lingue ha a che fare quotidianamente, della reale esistenza di elementi che mal sopportano la trasposizione linguistica, che non sembrano adatti a “viaggiare” in traduzione. Per chi lo compie il processo traduttivo avviene con un automatismo e una fluidità tali da renderlo equiparabile ad una sorta di flusso di coscienza: il traduttore va aconsciamente applicando una serie di norme, archetipi e strategie che ha progressivamente interiorizzato in anni di formazione ed esperienza. La comparsa di un *crisis point* si frappone precisamente tra questo automatismo e il traduttore, costringendolo ad operare in maniera consapevole e ad attuare delle scelte ponderate e strategiche, che rivelano i fondamentali del suo approccio traduttivo.

Tra i più tenaci e recidivi responsabili dell'insorgere dei *crisis points* si annovera la comicità. Per anni esclusa dal mondo scientifico ed estromessa dal dibattito accademico, da un paio di decenni a questa parte essa ha conosciuto i fasti dell'interesse di studiosi e ricercatori, accolta con sentito calore nell'universo della linguistica e con particolare entusiasmo nell'ambito dei *Translation Studies*, da cui è stata ben presto insignita dello scettro di paradigma dell'intraducibilità. Una simile, impietosa nomea pare giustificata principalmente da ragioni di natura culturale e linguistica, ampiamente argomentate da autori che ne hanno spesso concluso l'affinità con il genere poetico per renderne in maniera più vivida la ritrosia alla trasposizione linguistica. A far accapponare la pelle al traduttore alle prese con la comicità ci pensano innanzitutto giochi di parole, bisticci e freddure, che comunicando metalinguisticamente fanno della forma il loro orgoglio; un vanto effimero però, destinato a sfiorire rapidamente al valico dei confini nazionali, infranto dal cambio di idioma. Rilevava in

¹ Pedersen Jan, “How is Culture Rendering Subtitles”, EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005.

maniera pertinente Laurian² che, linguisticamente parlando, anche le sfere di denotazione ben si prestano a dare tormento al traduttore, che si ritrova a combattere contro i mulini a vento dell'anisomorfismo dei codici naturali e del carattere culturospecifico degli spettri semantici³. Venendo alla dimensione culturale, quando si tratta del comico il traduttore può ben prendersela con la categoria dell'implicito, additandolo come il principale responsabile di tutte le sue grane. Esso raggruppa un variopinto insieme di informazioni, norme e prassi che, sebbene non trovino alcun ambasciatore fisico nell'ambito della comunicazione, agiscono, pur nella loro latenza, arricchendo nel significato e nella forma ciò che appartiene alla categoria dell'esplicitamente detto. Non un grande ostacolo ad una prima e rapida occhiata, se non fosse che la linea che separa l'implicito dall'esplicito è arbitrariamente tracciata dalla cultura e tocca quindi al traduttore rovistare tra gli impliciti culturali e pescare le conoscenze di volta in volta necessarie alla corretta comprensione del suo pubblico. Per non parlare dell'intertestualità e dell'interdisciplinarietà: dove va a scovarlo, il traduttore disgraziato, un fruitore che si destreggia, flessuoso e leggiadro, tra un riferimento culturale e un modo di dire, tra un proverbio e una metafora, librandosi nel cielo di quella pseudo-onniscienza che sarebbe a stento sufficiente a decifrare l'infinità di allusioni che rimpinguano la comicità di ogni paese. Insomma il comico, infelice summa dei loro più tetri incubi e delle loro più recondite paure, sembra abbandonare i traduttori nel più paralizzante dei terrori e persuaderli, occhi sbarrati e battito accelerato, che segregarlo nelle lande desolate dell'intraducibilità sia la soluzione ottimale per tenerlo lontano dai piedi.

Ma che cosa significa dire che un testo è intraducibile? Se davvero la comicità lo fosse, allora non dovrebbero esistere testi comici tradotti, ma l'affermazione trasuda un tale grado di falsità e inconsistenza da sfatarsi praticamente da sola. Il cruccio e la manna della trattazione interlinguistica del comico sono il suo essersi beatamente insidiata sul nervo scoperto dei *Translation Studies*, gettando benzina sul fuoco dell'ingarbugliatissimo pandemonio teorico che ha gravitato per decenni attorno al dibattito sui principi di fedeltà ed equivalenza. Antichi

2 Cfr. Laurian Anne-Marie, "Humour et traduction au contact des cultures", *Meta: Translators' Journal* Vol. 34, Issue 1, 1989, pp. 5-14, in Vandaele, 2010 et al.

3 Osimi Bruno, *Manuale del Traduttore*, Seconda Edizione, Milano, Italia, Hoepli, 2004.

quanto il concetto di traduzione, la placida e millenaria esistenza di questi principi ha ricevuto un brusco scossone negli anni sessanta del secolo scorso, quando improvvisamente, dopo secoli di insindacabili certezze, si è deciso che la tanto predicata fedeltà a forma, rime e metrica iniziava forse a sapere di stantio, e che era giunto il momento anche per i testi tradotti di sacrificare il belletto di qualche orpello stilistico e di farsi più estroversi, guadagnando in consistenza nei contenuti e in potere comunicativo. Il declino delle belle copie da amanuense sollevò tuttavia un dilemma ontologico di portata non indifferente, instillando il dubbio che un legame un po' troppo lasco tra testi originali e versioni tradotte, facesse di queste ultime una casta di figli prodighi: il superamento delle forme di traduzione *ad verbum* costrinse in altre parole a ripensare la definizione di equivalenza, affinché testi che per guadagnare in dignità perdevano in fedeltà all'originale non venissero disconosciuti del titolo di "traduzione". Fu proprio in questo contesto che fecero la loro comparsa le teorie funzionali della traduzione⁴.

È sempre opportuno partire dal presupposto che un testo sia un prodotto avente funzione comunicativa e che chi lo redige lo faccia in nome di uno scopo preciso, che altro non è se non la diffusione del messaggio che egli intende comunicare. Si ricordi però, come rilevava Jakobson, che la situazione comunicativa deve costantemente scontrarsi con il rumore: esso si configura come una qualsiasi forma di ostacolo che, interponendosi nel contesto tra mittente e destinatario, deteriora la trasmissione del messaggio, che giunge parziale alle orecchie del ricevente, intaccando la bontà e l'efficienza dell'atto comunicativo. Consapevole delle limitazioni dei sistemi di codifica e di decodifica e delle difficoltà dei processi di comunicazione, l'autore del testo, che è pragmatico e responsabile, ma che soprattutto vuole essere compreso e non frainteso, è naturalmente portato a lasciare qua e là delle tracce che suggeriscano al suo lettore quale sia la funzione comunicativa di quel testo e la reale portata del messaggio in esso celato⁵. Il traduttore dunque, come un cacciatore esperto, non dovrà far altro che infilarsi nella boscaglia dell'elaborato e scovare le tracce lasciate dall'autore al suo passaggio. Così facendo si troverà tra le mani la chiave che schiude le porte alla corretta interpretazione del prodotto originale.

Seppur romanizzato, questo è lo scheletro teorico che sostiene le teorie funzionali della traduzione: le scelte traduttive rispondono unicamente alla funzione che il testo *target* dovrà espletare nella cultura di arrivo, dove la funzione non è altro che la rielaborazione delle tracce funzionali dell'originale, sottoposta ad un processo di mediazione culturale che le renda affini al *modus interpretandi* dei fruitori finali; in questo modo è l'affinità di funzione e non di forma a governare il parametro dell'equivalenza e il rapporto di traduzione si legittima anche tra fonti e derivati metricamente e stilisticamente differenti.

4 Cfr. Reiss, Vermeer, 1984.

5 Cfr. Nord Christiane, "Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translator", *Ilha do Desterro*, Vol. 33, 1997, pp. 39-54.

Tornando al comico e alla sua trattazione interlinguistica, si consideri la comicità come un *habitus* culturospecifico, che affonda le sue radici nella profondità di contesti di natura necessariamente sociale, così esclusivi nel loro intrecciarsi a particolarismi linguistico-culturali locali da precluderne la compartecipazione a chi non ne costituisce membro di diritto o non ne è stato esposto sin dalla nascita. La comunione del comico è un momento dunque altamente elitario, a cui il privilegio di accesso e fruizione è garantito solamente a gruppi di individui profondamente integrati, che si spalleggiano nella padronanza del funzionamento della situazione comunicativa, forti della condivisione di un bacino di informazioni e conoscenze a loro esclusiva disposizione.

Ciò che il presente elaborato intende dimostrare è che la presunta sterilità alla traduzione di cui si addita la comicità è dettata dall'intransigente applicazione di un parametro di equivalenza eccessivamente severo, viziosamente tarato su canoni che hanno cessato di definire standard significativi. Si ritiene che, anziché cavillare sulla traducibilità del comico, sarebbe più corretto interrogarsi su cosa si intende per traduzione e cosa si ritiene giusto che essa trasmetta ai propri fruitori. Se ciò che si richiede ai processi di trasposizione linguistica è il partorire un testo in cui ogni parola della versione tradotta ricalchi specularmente la sua corrispettiva nel testo originale, allora sì, è necessario arrendersi all'intraducibilità del comico: esso è troppo radicato nel suo contesto di produzione per sopravvivere all'espatrio senza smarrire le sue capacità d'intrattenitore. Se si è invece disposti a riconoscere ai processi di traduzione doti di mediazione tanto culturale quanto linguistica e a smettere il vizio di considerare l'equivalenza formale il parametro di valutazione della bontà dell'operato del traduttore, ecco che diventa possibile addomesticare "culturalmente" la comicità persino nelle sue forme più territorialmente radicate, mediante la creazione di soluzioni originali che sintetizzino il compromesso tra aderenza al prototesto, nei limiti concessi dalla rilevanza delle discrepanze tra codici linguistici, ed efficacia nel contesto di arrivo.

Considerare un testo come un sistema olistico portatore di significato non è una banalità anzi, diviene piuttosto la *conditio sine qua non* per la quale è impossibile valutare e ricalibrare il peso dei valori semantici dei singoli elementi testuali che lo compongono. La fallacità della traduzione letterale sta nella cecità che quest'ultima ostinatamente dimostra nell'ignorare quell'insieme di relazioni cotestuali che emulsionano i singoli elementi testuali nella coesione globale del testo e alla luce delle quali essi potenzialmente stravolgono il loro valore semantico relazionale, ordinariamente manifestato nel loro codice naturale⁶. Analogamente e ulteriormente al suo rapporto con il cotesto, l'elemento linguistico vede modificato il suo carico semantico abituale dal corredo genetico che ne sancisce l'indiscutibile appartenenza al relativo sistema linguistico e da un opulento sistema di connotazione ereditato dal codice

6 Cfr. Lotman, 1973; Toury, 1980.

culturale che lo tematizza⁷. È dunque evidente che generi come il comico, che portano all'estremo le possibilità semantiche dei sistemi linguistici e culturali, si troveranno a patire in traduzione i dolori dell'asimmetria dei codici naturali e che, conseguentemente, il rapporto di analogia che i segni del prototesto riusciranno a mantenere con gli speculari segni del metatesto non potrà mirare a null'altro che all'approssimazione, per essere infine tacciato di povertà dai rigidi canoni del formalismo e con tutta probabilità di inefficacia dal pubblico ricevente che si trova a doverne fruire. Questa spirale di inefficienza può tuttavia essere interrotta da una svolta in chiave funzionale: se lo *skopos* del comico è intrattenere comicamente, allora è con l'obiettivo di mantenere inalterata questa funzione che il traduttore si appropcerà alla traduzione, forte del diritto di avocare il titolo di traduzione al suo metatesto anche nel caso in cui la devozione alla giusta causa della funzione testuale lo travii dall'interpretazione formalista del concetto di equivalenza.

“In altre parole, ad alcune condizioni i cambiamenti semantici dal punto di vista dei segni componenti dell'originale potrebbero benissimo essere il prerequisito per instaurare un grado maggiore di equivalenza a livello dell'originale e della traduzione intesi come macrosegni.” (Delabastita, 1993⁸)

La presente riflessione trova un interessante contesto di applicazione nell'ambito della traduzione audiovisiva. Emersa conseguentemente agli strabilianti progressi raggiunti dall'industria tecnologica e delle telecomunicazioni negli ultimi vent'anni, l'urgenza di indagare il processo di produzione di prodotti multimodali, dal loro concepimento alla loro fruizione, ha trovato recettiva attenzione in questa giovane branca degli studi traduttologici. Le modalità attraverso le quali l'audiovisivo condiziona la comicità sono molteplici e variegata, a partire dalla semiotica: negli spettacoli teatrali, nel cinema e nell'*advertisement* la comicità supera la dimensione verbale e si fonde con il visivo, avvolgendo lo spettatore in un turbinio di stimoli che, se propriamente codificati (e tradotti), rendono complessa e completa l'esperienza di fruizione, massimizzando portata e potenziale della comicità. Superlativamente incentivata da un lato, essa ne risulta allo stesso tempo massimamente condizionata dall'altro, a causa di un ventaglio di rigidi vincoli strutturali, diretta conseguenza dell'ossatura organica dell'audiovisivo che, operando assai di frequente sul canale della simultaneità e offrendosi spesso “in diretta” allo spettatore, finisce per appesantirne ulteriormente lo sforzo di elaborazione. Dal lato suo il traduttore, perseguitato da intransigenti tempi di esposizione, assillato dagli angusti spazi di una vignetta

7 Cfr. Delabastita, 1993; Osimo, 2004 et al.

8 Delabastita Dirk, *There's a Double Tongue*, Amsterdam, Rodopi, 1993, trad. (a cura di) gruppo di studenti del terzo corso di traduzione Inglese-Italiano dell'A. A. 2000-2001 presso l'ISIT coordinati da B. Osimo. Consultato in versione tradotta sul sito di Bruno Osimo, <http://www.trad.it/dirk-delabastita-theres-a-double-tongue-an-investigation-into-the-translation-of-shakespeares-wordplay-with-special-reference-to-hamlet-amsterdam-rodopi-1993-p-1-54-traduzione-ita/>

e tormentato da serratissimi turni di parola, si trova costretto (in tutti i sensi) ad operare in una sorta di “libertà vigilata”, creativamente condizionato nel labirinto di tortuosi cunicoli di un’opera già scritta, progettata da tecnici, produttori e disegnatori che tutto avevano in mente al momento del parto artistico, tranne le esigenze di chi avrebbe poi dovuto adattare il prodotto per il pubblico straniero.

Già preferibile nella comunicazione monomodale, l’audiovisivo diventa il contesto in cui l’approccio funzionale risulta massimamente efficace ai fini della trattazione interlinguistica della comicità: immediata e lampante come deve risultare in una situazione comunicativa rapida e spesso senza possibilità di ripetizione o esegesi, essa deve essere ricodificata dal traduttore in un codice di inoppugnabile chiarezza per il fruitore finale, in modo da giungere intelligibile e trasparente al suo sistema di decodifica. Questa ristrettezza di tempi e spazi infatti è inconciliabile con qualsiasi forma di riflessione sul prototesto, sui motivi che hanno spinto la protocultura a esprimere i suoi contenuti in quelle forme, sulla concatenazione di cause che legano il fatto allo stimolo comico e così via. Il traduttore che traduce il comico nell’audiovisivo non può accontentarsi di un timido sospetto, di una labile supposizione nutrita dal suo pubblico che, timoroso e incerto, intuisce, a fronte degli stimoli provenienti da altri strumenti semiotici, che un arcano motivo culturale a lui ignoto possa aver generato ilarità in un qualche passaggio del prodotto originale. Ciò che il presente elaborato sostiene è che il traduttore debba invece trapiantare questa fragile percezione nel fertile campo della cultura ricevente e la debba poi nutrire, favorendone la crescita nella metacultura, fino a farla germogliare dello stesso stimolo perlocutorio e fiorire della stessa funzione testuale che essa espletava nel protocontesto, quella di far ridere il proprio pubblico.

“Il compito del traduttore non è né riprodurre né trasformare gli elementi e le strutture dell’originale, bensì cogliere le loro funzioni e utilizzare strutture ed elementi della lingua madre che per quanto possibile siano sostituti e controvalori di questa lingua con la stessa attitudine ed efficacia funzionale.”
(cit. da Levy 1969 in Delabastita, 1993⁹)

9 *ibid.*

Introduzione alle dinamiche della traduzione audiovisiva

1.1 La comunicazione extralinguistica

Nonostante viva in una modernità che è divenuta innegabilmente multimediale, l'individuo dei nostri tempi è ancora propenso a considerare il linguaggio come il codice veicolo di significati per eccellenza. Particolarmente radicata sembra essere la convinzione che un messaggio si diffonda solo attraverso la parola, sia essa scritta o pronunciata oralmente. D'altronde, è attraverso il linguaggio che comunichiamo, che esprimiamo le nostre esigenze, che ci facciamo comprendere e che riceviamo *feedback*, spesso linguistici, dai nostri interlocutori. Raffrontandoci con un film, siamo portati a ritenere che gran parte del significato sia veicolato attraverso le parole, che le battute e i dialoghi dei personaggi costituiscano l'unica preziosa fonte di contenuti e significati, indispensabili per la comprensione delle dinamiche dello stesso. Lungi dal voler sconfessare la rilevanza del linguaggio come strumento di comunicazione, il presente capitolo mira a integrare le conoscenze del lettore, a suggerirgli un cambio di prospettiva, predisponendo i suoi sensi a percepire come tali canali di informazione di solito scarsamente considerati o poveramente sfruttati.

“Un'altra precisazione riguarda il concetto di «testo»: il primo e più immediato significato evocato da questo termine riguarda un sistema di parole con una forma grafica, dotato di una struttura interna che lo rende coerente e coeso. Ma non è detto che un testo sia fatto di parole: la semiotica ha esteso il concetto di «lingua» ai linguaggi extraverbali, come la musica, le arti figurative, il cinema, ma anche la pubblicità, l'ambiente naturale, i segnali stradali ecc...” (Osimo, 2001: 8¹)

L'operazione potrebbe non rivelarsi così complessa, se si considera quanto la straordinaria rivoluzione che la modernità ha apportato all'universo della comunicazione abbia stravolto i modi e i tempi delle forme di interazione a cui eravamo abituati.

“Globalization, in many ways a cliché, does have some pretty direct implications for us all, as modern Information and Communication Technology (ICT) is changing a large part of our daily lives. [...] Convergence between media, telecommunications and ICT keeps increasing the multimedial, or polysemiotic, nature of electronic communication.” (Gambier, Gottlieb, 2001: 8²)

1 Osimo Bruno, *Propedeutica della Traduzione*, Milano, Hoepli, 2001.

2 Gambier Yves, Gottlieb Henrik (*Multi*) *Media Translation: concepts, practices and research*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2001.

Ci ha già pensato lo strabiliante sviluppo tecnologico degli ultimi quindici anni infatti a insinuare nelle nostre menti il sospetto del sottile, ma al contempo egemonico potere che l'immagine è in grado di esercitare sul nostro subconscio: ci affascina i colori, le forme e le *textures* pilotano i nostri gusti e le nostre preferenze. Siamo avidi di immagini nella comunicazione: socializziamo per mezzo di fotografie e contenuti multimediali da quando l'industria tecnologica ci ha muniti di schermi sempre meno ingombranti e sempre più portatili, che viaggiano con noi e vivono di noi e delle nostre esperienze. L'immagine sostituisce la battuta, l'aneddoto lascia spazio al video, il suono sintetizza lo stato d'animo mentre la musica parafrasa un'emozione. Ora più che mai abbracciamo felici la dimensione extralinguistica della comunicazione, apprezzandone l'immediatezza, lodandone efficacia e duttilità, esploriamo le infinite possibilità di suoni e immagini lasciandoci inebriare dalle potenzialità del multimediale.

“Our increasing exposure to visual semiotics and different forms of interplay between verbal and non-verbal meaning-making resources is influencing and modifying our patterns of engagement with and reception of screen-based texts.” (Pérez-González, 2014: 12³)

Questo tripudio di stimoli, quest'abbondanza di strumenti comunicativi sono il cuore pulsante di cui vive l'audiovisivo, una modalità di informazione e di comunicazione in cui significati e contenuti traghettati da differenti input cognitivo-sensoriali si avvicendano, si completano, collidono e si sovrappongono. Il carattere verbale dei canali comunicativi cessa di essere prerequisito, perde la sua natura necessaria e costitutiva ai fini dell'efficacia dello scambio d'informazione. Il significato sa viaggiare, libero dalla parola, attraverso suoni e immagini, sa essere interpretato al di là delle codificazioni scritte e dei segni verbali, trovando forza nell'universalità di iconografie, simbolismi ed esperienze. Il fruitore che si abbandona alla dimensione extralinguistica scopre dunque la non-verbalità, e impara a carpirla, elaborarla ed interiorizzarla sia nel contesto delle immagini che in quello dei suoni. E non si limita a questo: compresane la portata, egli ne afferra anche la complementarietà nei contesti della comunicazione verbale, nei quali percepirà l'arricchimento convogliato dal contesto extralinguistico e la sua capacità di integrare, chiarificare e approfondire i contenuti verbalmente espressi.

3 Pérez-González Luis, *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, London, Routledge, 2014.

1.2 Il prodotto audiovisivo

Con il termine prodotto audiovisivo si indica quel testo in cui il significato viene veicolato simultaneamente per mezzo di una pluralità di canali o modalità semiotiche, con un diverso grado di ridondanza.

Se si riconosce alla dimensione extralinguistica la facoltà di farsi strumento di trasmissione di informazioni e contenuti, si può ragionevolmente concludere che esistano due modalità di comunicazione, una verbale e l'altra non-verbale. A queste si affiancano due canali di comunicazione, costituiti rispettivamente dal visivo e dal sonoro. Posto che le modalità di comunicazione si possono applicare indifferentemente e vicendevolmente ai due canali, si ottengono quattro "strumenti" o "segni" di comunicazione possibili⁴:

- › il sonoro-verbale (i dialoghi);
- › il sonoro-non verbale (tutti gli altri input sonori);
- › il visivo-verbale (i testi scritti);
- › il visivo-non verbale (tutte gli altri input visivi).

Il prodotto audiovisivo è dunque quel testo che può fregiarsi del simultaneo operare di tutti e quattro questi strumenti nella costruzione del significato e nella divulgazione dei contenuti e che, in quanto tale, propone un'esperienza cognitivamente complessa al fruitore, il quale a fronte della multimodalità dello stimolo, dovrà predisporre il proprio sistema di ricezione dell'informazione alla comunicazione multi-canale. In altre parole, un testo audiovisivo stimola lo spettatore mediante sollecitazioni che viaggiano su diversi canali sensoriali, per mezzo cioè di una molteplicità di input che vengono contemporaneamente decodificati sia visivamente che acusticamente. Alle orecchie dello spettatore, quindi, non arriveranno solamente le parole dei personaggi, ma anche rumori di sottofondo, musiche e suoni. D'altro canto, le inquadrature non si limiteranno a mostrare esclusivamente ambientazioni e azioni, ma appariranno sullo schermo, sul palcoscenico e persino sulla carta, anche insegne, manifesti, cartelli, pagine di libri o di giornali.

"Audiovisuals are made up of numerous codes that interact to create a single effect. On one level, audiovisual products contain a series of verbal messages that will be perceived both acoustically and visually. [...] On a different level, [...] filmic products also contain nonverbal sound effects and background noises, body sounds (breathing, laughter, crying, etc.), and music. At the same time actor's facial expressions, gestures and movements, costumes, hairstyles, makeup, and so forth convey additional meaning. Furthermore, scenery, colors, special effects, and three-dimensionality are also part of the filmic whole. (Chiaro, 2013: 290⁵)

4 Cfr. Delabastita, 1989; Chaume Varela in Orero, 2000; Zabalbeascoa in Díaz Cintas, 2008 *et al.*

5 Chiaro Delia, "Audiovisual translation" in C. A. Chapelle (a cura di), *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 290-295.

Non si cada poi nel tranello di credere che l'audiovisivo viaggi solamente attraverso uno schermo, sia esso quello televisivo, cinematografico o quello di uno dei tanti dispositivi portatili che facciamo scivolare ogni giorno nelle nostre tasche, ma ci si sforzi piuttosto di considerarlo alla stregua di una macro-categoria di prodotti sensibilmente ampia ed eterogenea, dai confini particolarmente duttili e labili. Sono dunque a tutti gli effetti "audiovisivo" i film, le serie TV, i notiziari, i documentari, le pagine Web e i videogiochi, ma rientrano a pieno diritto nella categoria anche fumetti, cartelloni pubblicitari, rappresentazioni teatrali, e musical.

Se è vero che alcuni prodotti audiovisivi sembrano prediligere una modalità comunicativa rispetto alle altre (nei fumetti la componente visiva è imprescindibile, nei musical predomina invece quella sonora) è opportuno adottare un approccio democratico nell'analisi delle proprietà informative delle quattro modalità, riconoscendo a ciascuna la sostanzialità del proprio contributo alla tessitura del significato globale dell'opera e ricordando come il venire meno di una delle modalità comprometterebbe sensibilmente natura ed efficacia del prodotto audiovisivo nel suo complesso.

Il canale sonoro-verbale è caratterizzato da una densità informativa altissima: scambi dialogici, monologhi, o flussi di coscienza rendono di fatto possibile l'interazione tra personaggi, gettando le fondamenta dello sviluppo dell'azione filmica e alimentando il divenire degli eventi e lo scioglimento della trama. Essi sono inoltre in grado di veicolare informazioni importanti che consentono di rafforzare la credibilità dei profili dei personaggi, dotandoli di una parlata pertinente al loro *background* socioculturale e coerente con il contesto dell'azione, permettendo così allo spettatore di completarne e arricchirne la caratterizzazione. Si pensi, nel caso della lingua italiana, a tutti quegli stereotipi e luoghi comuni legati alla cadenza dialettale e ai regionalismi, o nel caso dell'inglese, all'estrazione sociale, suggerita dal ricorso dei parlanti a *slang*, distorsioni fonetiche o inflessioni linguistiche non-standard, come non mancano di sottolineare Perego e Taylor: "*nel mondo anglofono, quindi, deviazioni più o meno marcate dalla varietà standard, sicuramente identificano [i parlanti] dal punto di vista geografico, sociale e culturale*" (Perego, Taylor, 2005: 84⁶) e Kozloff: "*Each time a character opens his mouth, filmgoers learn more about him*" (Kozloff, 2000: 43⁷).

La modalità sonora-non verbale e quella visiva-verbale risultano invece particolarmente significative nella definizione del contesto dell'azione e delle sue modalità di svolgimento, contribuendo alla costruzione di ambientazioni realistiche e suggestive, che facilitano l'immersione dello spettatore nella finzione scenica e il suo coinvolgimento emozionale nell'opera. Il canale visivo-non verbale è forse il più densamente ricco a livello semantico, una proprietà verosimilmente imputabile alla vastità delle sue possibilità espressive, determinata dal pregnante potere comunicativo proprio dell'immagine: il visivo domina il reale e ne monopolizza la comunicazione, con un'efficacia espressiva impareggiabile, fondata su un realismo indiscusso e un'accuratezza rappresentativa al dettaglio potenzialmente maniacale.

6 Perego Elisa, Taylor, Christopher, *La Traduzione Audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005.

7 Kozloff Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000.

Il visivo-non verbale investe lo spettatore di una tempesta di stimoli scena dopo scena, pagina dopo pagina, atto dopo atto, responsabile di costruire davanti agli occhi del pubblico periodi storici remotissimi, ambientazioni contemporanee e mondi fantastici in cui prendono vita personaggi che vivono e respirano, si vestono e si esprimono, si muovono e si relazionano. Tutto è visivamente espresso: le ambientazioni di un videogioco, le azioni di un film, i disegni di un fumetto, le riprese di un documentario, persino i costumi che gli attori indossano durante uno spettacolo teatrale. Si rifletta solo un secondo sul potenziale groviglio di stimoli visivi che accompagna l'ingresso in scena di un personaggio, sulla mole d'informazioni che derivano persino dalla più superficiale analisi delle sue movenze, del vestiario, di gestualità ed espressività, dei modi con cui approccia l'interlocutore: lo stimolo visivo è condizione sufficiente per delineare un profilo più o meno accurato di un personaggio, per intuirne la sua provenienza, dedurne lo status sociale, supporre il livello di istruzione e ipotizzarne i tratti salienti della personalità. Basti pensare alla serie di conclusioni che viene spontaneo trarre sulla connotazione caratteriale della protagonista, se lo spettatore se la vede avanzare nell'inquadratura con passo felino, vestita in abiti provocanti, e sedersi con fare languido sulla poltroncina di un lounge bar, magari ordinando con voce sensuale un Martini al cameriere.

Così costituito, appare dunque evidente che il prodotto audiovisivo sia un fenomeno estremamente complesso, il cui significato ultimo e globale si realizza solo nell'efficace integrazione dei significati convogliati da ciascun canale semiotico, sia esso verbale o non verbale, sonoro o visivo.

Proprio in nome di questa commistione unica di modalità di significato, in cui immagini, suoni e parole si compensano e bilanciano nella creazione di una logicità di senso, la comunicazione e la stessa comprensione del testo audiovisivo non risultano possibili se si prescinde anche da uno solo dei canali semiotici.

L'intricata e complessa strutturazione dei prodotti audiovisivi non si è tuttavia rivelata d'ostacolo alla loro diffusione a livello globale, tanto che non si sbaglia certo a considerare l'audiovisivo il mezzo di informazione e comunicazione più diffuso e familiare agli utenti dell'epoca moderna. Il suo successo, tuttavia, ha ben presto messo mercato e industrie di settore di fronte al rovescio della medaglia, quello di un mondo che, per quanto in corsa verso l'integrazione e uniformazione socio-culturali dettate dalle spinte dalla globalizzazione, risulta ancora culturalmente e soprattutto linguisticamente connotato e diviso. In altre parole il mondo moderno, compresa la portata comunicativa del testo audiovisivo, ha dovuto interfacciarsi con le problematiche relative alla sua diffusione globale, trovando un sistema che facilitasse il superamento di confini culturali e linguistici, e permettesse la trasposizione e l'adattamento di significati e valori a favore di un pubblico e di un mercato differenti da quelli per i quali il prodotto era stato originariamente pensato e scritto.

1.3 La traduzione audiovisiva

1.3.1. Cenni storici

La necessità per le industrie cinematografica e televisiva di risolvere il problema dell'accessibilità al prodotto audiovisivo per quella fetta di pubblico per il quale il prodotto audiovisivo non era stato concepito, è una delle ragioni che ha portato alla nascita e allo sviluppo di questa innovativa modalità di traduzione.

“Recently accessibility has also become an important issue in the computer and telecommunications industries, the aim being to optimise user-friendliness of software, websites and other applications. Distribution of AV media is also involved in this trend, since it is important to cater for the needs of user groups such as the deaf. The issue of accessibility is, however, not merely a question of providing for special visual, auditory, motor or cognitive needs. [...] Accessibility means that AV or electronic products and services must be available to all users, irrespective of issues such as where they live, their level of experience, their physical and mental capacity or the configuration of their computer.” (Gambier, 2008: 29⁸)

Con accessibilità⁹ di una risorsa si indica dunque la rimozione di qualsiasi ostacolo ai fini di garantire ad ogni utente, a prescindere dalla sua collocazione geografica, status sociale, capacità cognitive e sensoriali, un accesso facile e sicuro ad un prodotto o ad un servizio. Data questa definizione è difficile non pensare alla traduzione come ad uno strumento straordinariamente congeniale all'implementazione dell'accessibilità a quei prodotti e a quei servizi fruibili esclusivamente mediante il canale linguistico. “*To facilitate access to an otherwise hermetic source of information and entertainment*” (Díaz Cintas and Ramael 2007: 13¹⁰) è una definizione di traduzione che fa della stessa lo strumento operativo per eccellenza, il braccio destro dell'accessibilità in campo linguistico.

Diritto all'accessibilità e audiovisivo s'incontrano invece per la prima volta nella seconda metà degli anni venti del secolo scorso, in quel particolare momento della storia del cinema in cui le pellicole mute lasciarono il posto a quelle sonore. Il successo del cinema sonoro e la sua progressiva diffusione, infatti, fecero prendere coscienza agli addetti del settore non solo dell'esistenza delle barriere linguistiche, ma anche del peso che il vincolo del linguaggio e della sua padronanza esercitano sulla comprensione del prodotto filmico, costringendo ad un ripensamento integrale della fase distributiva, al fine di ampliare il *target* di potenziali spettatori.

Il film di successo non poteva più esistere solamente nella sua versione originale, ma diveniva massimamente redditizio dal punto di vista economico solo se, sottoposto a

8 Gambier Yves, “Recent developments and challenges in audiovisual translation research”, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 11-33.

9 Cfr. anche Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, pp. 48-53.

10 Díaz Cintas Jorge, Ramael Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome, 2007.

traduzione, si trasformava in un prodotto avente la caratteristica di essere anche globalmente fruibile.

“[...] when silent movies turned into talking movies – known as talkies – in the late 1920s [...] translation became an imperative if distribution companies, chiefly from the United States, were to overcome language barriers around the world and conquer new audiences. [...] As cinema became more established, viewers from all over the world wanted to watch and hear their favourite stars and understand what they were saying. Production and distribution companies feared their global revenue would dwindle unless they were able to find a successful way to translate their productions into other languages.” (Díaz Cintas, 2008: 1¹¹)

Per ovviare ai limiti e alle difficoltà riscontrati nella fase di distribuzione sul mercato, vennero proposti e testati i più disparati *escamotage*. Se ne ricordano qui alcuni, come l’inserimento di didascalie nella lingua d’arrivo, una sorta di proto-antenato della sottotitolazione,¹² che costringeva però a notevoli tagli sul girato originale, o la fantascientifica soluzione proposta dalla Paramount, ovvero la produzione di versioni multiple in lingue diverse, girate in economia su un unico set in cui si avvicendavano registi e attori di diverse nazionalità.¹³ È intorno al 1930 che il brillante lavoro del produttore cinematografico austriaco Jakob Karol si risolse nella nascita delle prime industrie di sottotitolazione e doppiaggio nazionali, un passo sicuramente importante verso la sistematica importazione e adattamento dei prodotti audiovisivi stranieri nei mercati nazionali. La traduzione audiovisiva sembra dunque fare la sua comparsa in risposta a fini meramente commerciali: in particolare, fu una vera e propria manna per le major statunitensi, avida nell’accaparrarsi nuove fette di mercato in cui distribuire i propri prodotti, o speranzose di dare nuova vita a opere che si erano rivelate scadenti o che erano state accolte freddamente dal pubblico americano. Fu probabilmente a causa della sua nascita “commerciale” che venne inizialmente snobbata dal mondo accademico, rimanendo per anni una tecnica approssimativa, priva delle strutturazioni di un impianto teorico composito, e squassata dalle passeggero tendenze di volta in volta lanciate dalle case di distribuzione e minuziosamente applicate da dialoghisti e addetti ai lavori.

Il boom di interesse accademico che la traduzione audiovisiva conobbe negli anni novanta del secolo scorso giunse dunque del tutto inatteso. La letteratura sul tema era stata fino a quel momento a dir poco scarsa: sporadicamente qualche autore aveva focalizzato la sua attenzione sulla figura del traduttore audiovisivo o sulle differenze sostanziali tra sottotitolazione e doppiaggio¹⁴. La “Conferenza sulla Sottotitolazione e sul Doppiaggio” tenutasi a Stoccolma nel 1987 viene in questo senso considerata

11 Díaz Cintas Jorge, “Audiovisual translation comes of age” in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 1-9.

12 Cfr. Izard, 1992; Díaz Cintas, 2001.

13 Cfr. Paolinelli Mario, Di Fortunato Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005, p.5.

14 Cfr. Laks, 1957; Caillé, 1960; Myers, 1973; Dollerup, 1974; Reid, 1978, 1983.

un punto di svolta: a seguito della stessa, l'attenzione di studiosi, ricercatori ed esperti provenienti dai più disparati campi delle scienze linguistiche, traduttologiche e di comunicazione, aumentò in maniera esorbitante nei confronti dell'audiovisivo¹⁵. Un numero rilevante di pubblicazioni sul tema uscì da lì a poco, rimpolpando la bibliografia sull'argomento che fino ad allora era praticamente inesistente: è proprio negli anni novanta che autori prolifici come Delabastita e Gottlieb si dedicarono con zelo all'analisi delle dinamiche della traduzione audiovisiva in tutte le sue implicazioni e ambiti di ricerca.

Il debutto della traduzione audiovisiva nel mondo accademico non fu tuttavia esente da un acceso dibattito, incentrato principalmente sulla dignità di questo campo di studi, il suo posizionamento all'interno dei *Translation Studies* e il suo rapporto di maggiore o minore subordinazione rispetto ad altre discipline.

Problematico fu innanzitutto il riconoscimento del genere come modalità traduttiva: a lungo si è parlato di traduzione audiovisiva come di "adattamento" più che come traduzione¹⁶. Una simile concezione è legata ad un filone di pensiero ormai superato, uno strascico di rigorismo accademico, ancorato alla definizione formale del processo traduttivo, che rifiutava la dimensione non-verbale della comunicazione e la sua effettiva e comprovata capacità di veicolare significati. In breve, se con traduzione si intende "l'azione, l'operazione e l'attività di volgere da una lingua a un'altra un testo scritto od orale"¹⁷, la presenza o l'assenza dell'elemento linguistico di natura verbale diveniva criterio fondamentale nel distinguere ciò che è "testo" da ciò che non lo è, e l'attività che è "traduzione" in senso proprio da quella che è invece adattamento.

"Generally speaking, Translations Studies have primarily dealt with the process of transferring verbal signs and utterances. Non-verbal information has usually been neglected or taken for granted, as if the translation of verbal utterances took into account or simply included every single paralinguistic, kinesic or semiotic sign which cohesively complements verbal signs." (Chaume Varela, 1997: 315¹⁸)

Applicata ad un prodotto multimodale, questa base teorica determinò l'erronea associazione del testo audiovisivo con la sola componente sonora verbale: la traduzione audiovisiva pareva dunque doversi limitare ad una mera traduzione letteraria dei dialoghi filmici che nulla aveva da spartire con il canale visivo, se non il legame fisico dell'appartenenza al medesimo testo. Ecco dunque che l'appellativo adattamento risolveva la spinosa questione di dover riconoscere l'innegabile esistenza di un nuovo fenomeno di trasposizione linguistica senza dovergli necessariamente attribuire la dignità ontologica dello status di modalità traduttiva.

¹⁵ Cfr. Díaz Cintas Jorge, (a cura di), *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2009.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ La definizione è presa da Treccani, Enciclopedia.

¹⁸ Chaume Varela Frederic, "Translating non-verbal information in dubbing", in F. Poytos (a cura di), *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1997.

“Many studies nevertheless go no further than a comparison of oral input and subtitled output, the main [...] aim being to criticise “bad” solutions, ignoring actual working conditions and the semiotic complexity of the AV medium. Such studies are thus restricted to an examination of language content [...] in isolation from its audio and visual context, and irrespective of the function it fulfils between its creators [...] and its viewers, with their differing social backgrounds, education and reading habits. In other words, AVT is treated as if it were merely a question of dealing with dialogues and commentaries in a vacuum” (Gambier, 2008: 18¹⁹)

Reiss²⁰ fu tra i primi a smuovere il terreno a favore della multimodalità: nota per aver proposto una classificazione delle tipologie testuali sulla base della loro funzione linguistica, Reiss introdusse la tipologia audiomodale per giustificare l’esistenza di quei testi la cui realizzazione è totale solo in presenza di canali extralinguistici. Il tentativo era quello di ampliare la connotazione del termine testo, sdoganandolo dai vincoli della mera dimensione verbale, per massimizzare le sue finalità comunicative. La già menzionata diffusione di quella cultura e di quel *modus vivendi* figli dello sviluppo tecnologico, ha reso innegabile l’esistenza di una pluralità di strumenti aventi funzione comunicativa, costringendo ad una rivisitazione della definizione di ciò che è testo. Una definizione i cui confini sono progressivamente andati sfumando, minando le fondamenta dell’ormai decadente egemonia della dimensione verbale, a cui fu proprio Gottlieb a dare il colpo di grazia, coniando una modernissima definizione di testo dal carattere estremamente ampio e dai confini massimamente aleatori: “*any combination of sensory signs carrying communicative intentions*” (Gottlieb, 2005: 3²¹). Da quel momento, qualsiasi obiezione sollevata in merito alla natura testuale di agglomerati di segni extralinguistici, fu da considerarsi sterile.

Con l’audiovisivo riconosciuto come testo, la traduzione audiovisiva sedette finalmente a pieno titolo nell’olimpo delle modalità traduttive. I tempi erano dunque maturi perché gli studiosi si impantanassero in un nuovo, accesissimo dibattito accademico: la denominazione più appropriata per indicare questa neonata scienza. La dicitura “traduzione audiovisiva”, infatti, è solo l’ultimo di una serie di appellativi nati per designare la trasposizione in altre lingue di testi caratterizzati dalla multimodalità. Le numerosissime denominazioni alternative proposte nel corso degli anni furono progressivamente abbandonate e sostituite, parallelamente all’espandersi dell’ambito di ricerca dell’audiovisivo, ritenute obsolete in quanto lo privavano ingiustamente di quel dinamismo e di quell’intertestualità che si è visto invece appartenergli. Si citano, tra le tante, “traduzione filmica” e “traduzione per lo schermo”, definizioni tristemente limitanti in quanto vincolavano la traduzione audiovisiva o ad un singolo prodotto, quello filmico, escludendo senza mezzi termini ogni prodotto audiovisivo differente;

19 Gambier, Recent developments and challenges in audiovisual translation research, cit., p. 18.

20 Reiss Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Munich, Hueber, 1971. Translated into English by Erroll. F. Rhodes *The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality, Assessment*. St. Jerome, 2000.

21 Gottlieb Henrik, “Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics”, EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005.

o ad un solo mezzo di trasmissione, lo schermo, sacrificando tra gli altri, i soprattitoli per il teatro.²² La recente, riconosciuta esigenza di sdoganare la traduzione audiovisiva da una categorizzazione eccessivamente soffocante, portò ad evidenziare l'appropriatezza di un appellativo dal carattere di iperonimo, che potesse comprendere al suo interno una moltitudine di prodotti estremamente diversificati in termini di *target* e intenti comunicativi, ma accomunati dalla modalità multisemiotica di trasmissione del significato.

1.3.2 Definizione

Come sottolineato in precedenza, si definisce prodotto audiovisivo quel particolare testo che comunica attraverso più di un canale semiotico. Ma quali sono le implicazioni dell'audiovisivo sui metodi di traduzione? In altre parole, il lavoro e le tecniche di un traduttore audiovisivo differiscono da quelle di un traduttore che opera all'interno di un contesto monosemiotico?

Se definiamo il testo audiovisivo un testo complesso, che veicola contenuti attraverso una combinazione di canali di cui quello linguistico è solo uno dei tanti, questo significa che la trasposizione del significato del prodotto filmico deve avvenire su una molteplicità di livelli, che mirano a carpire i significati di ciascun canale comunicativo per poi fonderli in un prodotto finale coerente e coeso. E non è certo un dettaglio trascurabile il fatto che i canali semiotici lavorino in assonanza nella costruzione del contenuto e dei significati dell'audiovisivo.

“Proprio perché il linguaggio filmico è un linguaggio complesso, in cui il significato nasce dall'unione della parola con il gesto [...], a dover essere ogni volta ricostruita non è tanto la comprensibilità del testo, quanto il rapporto dialettico tra parole e immagini. Tradurre un sistema complesso come un film equivale quindi a scomporlo nelle sue parti costituenti e poi a ricostruirlo, cioè a ricostruire i percorsi di significazione delle parole e delle immagini, separandoli per poi tornare ad accostarli in un'altra forma che sia equivalente sul piano dell'espressione e soddisfacente su quello della comunicazione, rendendo l'illusione di un *unicum* comprensibile.”
(Paolinelli, Di Fortunato, 2005: 1-2²³)

Trascurare una delle modalità semiotiche dunque, significa guastare irrimediabilmente la sinfonia di contenuti del prodotto originale, significa “scollare” il suono dalle immagini, il senso dal suo contesto, causando non solo la perdita di una porzione rilevante del messaggio e dell'espressività del testo originale, ma anche il rischio di creare un senso di straniamento nello spettatore, che percepirebbe l'incoerenza delle componenti filmiche. In altre parole, l'applicare un approccio monomodale alla traduzione di un testo polisemiotico, così come il ricorrere ad una traduzione eccessivamente letterale che, in quanto decontestualizzata proprio perché letterale, tende a non

²² Cfr. Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, p.47.

²³ Paolinelli, Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, cit., pp. 1-2.

considerare il sottotesto che si cela dietro ai dialoghi, comporta nella quasi totalità dei casi il fallimento del processo di traduzione e la conseguente creazione di un prodotto scadente, privo di qualsiasi efficacia comunicativa nella lingua di destino.

“For certain types of translation, a new focus seems necessary in addition to the linguistic and communicative ones, e.g. a semiological focus which allows us to consider the message to be composed not only of the linguistic system, but also of other non-linguistic systems which, though not specific objects of the translation process, must be considered by translator”.

(Mayoral, Kelly, Gallardo, 1988: 358²⁴)

Si prenda di nuovo come esempio la provocante signorina menzionata in precedenza: come si è visto, agli occhi dello spettatore, la sua caratterizzazione avviene ben prima che essa abbia occasione di pronunciare la sua prima battuta. Nella mente del fruitore infatti, l'esposizione, anche brevissima, alle movenze, al vestiario, alle fattezze e alla gestualità dei personaggi determina un flusso di informazioni, che si insinua nel bagaglio di esperienze pregresse dell'utente e nella sua conoscenza del mondo reale, innescando meccanismi di riconoscimento e di predizione che operano su sentieri logici già costruiti dall'esperienza. Lo spettatore non deve immaginare nulla, perché la finzione scenica gli è già servita dalle immagini: lo sceneggiatore cioè ha già immaginato per lui, confezionando una fantasia perfettamente aderente alle dinamiche reali.

Si pensi ora a che cosa ne sarebbe di questa fantasia se la biondissima e languida signorina, civettando con il suo interlocutore, si esprimesse con il lessico di un ruspante giovanotto di campagna alla settima birra con gli amici nella bettola del paese. Lo straniamento dello spettatore, spiazzato da una simile accozzaglia di stimoli, sarebbe immediato. La causa è evidentemente di facile intuizione: se da un lato il canale visivo aveva richiamato un'immagine di sensualità ed erotismo, efficacemente comunicata attraverso un simbolismo universalmente riconosciuto, dall'altro il neo-introdotta canale sonoro si decontestualizza totalmente da quest'immagine, rievocando senza alcuna ragione apparente uno scenario completamente altro, che massimizza l'incongruenza della scena, la cui logica, se non spiegata, va a perdersi irrimediabilmente.

Il traduttore audiovisivo, dunque, deve necessariamente operare con la consapevolezza delle implicazioni della multimodalità e delle difficoltà ulteriori che questa comporta rispetto alle altre tipologie di traduzione rendendo, senza dubbio alcuno, sensibilmente più complesso il suo lavoro di mediazione: “*when translation is required not only of written texts alone, but of texts in association with other communication media [...], the translator's task is complicated and at the same time constrained by the latter*” (Mayoral, Kelly, Gallardo, 1988: 354²⁵). Al fine di approfondire la rilevanza di queste implicazioni e di meglio comprendere come esse possano interferire con l'ordinario lavoro del traduttore, si ritiene

24 Mayoral Roberto, Kelly Dorothy, Gallardo Natividad, “Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation”, *Meta: Translators' Journal*, Vol.33, Issue 3, 1988, pp. 354-367.

25 Mayoral, Kelly, Gallardo, *Concept of Constrained Translation*, cit., p. 354.

opportuno introdurre qui il concetto di “*Constrained Translation*”²⁶, il cui apporto allo sviluppo di una teoria composita della traduzione audiovisiva fu fondamentale.

Fondata sul presupposto dell’esistenza di canali comunicativi diversi da quello meramente linguistico, la teoria della *Costrained Translation* mira ad individuare la modalità di traduzione massimamente efficace per dotare il traduttore degli strumenti più opportuni al fine di affrontare la multimodalità e veicolare i contenuti. Di fronte alla complessità dei testi in cui, nella costruzione del messaggio, gli elementi verbali sono affiancati da elementi non verbali, infatti, il traduttore che si cimenta nella resa degli stessi in un’altra lingua si trova a dover aggirare una serie ulteriore di difficoltà rispetto a quelle normalmente poste da un testo monomodale, vedendosi per l’appunto “*constrained*” (limitato) dalla multimodalità. Di notevole interesse è l’introduzione dei concetti di “*noise*” (disturbo), “*redundancy*” (ridondanza) e “*synchrony*” (sincronia), in relazione al fatto che, nella simultaneità del loro operare, i diversi canali semiotici possono esprimersi in un dato momento con diversi gradi di ridondanza, muovendosi lungo un *continuum* che ha ad un estremo la complementarietà, e dall’altro la completa coincidenza delle informazioni trasmesse dai diversi canali. La sincronia, da intendersi qui nel rispetto dell’armoniosa interazione delle differenti modalità semiotiche nella costruzione del significato, sembra essere l’arma più efficace nella mani del traduttore per trasporre il messaggio di un testo multimodale massimizzando l’efficienza comunicativa.

“When the message is composed of other systems in addition to the linguistic one, the translated text should maintain content synchrony with the other message components, whether these be image, music or any other. [...] If our text goes beyond the different limits imposed by the conditions of synchrony, extreme ‘noise’ may be produced, which may cause either a failure in the communication act or, at very least, additional difficulty in the act of decoding” (Mayoral, Kelly, Gallardo, 1988: 363²⁷)

Il concetto di sincronia infatti, svolge un duplice ruolo:

a) Rinforza la dignità di tutti gli strumenti volti alla creazione di significato, siano essi verbali o non verbali, visivi o sonori. Davanti alla possibilità che in un dato momento diversi canali veicolino informazioni complementari, la traduzione è efficace solo se considera se e come gli elementi paralinguistici modificano il contenuto del codice linguistico.

b) Si rivela la soluzione più opportuna nell’evitare possibili disturbi causati da un sovraccarico di informazioni che viaggiano simultaneamente su uno o più canali comunicativi, inasprendo drasticamente il processo di decodifica di chi si interfaccia con il prodotto audiovisivo, se non addirittura compromettendo irrimediabilmente la comunicazione.

²⁶ Cfr. Titford, 1982; Mayoral *et al.*, 1988.

²⁷ Mayoral, Kelly, Gallardo, *Concept of Constrained Translation*, cit., pp. 356-367.

1.3.3 La ridondanza

Si ritiene significativo in questa sede approfondire il concetto di ridondanza dell'informazione veicolata in un testo multimodale, in nome delle implicazioni che questa può avere nella fase di trasposizione del medesimo testo in una lingua *target*. Com'è noto, si ha ridondanza in un contesto di abbondanza, di eccedenza rispetto a ciò che è necessario. Nel contesto audiovisivo, il termine indica nello specifico quella particolare situazione comunicativa in cui il medesimo messaggio è convogliato simultaneamente da più di un canale semiotico.

“[Redundancy] involves repetitions (total or partial) that are regarded as unnecessary, superfluous or dispensable. Redundant repetition may appear on the same level – involving only words, or sounds, or images – or may occur on different levels, as when a word is replicated by an image.”
(Zabalbeascoa in Díaz Cintas, 2008: 29²⁸)

Si è già asserito che l'eccesso di informazione può rappresentare un ostacolo alla comunicazione, e lo stesso lettore, ad una prima impressione, sarà tentato ad associare alla ridondanza una pesantezza di contenuti che rischia di rallentare il naturale ritmo e piacevolezza di un prodotto audiovisivo. È altresì vero che la ridondanza può rivelarsi un prezioso sostegno non solo per l'utente, ma anche per il traduttore che si trova a doversi interfacciare con un testo multimodale.

Data la pluralità di stimoli a cui lo sottopone, è comprovato che la “visione” di un prodotto audiovisivo costringe l'utente ad uno sforzo intellettuale notevole nella decodifica del messaggio. L'eccessiva velocità nella trasmissione delle informazioni, o come si è visto, la mancanza di sincronia delle stesse, possono alcune volte portare alla perdita di una parte anche rilevante dei contenuti, causata dall'impossibilità fisico-cognitiva del destinatario di elaborare le informazioni in quella situazione comunicativa particolarmente disturbata. Un'opportuna ed equilibrata dose di ridondanza nella trasmissione dell'informazione può dunque ridurre il carico di *input* che l'utente si trova a dover elaborare, consentendogli, da una parte, di indirizzare l'attenzione verso altri strumenti di significato e rinforzando così la comprensione globale dei contenuti, e dall'altra di godere con maggiore agio del prodotto audiovisivo, riducendo lo sforzo interpretativo richiesto.

Dal lato del traduttore invece, non è infrequente che la ridondanza vada in suo soccorso in tutte quelle situazioni comunicative in cui le limitazioni tecniche e i vincoli strutturali propri dei prodotti audiovisivi impediscono l'integrale trasposizione del testo d'origine. È sempre opportuno tenere a mente che chi si occupa della trasposizione dell'audiovisivo, è costretto ad operare all'interno dei limiti di un contesto già strutturato, in cui la sua libera ispirazione e inventiva risultano ineluttabilmente vincolate, se non addirittura soffocate, da un prodotto preconfezionato da terzi.

“In secondo luogo, le battute da tradurre sono già state recitate. [...] Il

28 Díaz Cintas Jorge, *Audiovisual translation comes of age*, cit., pp. 1-9.

dialoghista dovrà tener conto della lunghezza della battuta, dell'espressione dell'attore, dei movimenti di tutto il suo corpo: delle labbra, prima di tutto, ma non solo di quelle. Tutta la sua ricerca dovrà quindi convergere sulla parola, sulla frase che verosimilmente 'stia' nel movimento dell'attore." (Paolinelli, Di Fortunato, 2005: 3²⁹)

La sostanziale differenza che separa il traduttore di un testo monomodale da chi traduce un testo polisemiotico sta nel fatto che, se il primo "scrive" su un "foglio bianco" senza vincoli alcuni, se non quelli imposti dal fine della sua attività, ovvero la stesura di un testo finale equivalente ed efficace nella lingua *target*, il secondo "scrive" su un copione già recitato, in cui i turni di parola e la loro durata sono già stati stabiliti. Il traduttore audiovisivo si trova dunque a destreggiarsi tra limiti temporali rigidissimi, ai quali, se si aggiungono differenze sintattiche rilevanti tra la lingua d'origine e quella d'arrivo, può divenire particolarmente ostico attenersi.

"Subtitling [...] involves the shift from a spoken to a written medium. Given that 'people generally speak much faster than they read' (O'Connell 1998), this shift has important consequences for viewers' experience of translated audiovisual texts. [...] The number of characters used in each subtitle should be commensurate with the duration of the corresponding speech unit and the reading speed of the target audience (Díaz Cintas and Ramael 2007)." (Pérez-González, 2014: 16³⁰)

Di fronte a questi vincoli, è evidente che, durante la fase di traduzione, il traduttore si troverà più volte a fronteggiare una situazione in cui un dialogo particolarmente serrato o delle battute estremamente dense dal punto di vista dei contenuti renderanno terribilmente difficile la trasposizione del messaggio senza lo "scotto" della perdita, parziale o totale, di informazioni rilevanti ai fini della comprensione globale del testo. Come si avrà modo di vedere in seguito, particolarmente soggetta a questa problematica è la tecnica della sottotitolazione, in cui la riduzione effettiva del testo originale a causa dei vincoli spaziali imposti dallo schermo, e temporali imposti dal susseguirsi di scene e turni di parola, comporta una perdita effettiva dei contenuti del testo originale che oscilla tra il 40% e il 70%³¹.

Fortuito si dimostra dunque il caso in cui, in una simile situazione d'impiccio, il grado di ridondanza dell'audiovisivo si manifesti particolarmente elevato. È sufficiente che un altro dei canali comunicativi veicoli il medesimo contenuto del dialogo filmico perché sia possibile "alleggerire" una stringa particolarmente lunga o includere nella traduzione informazioni che altrimenti, a causa della lunghezza della battuta, non avrebbero trovato spazio, finendo inevitabilmente perse. Si veda a questo proposito Gottlieb:

29 Paolinelli, Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, cit., p. 3.

30 Pérez-González, *Audiovisual Translation*, cit., p. 16.

31 Cfr. Paolinelli, Di Fortunato, *Tradurre per il doppiaggio*, p. 37.

“A screen adaptation of 100,000 word novel may keep only 20,000 words for the dialogue, leaving the semantic load of the remaining 80,000 words to the non – verbal semiotic channels.” (Gottlieb in Oreo, 2004: 86³²)

In questo senso si rivelano essere particolarmente proficue la dimensione iconografica (tutti gli elementi visivi-verbali e non-verbali, siano essi cartelli, insegne, icone ecc.) cinesica (la gestualità, le movenze e il linguaggio corporeo), e quella prossemica (la distanza tra i personaggi), che grazie alla loro predisposizione alla creazione di significato, sono in grado di impedire la perdita di comprensione in caso di traduzione parziale. Nel caso in cui una, o una combinazione di queste risultassero particolarmente eloquenti, il traduttore può prendere in considerazione l'eventualità di non tradurre:

“Se, per esempio, un gesto ha un significato inequivocabile, come qualcuno che offre una sigaretta o che fa cenno a un altro di avvicinarsi, in quel caso, [...] un traduttore di sottotitoli potrebbe optare per non tradurre Vuoi una sigaretta? O Vieni subito qui!” (Perego, Taylor, 2005: 41³³)

In nome di quest'azione agevolante che la ridondanza può esercitare, è anche possibile che i produttori vi ricorrono di proposito in tutte quelle situazioni in cui temono una possibile perdita di contenuti a causa di impedimenti o difficoltà di diversa natura. La ridondanza dunque, può essere anche il frutto di una scelta ponderata, come dimostra il suo (ab)uso nel settore pubblicitario, sia negli spot, che nelle altre forme di *advertisement*, dove risponde a finalità ben precise, quali, per esempio, l'enfasi dell'elemento ripetuto, o l'attribuzione allo stesso di una diversa sfumatura di significato. Quando adottata come scelta voluta, al servizio di un obiettivo che ha la dichiarata finalità di alterare la funzione comunicativa o espressiva del testo, la ridondanza viene preferibilmente definita ripetizione.

1.3.4 Tipologie di traduzione audiovisiva

Confluiscono all'interno della traduzione audiovisiva una serie di modalità traduttive che includono, oltre alle più tradizionalmente note (ovvero doppiaggio, sottotitolazione e *voice over*) anche metodologie innovative volte alla tutela delle fasce di utenti portatori di disabilità sensoriali, tra le quali si menzionano la sottotitolazione per sordi e l'audiodescrizione per ciechi.

“The combination of new information and communication technologies with new professional translation practices is finally improving access for certain social groups to information and entertainment as well as emphasising the role of AVT as a tool for social integration. The deaf and hard-of-hearing as well as the blind and the partially sighted are gaining

32 Gottlieb Henrik, “Language-political implications of subtitling”, in P. Oreo (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2004.

33 Perego, *La Traduzione Audiovisiva*, cit., p. 41.

access to the audiovisual world through tailor-made subtitling, both intralingual and interlingual, audio description and audio subtitling.” (Díaz Cintas, 2008: 6³⁴)

L'introduzione di queste ultime modalità è figlia di una recente inversione di tendenza negli studi traduttologici in generale, e nella realtà dell'audiovisivo in particolare, che sta lentamente spostando l'attenzione verso le modalità di fruizione del testo tradotto da parte degli utenti, al fine di offrire un prodotto il più possibile *usabile* per il più ampio bacino di fruitori possibile, a prescindere dalle differenze nelle capacità cognitive, nel caso degli utenti normodotati, e dal diverso grado di disabilità, nel caso di utenti portatori di handicap visivo o acustico, piuttosto che sui meri aspetti tecnici del processo traduttivo.

Doppiaggio, sottotitolazione e *voice over* sono tecniche molto diverse tra loro e che, in quanto tali, possono produrre sensibili differenze nella percezione del prodotto audiovisivo tradotto sull'utente che ne fruisce.

“Dubbing (or post-synchronization) replaces the source language (SL) soundtrack with a target language (TL) soundtrack. Voice over keeps the SL soundtrack, but turns down the volume and superimposes a TL translation, usually carried out by a single narrator (as opposed to dubbing, which uses whole new cast of actors). Subtitling keeps the original soundtrack, and superimposes a translation on the visual image of the film or TV programme.” (Pedersen, 2011: 4³⁵)

Con l'esclusione di alcuni *format* particolari di audiovisivo, come per esempio le interviste, per i quali la traduzione tramite *voice over*, ritenuta particolarmente efficace, si è affermata sulle altre forme di traduzione, o di alcuni paesi, quali la Polonia, che si distinguono per una netta propensione per il *voice over* nell'adattamento dell'audiovisivo prodotto all'estero, doppiaggio e sottotitolazione rimangono le modalità di traduzione audiovisiva a maggior diffusione. Si è dunque ritenuto che questa fosse una ragione sufficientemente valida per accantonare il *voice over* e proseguire nell'analisi delle dinamiche della traduzione audiovisiva focalizzandosi esclusivamente su sottotitolazione e doppiaggio.

Seppur evidente che la predilezione verso l'una o l'altra modalità rimanga una questione principalmente soggettiva, è altresì vero che, almeno a livello europeo, la preferenza verso sottotitolazione o doppiaggio viene genericamente ricondotta a motivi nazionali più che soggettivi; si veda a questo proposito Gambier:

“The playoff between subtitling and dubbing has nevertheless often prompted a generalised division of Europe into two groups, countries which favour subtitling (Belgium, Scandinavia, Finland, Greece, Ireland,

34 Díaz Cintas Jorge, *Audiovisual translation comes of age*, cit., pp. 1-9.

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

Luxembourg, the Netherlands, Wales, Catalonia, Slovenia, etc.) against those where dubbing is the name of the game.” (Gambier, 2008: 15³⁶)

La tendenza di massima è quella di dividere i paesi in due blocchi distinti, il cui spartiacque è da ricercarsi nella loro propensione verso l’una o l’altra delle due modalità; quest’ultima sembra trovare le sue ragioni in una serie di dinamiche politiche, culturali, linguistiche ed economiche, che vengono di seguito riportate. (Pedersen, 2011 *et al.*)

a) Ragioni politiche

Hanno storicamente preferito il doppiaggio paesi dalla marcata impronta nazionalista, da intendersi sia in ambito strettamente politico che culturale, quali Francia, Italia, Germania e Spagna (i cosiddetti FIGS), fermi nell’intento di preservare il proprio idioma nazionale dalla contaminazione linguistica.

Ai fini della chiarezza dei contenuti, si ritiene qui opportuno aprire una breve digressione sui concetti di modalità *trasparente* e *opaca* di traduzione. La sottotitolazione si è infatti guadagnata l’appellativo di modalità di traduzione “trasparente”, in quanto espone simultaneamente il fruitore sia alla versione originale, udibile mediante la traccia sonora originale, mantenuta inalterata anche nel prodotto finale, che a quella tradotta, sovrimpressa sullo schermo mediante i sottotitoli, con la ovvia conseguenza di permettere ad un fruitore fluente sia nella LS (lingua *source*) che nella LT (lingua *target*) di produrre un confronto tra il messaggio destinato al pubblico di partenza e quello destinato al pubblico di arrivo³⁷. Al di là di garantire la possibilità ai più puristi tra gli spettatori di apprezzare il prodotto con la colonna sonora originale, questo inibisce, almeno sul piano teorico, la possibilità della manipolazione dei contenuti a favore (o a discapito) della cultura d’arrivo, in nome del fatto che la presenza della traccia originale renderebbe la manipolazione immediatamente individuabile e raggiungibile. Diversa è la posizione del doppiaggio, definito modalità “opaca” di traduzione, in quanto il copione originale viene interamente ri-recitato da un cast di attori, e le loro voci sovrascritte alla traccia originale, “insabbiando” in questo modo i contenuti del prodotto di partenza. Questo consente una manipolazione potenzialmente assoluta dei contenuti del prodotto audiovisivo, rendendo di fatto possibile una modifica sostanziale dell’intento dell’originale, senza che lo spettatore, che non può o non riesce ad averne accesso, possa rendersene conto. Non per nulla il doppiaggio viene considerato una delle forme più efficaci nel caso in cui si voglia ricorrere alla censura dei contenuti o delle forme nel contesto di un prodotto audiovisivo.³⁸

Un prodotto sottotitolato, dunque, è un prodotto che espone il pubblico nazionale ad una lingua altra: i fruitori “sentono” la lingua originale del prodotto, e ne percepiscono immediatamente la sua origine straniera. Nel caso di spettatori fluenti nella lingua originale, si ha un’esposizione doppia alla contaminazione estera, in quanto

36 Gambier Yves, “Recent developments and challenges in audiovisual translation research”, in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 11-33.

37 Cfr. Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, p. 123.

38 *Ibid.*

“passa” anche l’elemento culturale straniero, percepito mediante i dialoghi originali, “insidiando” l’integrità della cultura *target*.

Il doppiaggio ha invece la duplice caratteristica di eliminare ogni traccia di internazionalità, avvolgendo gli spettatori nell’illusione di avere di fronte un prodotto nazionale e configurandosi come “*an attempt to hide the foreign nature of a film by creating the illusion that the actors are speaking the viewer’s language*” (Danan, 1991: 612³⁹), permettendo infine una rielaborazione dei contenuti mediante la storpiatura più o meno evidente il messaggio del prodotto di partenza.

Il riconoscimento della superiorità di tutto ciò che è nazionale e la sua imprescindibile tutela dalla minaccia straniera sono *formae mentis* che trovarono ampio consenso nei governi fascisti e in quello nazista, e che vennero indiscriminatamente applicate alla globalità di settori di cui la società si costituisce, incluso quello dello spettacolo. E di fatto, Spagna, Germania e Italia furono proprio i paesi che, all’apparire della minaccia della schiacciante supremazia statunitense sul mercato cinematografico a seguito dell’introduzione del cinema sonoro, adottarono politiche protezionistiche in favore delle rispettive industrie cinematografiche nazionali, limitando le importazioni di film americani e incoraggiando le produzioni nazionali. Nel momento in cui, nel 1930, il regime italiano emanò un decreto che vietò l’utilizzo di qualsiasi lingua che non fosse l’italiano sul grande schermo, il doppiaggio divenne una scelta obbligata per l’importazione di film stranieri.

“Dubbing was favoured in countries with very strong nationalistic currents where vehement defence of the national language was common. These voices had been heard for centuries in France and Spain and were even more forceful in the recently united countries of Germany and Italy. With the rise of Fascism in Italy and Spain and once the Nazis took power in Germany, legislation was introduced in these countries sanctioning dubbing and forbidding or limiting subtitling. [...] These countries have stayed strongholds of dubbing until today.” (Ivarsson, Carroll, 1998: 10-11 in Pedersen, 2011: 5⁴⁰)

Senza dover dunque necessariamente concordare con Danan, che parlando di doppiaggio, lo definì “*an assertion of the supremacy of the national language*” (Danan, 1991: 612⁴¹), si può comunque concludere che l’immagine che un paese ha di sé stesso e il rapporto che instaura con le altre nazioni nel contesto di una politica più o meno nazionalista, possono essere fattori rilevanti nella scelta della modalità di traduzione tradizionalmente adottata, ma non necessariamente determinanti. Si cita di nuovo a questo proposito Pedersen⁴², che riporta la lapidaria “eccezione che conferma la regola” evidenziando come il Portogallo, storicamente una “*subtitling country*” sia stato e rimanga tale nonostante abbia conosciuto il regime di Salazar.

39 Danan Martin, “Dubbing as an Expression of Nationalism”, *Meta: Translators’ Journal*, Vol. 36, Issue 4, 1991, pp. 606-614.

40 Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, cit., p. 5.

41 Danan, *Dubbing as an Expression of Nationalism*, cit., p. 612.

42 Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, cit., p. 5.

2) Ragioni economiche

Poco si può contro l'innegabile rilevanza del fattore economico in qualsiasi operazione commerciale, e tutto si può dire tranne che il settore dell'audiovisivo sia esente dalle dinamiche del profitto. Che la voce "traduzione audiovisiva" rientri nella colonna "costi" che una casa di produzione deve sobbarcarsi non è certo una gran scoperta. Il fatto che non costituisca una delle voci menù onerose, soprattutto a fronte dei ricavi che ne derivano, non è forse così scontato: si calcola che, nel caso di prodotto destinati al piccolo schermo, la traduzione determini "0.6% of broadcaster turnover, even though dubbed/subtitled works represent at least 50% of their programme grid" (Media Consulting Group, 2007: 42 in Pedersen, 2011: 6⁴³). Il doppiaggio ha costi di realizzazione particolarmente elevati, imputabili al numero di figure professionali che contribuiscono alla sua realizzazione, primo fra tutte il cast di attori che recita la traccia audio nella lingua *target*, nonché la costosa strumentazione necessaria alla sua implementazione. La lunghezza dei tempi si somma alla rilevanza dei costi, rendendo il doppiaggio economicamente svantaggioso e scarsamente profittevole, specialmente a fronte di un confronto con il suo sucedaneo, la sottotitolazione. Essa è invece decisamente più snella sia in termini di tempi, che di costi, che di personale impiegato: si calcola che sia tra le 7 e le 10 volte meno onerosa rispetto al doppiaggio.

Questa cospicua differenza viene genericamente ritenuta discriminante, in quanto consente l'accesso al blocco dei paesi doppiatori solo a quelle nazioni che di fatto sono in possesso dei mezzi finanziari necessari a sovvenzionare questa costosa operazione.

2) Ragioni demografiche

Le ragioni di carattere demografico si legano indissolubilmente alle ragioni economiche appena descritte. L'economia di scala fa sì che l'elevato costo del doppiaggio risulti più facilmente ammortizzabile al crescere della popolazione che fruisce del prodotto finale. La scelta del doppiaggio viene dunque ritenuta economicamente conveniente solo in quei paesi la cui popolazione è pari o supera i venticinque milioni di abitanti⁴⁴. Questa soglia esclude di fatto la stragrande maggioranza delle "subtitling country": i paesi scandinavi, Olanda, Belgio, Lussemburgo, l'Islanda, la Grecia e il Portogallo.

2) Tradizione e abitudine

Il recente studio di Perego e Del Missier del 2010⁴⁵, ha ulteriormente avvalorato la teoria che vede dietro la preferenza di un utente per doppiaggio o sottotitolazione, la modalità tradizionalmente consolidata nel paese in cui l'utente stesso si trova⁴⁶.

"La condizione iniziale di visione sembra infatti aver influenzato la valutazione degli spettatori rispetto alla forma traduttiva preferibile nell'eventualità che questi avessero l'occasione di scegliere come vedere il film nella sua versione integrale". (Perego, Taylor, 2005: 127⁴⁷)

43 Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, cit., p. 6.

44 Paolinelli, Di Fortunato, Tradurre per il doppiaggio, cit., pp. 37.

45 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, pp. 126-130.

46 Cfr. Luyken *et al.*, 1991.

47 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, cit., p. 127.

L'appartenenza al blocco dei paesi sottotitolatori o doppiatori risulta dunque essere simultaneamente sia causa che conseguenza del perpetrarsi della scelta di una modalità di traduzione rispetto all'altra all'interno di un dato paese. Anche qui, la variabile economica svolge un ruolo che è opportuno tenere in considerazione. È piuttosto evidente che la sottotitolazione e il doppiaggio hanno raggiunto livelli qualitativamente considerevoli nei paesi che storicamente hanno preferito l'uno o l'altro come modalità traduttiva, in grado al giorno d'oggi di confezionare prodotti godibilissimi per il *target* finale. Il consolidarsi e il perpetrarsi di una o dell'altra modalità ha poi permesso, unitamente all'innalzamento della qualità del prodotto finale, un progressivo abbassamento dei costi, attribuibile alla riduzione dei tempi e alla formazione di un bacino di operatori esperti nel settore, allo sviluppo di tecnologie sofisticate e di catene produttive ad hoc. Ne risulta che, a parità di condizioni, il doppiaggio dello stesso prodotto audiovisivo avrà costi nettamente superiori in un paese tradizionalmente "sottotitolatore" rispetto a uno tradizionalmente "doppiatore", proprio a causa della discrepanza in termini di disponibilità di risorse, esperienza e *know-how* tra i due paesi.

Non si ritiene comunque particolarmente fruttuoso irrigidirsi eccessivamente in questa ripartizione: si sta sempre ragionando su tendenze di massima, che in quanto tali, sono piuttosto fluide e mutevoli. Si sono già registrate alcune inversioni di rotta che hanno visto il seppur ancora marginale incremento di interesse nella sottotitolazione nei paesi tradizionalmente doppiatori e viceversa. Bisogna poi tenere presente che esistono storicamente alcune eccezioni, come l'Islanda in cui la tradizione della sottotitolazione è da sempre convissuta con quella del doppiaggio, o paesi bilingui come il Belgio, in cui il francese è considerata la lingua del doppiaggio e l'olandese quella della sottotitolazione.

1.3.5 Doppiaggio e sottotitolazione a confronto

Lo studio di Perego e Del Missier sembra dunque confutare un luogo comune particolarmente radicato nell'immaginario collettivo che vuole la sottotitolazione meno efficace dal punto di vista della piacevolezza e del coinvolgimento dello spettatore finale rispetto al doppiaggio. Nell'analisi comparativa, assai frequente in letteratura, delle due modalità traduttive infatti, ampio spazio viene solitamente dedicato a descrivere l'inadeguatezza della sottotitolazione a riprodurre un'esperienza soddisfacente e totalizzante, a differenza del doppiaggio che, pur nei limiti ad esso imputabili, primo fra tutti quello della sincronizzazione del labiale, trasporta lo spettatore in un'esperienza sensorialmente più appagante, contenutisticamente più completa e linguisticamente più realistica. Sono molte le argomentazioni sollevate a favore di questa tesi, molte delle quali fanno riferimento allo sforzo cognitivo maggiore a cui lo spettatore sarebbe sottoposto durante l'esposizione ad un prodotto audiovisivo sottotitolato o alle limitazioni strutturali, temporali e spaziali intrinseche nella natura del sottotitolo. Lo scemare dell'illusione filmica causato dalla necessità di spostare l'attenzione sui sottotitoli e il fisiologico tempo di lettura che distoglie lo spettatore della scena da una parte, la ridotta visibilità dell'immagine determinata dalla presenza fisica del sot-

totitolo, la condensazione delle battute originali che comportano una parziale perdita dell'informazione, la macchinosità del linguaggio filmico, non perfettamente in grado di riprodurre la lingua parlata dall'altra, sono solo alcune delle critiche più frequentemente rivolte a questa modalità traduttiva⁴⁸.

È dunque positivo che vi sia un riscontro empirico dell'equivalenza nell'efficacia comunicativa di testi tradotti mediante le due differenti modalità, che chiarisca che *“non vi è una differenza statisticamente significativa nel modo in cui sono elaborati e valutati i prodotti audiovisivi doppiati e quelli sottotitolati”* e che *“l'esperienza della visione [...] è [...] ugualmente coinvolgente e piacevole per tutti gli spettatori indipendentemente dalla forma di traduzione alla quale sono stati esposti”*. (Perego, Taylor, 2005: 127⁴⁹)

Escludendo dunque differenze sostanziali nell'efficacia di sottotitolazione e doppiaggio, può essere interessante proseguire il confronto definendo i bacini di utenza in cui le due modalità traduttive vanno a “pescare”. Quanto alla sottotitolazione, si è già accennato alla sua connotazione “trasparente”, che la rende particolarmente apprezzabile per i cultori dei prodotti originali, sia per la sua aderenza al prodotto di partenza, quanto per la suggestione veicolata dalle possibilità di ascoltare le voci degli attori che di fatto appaiono sullo schermo. Si è visto invece che il doppiaggio nega entrambe queste possibilità, ma può essere preferito da quella fascia di utenti che cercano un'immagine più esteticamente pulita e un'esperienza d'illusione filmica massimizzata⁵⁰. Eliminando la necessità di aver sviluppato l'abilità di lettura per ottenere l'accesso all'informazione, il doppiaggio soddisfa alcune fasce disagiate della popolazione quali gli analfabeti o i semi analfabeti nonché gli spettatori affetti da disfunzioni o handicap all'apparato visivo, o chi semplicemente, come i bambini più piccoli o gli anziani, ha difficoltà nella lettura, specialmente nelle fasi più concitate dell'azione filmica. La sottotitolazione è in questo senso complementare al doppiaggio, in quanto permette l'accesso ai prodotti audiovisivi ad altre fasce deboli della popolazione quali sordi o semi sordi, non solo attraverso la traduzione interlinguistica, ma anche attraverso quella intralinguistica. Inoltre, numerosi studi sono stati effettuati in merito al ruolo che la sottotitolazione può assumere nell'apprendimento di una lingua straniera, evidenziando l'efficacia che, non solo l'esposizione a prodotti audiovisivi sottotitolati, ma anche l'attiva partecipazione a laboratori di creazione di sottotitoli hanno nello sviluppo delle competenze e abilità linguistiche. Risultati analoghi sono stati raggiunti applicando l'utilizzo sia passivo che attivo di sottotitoli, all'interno di programmi rivolti all'abbassamento del tasso di analfabetismo in tutte le comunità da esso affette.

48 Paolinelli, Di Fortunato, Tradurre per il doppiaggio, cit., pp. 37.

49 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, cit., p. 127.

50 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, cit., p. 124.

1.4 La sottotitolazione

Si definisce la sottotitolazione “*diasemiotic translation in a polysemiotic media [...] in the form of one or more lines of written text presented on the screen in sync with the original dialogue*” (Gottlieb, 2004: 220⁵¹); e il sottotitolo “*prepared communication using written language acting as an additive and synchronous semiotic channel, as part of a transient and polysemiotic text*”. (Gottlieb, 2005: 19⁵²)

A costo di cadere nella ripetizione, si ritiene qui utile la scomposizione delle sopracitate definizioni nei loro componenti costitutivi, al fine di approfondire ulteriormente la complessità dei processi della sottotitolazione e per meglio analizzare, in questo paragrafo, le dinamiche che intercorrono nell'applicazione della presente modalità traduttiva.

a) Semiotica

Si rimarca qui il rapporto tra sottotitolazione e semiotica, cristallizzato nella natura multimodale dei testi audiovisivi. Gottlieb parla di “testo” (*text*) semiotico, di “prodotti” (*media*) semiotici, e di “canale” (*channel*) semiotico: la sottotitolazione è uno strumento semiotico (*semiotic channel*) che, agendo sul canale visivo verbale, concorre alla costruzione del significato globale del prodotto audiovisivo, che è per definizione un testo multimodale (*polysemiotic text*), accomodandosi nell'intreccio di contenuti già intessuto dagli altri canali di comunicazione.

“Subtitles primarily interact with the two verbal channels, editing and translating them [...] and all subtitling should be in harmony with the flow of the non-verbal visual channel. In this way, subtitles can be in harmony with the entire polysemiotic ST, and this creates a subtitled polysemiotic TT. [...] The subtitles themselves are monosemiotic, [...] but together they make up a polysemiotic text.” (Pedersen, 2011: 10⁵³)

Gottlieb rimarca inoltre la natura diasemiotica della sottotitolazione, che oltre a produrre una trasposizione linguistica, determina anche una trasposizione semiotica, ricostruendo e condensando un testo orale in stringhe di testo scritto.

b) Modalità scritta di comunicazione

Per quanto costituisca la trasposizione di un testo oralmente espresso, il sottotitolo appare agli occhi dello spettatore nella forma di un testo scritto. Quella che può sembrare un'ovvia banalità, cela invece la non trascurabile problematicità del rendere spontaneità e naturalezza della lingua parlata attraverso stringhe di testo scritto, regolate da strutturazioni, norme e dinamiche essenzialmente diverse da quelle che plasmano la conversazione orale.

51 Gottlieb Henrik, “Subtitles and International Anglification”, *Nordic Journal of English Studies*, Vol.3, Issue 1, 2004, pp. 219-230.

52 Gottlieb *Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics*, cit., p. 19.

53 Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, cit., p. 10.

c) Carattere aggiuntivo

Il sottotitolo si definisce aggiuntivo in quanto si “accomoda” all’interno di quel complesso sistema di significati già di per sé autosufficiente, che è il testo audiovisivo. Inserite a posteriori all’interno di un prodotto audiovisivo già confezionato e completo nei contenuti, le stringhe di testo che costituiscono il sottotitolo rimarkano con un massimo grado di ridondanza le informazioni già espresse dal canale sonoro-verbale e non immediatamente intelleggibili al pubblico *target* a causa delle barriere linguistiche esistenti tra il prototesto e il metatesto. Svolgono inoltre la funzione di integrare gli input veicolati dagli altri canali di comunicazione, di plausibile difficile comprensione per il pubblico di destino a causa di gap di natura culturale, sociale e/o geografica, che ostacolano la coerente comprensione del testo rispetto agli intenti comunicativi dell’autore.

d) Carattere sincronico

Il carattere sincronico è determinato dalla modalità di proiezione dei sottotitoli, che dovrebbero susseguirsi sincronicamente rispetto agli scambi di battute e ai cambi di scena, al fine di garantire la massima coerenza del prodotto finale. Ne deriva la fondamentale importanza della cura dei tempi di esposizione, nonché quelli di entrata e di uscita del sottotitolo.

1.4.1 Le problematiche della sottotitolazione

Hatim e Mason⁵⁴ rilevano in maniera brillantemente sintetica ma al contempo esauritiva le restrizioni che tendono ad “ingabbiare” il lavoro del sottotitolatore.

Esse sono:

- › “the requirement of matching the visual image”;
- › “the pace of the sound-track dialogue”;
- › “physical constraints of available space”;
- › “the reduction of the source text”;
- › “the shift in mode from speech to writing”.

Traendo ispirazione da questa ripartizione si è deciso di stilare una classificazione di più ampio respiro, che potesse proporsi come un’analisi sistematica dei vincoli e delle problematiche che affliggono e ostacolano la sottotitolazione. Si è inoltre ritenuto opportuno fare riferimento a quell’insieme di costrizioni frutto della natura multimodale degli elaborati sui quali la sottotitolazione è impiegata, al fine di ribadire ancora una volta la necessità per i traduttori di approcciare i testi audiovisivi sotto la preziosa guida del lume dei principi della coerenza e della sincronia. Si è infine deciso di trattare separatamente la componente diamesica della sottotitolazione, con il preciso obiettivo di dedicare l’opportuno spazio di analisi e riflessione a uno di quei fattori che più mar-

⁵⁴ Hatim Basil, Mason Ian, *The Translator as Communicator*, London, Routledge, 1997, pp. 65-66.

catamente differenziano la sottotitolazione nel confronto con altre modalità di traduzione audiovisiva, ma che viene al tempo stesso additato dalla stragrande maggioranza dei suoi detrattori come causa primaria della sua povertà e inefficacia come modalità traduttiva, oltre che come instancabile generatrice di grattacapi per il sottotitolatore.

2) Vincoli derivanti dalla multimodalità

Menzionando il fardello della traccia audio originale e la necessità di fondere coerentemente quest'ultima con il canale visivo, Hatim e Mason facevano senza troppi misteri riferimento al contesto multimodale in cui l'audiovisivo si trova ad operare. Possiamo dunque definire derivanti dalla multimodalità tutte quelle limitazioni con cui il traduttore si scontra nello sforzo di bilanciare le componenti semiotiche di un prodotto audiovisivo e integrarle al fine di ottenere un testo finale completo, coerente e informativo. Trattata ampiamente nelle sezioni precedenti, non si ritiene necessario approfondire ulteriormente la materia in questa sede. Si considera tuttavia stimolante l'eventualità dell'adozione di un approccio differente, utile a far emergere l'ingombrante grado di problematicità che si incontra nella redazione di un sottotitolo in quelle particolari situazioni in cui la soluzione partorita dal traduttore nella lingua *target* comporti l'insorgere di un'incongruenza con il canale visivo che non esisteva nella versione originale. Simili situazioni prendono vita in tutti quei casi in cui un elemento visivo diventa preponderante nell'azione scenica, o perché i personaggi vi fanno diretto riferimento o perché esso acquista una connotazione particolarmente rilevante nel contesto in cui l'azione si svolge. Nella sfortunata circostanza in cui un simile elemento sia culturalmente denotato, sia soggetto a classificazioni diverse nella cultura *target* e nella cultura *source*, abbia implicazioni differenti a causa di una non completa coincidenza delle aree semantiche dei due sistemi linguistici, il sottotitolatore finisce per trovarsi in una situazione particolarmente spiacevole, in cui, vista la rilevanza di quel dato elemento in quel preciso momento scenico, egli non potrà optare per l'omissione, vale a dire per la scelta di non tradurre, così a cuor leggero. L'abilità del traduttore sarebbe dunque quella di riuscire a scovare, nel cilindro delle infinite possibilità linguistiche della lingua *target*, quell'elemento che gli consenta di giustificare l'immagine a cui il fruitore è esposto e, se necessario, di farlo anche a costo di sacrificare l'integrità della colonna sonora originale, pur di esorcizzare il pericolo dello scollamento del canale sonoro da quello visivo. Se si considerano l'inefficacia e l'inconsistenza di un elemento visivo che, se decontestualizzato, rischia di distruggere con l'incoerenza l'armonia del contesto, si ritiene infatti preferibile l'adozione di un approccio di tipo funzionale: esso non soddisferà pienamente le brame di "traduzione letterale ad ogni costo" segretamente coltivate da molti degli spettatori finali, ma scioglierà, attraverso la ricerca di soluzioni appropriate, l'incompatibilità linguistica dei codici *source* e *target*, contribuendo alla stesura di un prodotto finale fluido ed efficace, ma soprattutto privo di incongruenze. Si auspica qui di trovare l'appoggio dei fruitori, confidando che essi possano sopportare il fastidio di una leggera incongruenza tra colonna sonora originale e sottotitolo, sia essa nelle forme o nei contenuti del testo, se l'alternativa dovesse essere quella di trovarsi a masticare l'amara perplessità derivante dalla visione di un susseguirsi di passaggi incomprensibili e confusi, impacciato risultato di traduzioni eccessivamente letterali e assolutamente povere e inefficaci.

Si cita a questo proposito uno degli esempi più di frequente riportati in letteratura, tratto dalla celebre commedia *I fratelli Marx al college* dei fratelli Marx, felicemente noti per la loro indiscutibile capacità di rendere la comicità in chiave visiva. Sfruttando l'omonimia del termine inglese *seal*, gli autori costruiscono nel lungometraggio una scena brillante, in cui Groucho, trovandosi a dover autenticare un documento e richiedendo a questo fine un timbro, si vede passare da Harpo una foca. L'efficacia della scena e la riuscita dell'elemento comico stanno interamente nell'espletamento visivo dell'omonimia dei termini, che giustifica la presenza scenica di un animale, altrimenti completamente fuor di contesto. La versione spagnola del film manca di cogliere la finalità ludica del passaggio, e predilige una traduzione letterale del termine *seal* nella sua accezione di timbro: optando per la parola *testigo* (testimone), la traduzione, pur nel pregio di dare vita ad una trasposizione perfettamente fedele all'originale, risulta completamente sterile nella sua inefficacia, smarrendo inevitabilmente il brio dell'intento comico voluto dagli autori e lasciando lo spettatore a rosolare nel dubbio di quale sconosciuta qualità possa avere la foca per risultare un buon testimone. Di tutt'altro mordente è la versione italiana, che sfrutta la radice del verbo *focalizzare* e la sua assonanza con il termine *foca*: la sequenza diviene così efficacissima, con un Groucho che, documenti alla mano, cerca di riportare all'ordine i suoi soci uscendosene con un "*Focalizziamo!*" e con un Harpo che, in tutta risposta, gli porge senza battere ciglio la foca in questione. Nel suo non essere letterale, la versione italiana perde il riferimento all'autenticazione del documento mediante il timbro riportata nell'originale, che tuttavia, se si considera l'economia complessiva della scena, non sembra risultare in una perdita così rilevante a livello contenutistico. La resa italiana infatti non solo propone una battuta che risulta efficace e plausibile nel contesto scenico sebbene privata dell'allusione all'atto della vidimazione, ma ha pure il grande pregio di rimanere fedele al prodotto originale nel suo intento, vale a dire quello di stimolare la reazione divertita dello spettatore, nonché il valore aggiunto di proteggerlo dallo smarrimento derivante dall'incongruenza e dalla scarsa trasparenza che guastano invece la versione spagnola.

La limitazione del multimodale sta dunque nell'impossibilità di circoscrivere la traduzione alla mera trasposizione dei soli input sonori-verbali e nella necessità di elaborare una resa degli stessi coerente ed efficacemente *sincronica* con il complesso insieme dell'immagine, degli aspetti prossemici e di tutti gli altri strumenti di significato di cui il prodotto audiovisivo si avvale nell'espletamento delle proprie funzioni comunicative. Coerenza e sincronia vanno inoltre perseguite tenendo ben presenti fattori quali il *target* e le finalità dell'opera, criteri assolutamente indispensabili alla corretta individuazione dell'impostazione e del taglio più appropriati con cui redigere il testo finale, nonché gli elementi *source* che, dotati di maggiore consistenza contenutistica all'interno dell'equilibrio semantico complessivo del testo, divengono essenziali ai fini dell'efficace trasposizione del messaggio originale.

2) Vincoli spazio-temporali

Attenzione particolare meritano le limitazioni spazio-temporali causate dalla natura aggiuntiva del sottotitolo: l'analisi approfondita di queste ultime fonda le basi teoriche

necessarie alla comprensione di alcune conformità tecniche a cui si ritiene opportuno i sottotitoli debbano sottostare, o alla diffusione di alcune pratiche formali, relative a tempi di esposizione e layout delle stringhe, ritenute ormai fondamentali nei processi di sottotitolazione di un prodotto audiovisivo e consolidatesi oggigiorno come prassi nel *modus operandi* degli operatori di settore.

“The emphasis is on subtitling as a series of losses and omissions, forgetting or overlooking strategies such as expansion and reformulation. This perception is based on the presumed uniformity between oral and written expressions [...] as if subtitling were merely a mimetic process, and as if the two codes were similar in status and in the way they work.” (Gambier, 2009: 18⁵⁵)

Si consideri innanzitutto che il sottotitolo è costituito da una o più stringhe di testo scritto. L'elaborazione di un testo scritto richiede tempi più lunghi rispetto all'elaborazione del medesimo testo veicolato in forma orale. Nell'ipotesi in cui il sottotitolo fosse una trascrizione letterale delle battute, la lettura dello stesso richiederebbe dunque un tempo maggiore rispetto a quello necessario all'elaborazione del medesimo enunciato verbalmente espresso. Di conseguenza, volendo garantire allo spettatore un tempo di esposizione del sottotitolo adeguato alle sue esigenze d'elaborazione e interiorizzazione dei contenuti, la permanenza dello stesso sullo schermo dovrebbe estendersi oltre la completa articolazione della battuta recitata. L'inconsistenza di una simile soluzione è tuttavia lampante: il traduttore audiovisivo si trova infatti ad operare su di un prodotto la cui struttura è già stata minuziosamente delineata e impostata dal lavoro del regista e degli sceneggiatori, in primis nella scansione dei suoi tempi. Se un sottotitolo rimanesse sullo schermo più a lungo rispetto alla durata dei turni di battuta o non si attenesse in maniera intransigente agli intervalli imposti dai cambi di scena, la violazione dei principi di coerenza e sincronia che ne deriverebbe risulterebbe a tal punto drammatica da corrompere l'agevole scorrimento del prodotto e il suo grado di usabilità, in maniera particolarmente evidente in tutti quei casi in cui il genere filmico favorisca il frequente occorrere di repentini cambi di scena o di dialoghi serrati. Tutto questo comporta per il sottotitolatore l'esigenza di creare un sottotitolo che sia:

- › Sufficientemente breve da consentire allo spettatore di leggerlo con agio nella sua interezza. La brevità è essenziale nel tentativo di massimizzare l'usabilità del prodotto audiovisivo e di contenere lo sforzo cognitivo sperimentato dell'utente nell'elaborazione di un carico semantico già complesso in quanto codificato in un indissolubile intreccio di modalità semiotiche, la cui decodifica è responsabile di un rallentamento anche significativo dei processi di lettura nel fruitore;
- › Il più possibile completo e finito nel significato, in modo tale da garantire allo spettatore l'integrità e la completezza dei contenuti proposti. La brevità del punto prece-

55 Gambier Yves, “Challenges in audiovisual translation research”, in A. Pym, A. Perekrestenko (a cura di) *Translation Research Projects 2*, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009. pp. 17-25.

dente non deve cioè intaccare la compiutezza del nocciolo semantico del prodotto audiovisivo, cassando il rischio che il fruitore perda porzioni significative della testo originale e veda in questo modo gravemente compromessa la facoltà di comprensione dello sviluppo della trama.

Come ottenere dunque completezza di contenuti e coerenza degli stessi con l'immagine, nell'infido contesto della ristrettezza di tempi e spazi? Quello che sembra un obiettivo pressoché utopico nella realizzazione è invece sensibilmente agevolato da una serie di processi che consentono di scavalcare le limitazioni spaziali delle dimensioni dello schermo tramite l'eliminazione di ripetizioni e intercalari e lo sfoltimento di strutture sintattiche complesse, con il risultato di ridurre drasticamente il numero di caratteri del sottotitolo senza intaccarne il nucleo semantico. Ne costituisce un esempio l'esplicitazione, che trova larga applicazione nella sottotitolazione supportata dall'esigenza di dotare lo spettatore di una stringa di testo il più possibile trasparente, che favorisca un'interpretazione altrettanto immediata, in modo da ridurre al minimo il tempo di lettura. Essa ricorre spesso a iperonimi laddove il testo originale riporta nomi specifici, settoriali o culturalmente denotati, favorendo così l'immediata comprensione del pubblico senza la necessità di ricorrere a note, che appesantirebbero la scorrevolezza del prodotto audiovisivo. L'utilizzo di interiezioni, connettivi o altri elementi la cui aggiunta diviene utile a rendere più chiaro il significato di passaggi particolarmente intricati, rielaborando o aggiungendo informazioni, si deve invece sempre scontrare con i limiti spaziali del sottotitolo, finendo dunque in molti casi rimpiazzato da una rielaborazione dei concetti più complessi o dalla sostituzione degli stessi con alcuni più semplici. In riferimento alla semplicità di esposizione dei contenuti, è interessante citare lo studio di Moran⁵⁶, che dimostra l'effettiva diminuzione del tempo di lettura necessario all'elaborazione del sottotitolo nei casi in cui esso sia redatto mediante l'utilizzo di un lessico limitato, ad alta frequenza d'uso, "inciampando" magari in ripetizioni che, quasi eccedendo in chiarezza, lasciano allo spettatore assai pochi dubbi di interpretazione. Degna di menzione è anche l'ipotesi avanzata da Perego e Taylor che, contrariamente alla ormai istituzionalizzata regola dei "sei secondi" (si veda in seguito), suggeriscono che l'aumento della lunghezza del sottotitolo, voluto risultato determinato da scelte linguistiche finalizzate alla trasparenza dei contenuti, possa risultare in realtà una scelta vincente, se si traduce con l'obiettivo di produrre un sottotitolo chiaro e di facile e veloce elaborazione.

Regina indiscussa dei processi di sottotitolazione rimane tuttavia la "condensazione", una tecnica che sembra consentire al sottotitolatore di operare una significativa rielaborazione delle battute, in grado di preservare le parti dense di contenuti informativi e di ridurre contemporaneamente la lunghezza, rendendone così possibile il felice aggiustamento nel serrato cadenzarsi del ritmo dell'azione scenica. Il lettore non sia tuttavia portato a sovrastimare l'efficacia della condensazione: per quanto massimamente utile, nulla può contro l'ineluttabilità della perdita di contenuti del testo *source*. "Vittime" della condensazione sono una serie di elementi del discorso, che, seppur

⁵⁶ Cfr. Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, p. 109.

non vitali in termini di potere e rilevanza informativa, rischiano, con la loro assenza, di guastare irrimediabilmente il realismo e la spontaneità della conversazione parlata che lo spettatore è costretto a “sussumere” non nella sua forma naturale, quella dell’oralità, ma nella macchinosità dell’artificio del sottotitolo. In particolar modo, vengono eliminate ripetizioni e elementi ridondanti, che seppur spesso considerati superflui, nascondono talvolta una non trascurabile sfumatura enfatica; interiezioni, intercalari e deittici, utili a rimarcare la soggettività delle affermazioni; locuzioni avverbiali proprie del parlato più cortese, la cui assenza tende a lasciare lo spettatore perplesso di fronte ad esclamazioni e richieste che non di rado suonano troppo brusche e dirette; e infine tutto quel complesso di interruzioni, false partenze, anacoluti, parentesi e anastrofi, naturali manifestazioni della scarsa pianificazione della lingua parlata, che non trovano un diretto traduttore nell’ordinata tessitura sintattica delle forme scritte.

Ne deriva che, anche a fronte di una perdita veramente minima di significato, il sottotitolo risente di un linguaggio a volte meccanico, altre artefatto, indubbiamente differente nel registro, che risulta meno colloquiale e più formale, se paragonato al recitato. D’altronde, regolati da dinamiche opposte, lingua scritta e lingua parlata possono essere artificialmente replicate in contesti di finzione scenica con buona approssimazione, ma non in maniera ineccepibile. Eppure, la natura stessa della sottotitolazione si fonda sul dicotomico rapporto tra scritto e parlato, e sulla presunta e presuntuosa convinzione che la lingua scritta, opportunamente preparata, sia in grado di imitare effetti e modi del parlato.

“There is a tacit agreement, a ‘contract of illusion’ if you will, between the subtitler and the viewers to the effect that the subtitles are the dialogue, that what you read is actually what people say. In reality, of course, it is not. For one thing, the verbal material is in another mode, writing instead of speech [...]. In practice this means that only a few oral forms are retained in the subtitles. The language is cleaned up; more often than not, hesitations, false starts etc. are excluded.” (Pedersen, 2011: 22⁵⁷)

E d’altronde questo non è altro che l’ennesimo grattacapo del sottotitolatore, che, reinventatosi dialoghista, si trova a dover manipolare e riscrivere i sottotitoli, plasmandoli alla luce di quella pretesa ma costruita oralità che finge naturalezza, che conferisce l’illusione della quotidianità a pensieri e parole dei personaggi. Vista la rilevanza e il carattere costitutivo della materia nel contesto della sottotitolazione, il paragrafo successivo è pensato come un approfondimento della dimensione diamesica della traduzione e delle implicazioni che questa comporta per la sottotitolazione.

2) Vincoli derivanti dalla traduzione diamesica

È sempre interessante riflettere sulla dicotomia intrinseca in molti dei prodotti destinati allo schermo: creati per finzione, film, serie tv, cartoni animati e spot pubblicitari giocano ad ingannare la propria artefatta natura nel tentativo di dare allo spettatore

⁵⁷ Pedersen, *Subtitling Norms for Television*, cit., p. 22.

l'illusione della spontaneità. Si è in precedenza concluso che la verosimiglianza e il realismo dei personaggi costituiscono una delle chiavi di volta del coinvolgimento e della partecipazione dell'utente all'illusione filmica. Con il termine illusione filmica si intende quel particolare stato di coscienza dello spettatore di un prodotto audiovisivo che, pur nella consapevolezza dell'artificialità di ciò che sta guardando, "vive" e "respira" quel mondo come fosse vero.

Ai fini di perpetrare questa illusione dunque, ogni particolare deve risultare plausibile: le ambientazioni, lo scorrere cadenzato del tempo, le azioni dei personaggi e persino la modalità in cui le azioni vengono svolte. Si rifletta ancora un momento sui dialoghi: che ne sarebbe dell'illusione filmica se lo spettatore si trovasse davanti a due personaggi che interagiscono con le strutture linguistiche rigide, pulite e sintatticamente ineccepibili tipiche della lingua scritta?

La pesantezza degli scambi di battute che ne deriverebbe sarebbe innegabile, e ancora una volta l'assurdità della situazione causerebbe l'alienazione dello spettatore. Qui sta la peculiarità del linguaggio filmico, sapientemente sintetizzata da Gregory e Carroll, nell'ormai celebre "*written to be spoken as if not written*" (Gregory e Carroll, 1978: 42⁵⁸): l'abile sceneggiatore è colui che è in grado di ricreare con un ottimo grado di approssimazione l'illusione della conversazione spontanea, aggirando le limitazioni poste alla stessa dalla natura e dalle necessità del prodotto audiovisivo.

Le caratteristiche dell'oralità sono ormai chiare, specie nel paragone con il prodotto scritto: minor densità lessicale, minor linearità, propensione alla paratassi, ricorso a strutture grammaticali semplici, disconnesse, a volte errate, frequente ricorso a forme deittiche e interiezioni, limitatezza delle scelte lessicali e utilizzo di una fraseologia precostituita, sovrapposizione dei turni di parola, pianificazione scarsa o inesistente ecc., la maggior parte delle quali sono diretta conseguenza dello stretto legame che l'oralità condivide con il contesto comunicativo in cui si realizza. Lo studio sistematico della lingua parlata ha permesso di ridurre drasticamente il gap tra il cosiddetto "*filmese*" e il parlato spontaneo, e al giorno d'oggi, si è in grado di fornire agli attori dei copioni in cui il dialogo filmico approssima in maniera eccellente l'illusione della naturalezza di una conversazione ordinaria.⁵⁹

Preme tuttavia sottolineare che per ragioni di natura tecnica la completa riproduzione dei tratti del parlato non è auspicabile. Sarebbe infatti inappropriato sacrificare la chiarezza del testo audiovisivo, con il rischio di comprometterne gravemente la facilità di comprensione dei contenuti, solo per riprodurre fedelmente la frammentarietà e la sconnesione proprie dei dialoghi reali. Si immagini una conversazione di gruppo in cui le voci dei partecipanti si accavallano in un vociare indistinto, o un acceso scambio di battute privo del rispetto dei turni di parola: gli enunciati arriverebbero a stento alle orecchie dell'utente, che faticherebbe assai nella ricostruzione del significato integrale del messaggio, cosa che per altro aumenterebbe il suo sforzo intellettuale con il rischio di una considerevole diminuzione della piacevolezza dell'esperienza filmica.

⁵⁸ Gregory J. Michael, Carroll Suzanne, *Language and Situation: Language Varieties and their Social Context*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

⁵⁹ Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, pp. 64-69.

“Se l’attore parlasse come le persone fanno nella “vita reale”, con frequenti frasi in sospeso, false partenze, allusioni, digressioni, frammenti di frasi ecc... il pubblico non sarebbe in grado di recepire le informazioni di cui ha bisogno, in modo che le due ore di traffico sulla scena (o nel film) risultino essere un’esperienza completa e comprensibile.” (Gregory, Carroll, 1978: 43, trad. it. Di Perego, Taylor, 2005⁶⁰)

Già problematica nel suo inscenamento ex novo al momento della stesura dei dialoghi in “filmese”, la resa dell’oralità e della spontaneità della conversazione parlata diviene impresa veramente complessa in fase di sottotitolazione. Il primo ostacolo è di natura quasi ontologica: si parla di due modalità di espressione dicotomiche, l’una parlata e l’altra scritta, che come si è visto si fregiano di caratteristiche di natura pressoché opposta, tra le quali risulta assai difficile anche la tentata mediazione. Ne consegue che la riproduzione dell’oralità mediante forme di testo scritto, che è l’obiettivo della sottotitolazione nel suo “trascrivere” i dialoghi in stringhe di testo, può risultare poco efficace, se non a volte anche artificiosa e meccanica. Allo scarso successo a cui il sottotitolatore può andare incontro nella sua ricerca della pretesa oralità, contribuisce in maniera marcata anche la scarsità di battute o caratteri a sua disposizione nello sforzo di trasporre la colonna sonora, che egli deve sfruttare in primis per la resa del messaggio, e solo secondariamente della forma, che, per quanto rilevante, non è indispensabile, o almeno non ai fini della comprensione. Costretto a condensare dunque, il sottotitolatore si trova spesso con le mani legate a livello stilistico: lo spazio che gli servirebbe per convogliare anche solo un’approssimazione delle forme della conversazione spontanea gli è negato dalle limitazioni spazio-temporali del sottotitolo. Si pensi poi al “peso” della parola graficamente rappresentata, al carattere di permanenza che viene genericamente attribuito alla forma scritta, e alle ulteriori restrizioni che questo può comportare sul faldone delle scelte lessicali a disposizione del sottotitolatore: non è raro che alcune manifestazioni proprie dei registri più bassi, quali insulti, imprecazioni e varie altre forme di scurrilità, ammesse nel dialogo filmico, vengano addolcite con espressioni più moderate nei sottotitoli, in considerazione del maggiore impatto che la volgarità scritta e impressa sullo schermo ha rispetto alla sua equivalente oralmente espressa.

1.4.2 Le caratteristiche tecniche

Nel corso degli anni, una serie di studi sulla fruibilità dei prodotti audiovisivi e sui meccanismi di elaborazione dei contenuti degli stessi da parte degli utenti hanno permesso di mettere in luce quali siano le necessità e le esigenze dei consumatori e quali quelle caratteristiche che permettono ad un prodotto audiovisivo di risultare massimamente *user-friendly*, ovvero godibile e facilmente usabile per il pubblico. Si fa riferimento in particolare all’applicazione del tracciamento oculare su utenti esposti ad un contesto multimodale, test che hanno reso possibile la raccolta di mappature, o

60 Gregory, Carroll, *Language and Situation*, cit., p. 43.

pattern oculomotori, che rilevano dove, con che durata, e con che intervalli temporali l'osservatore, durante la visione di un prodotto sottotitolato, focalizza l'attenzione sulle varie componenti che appaiono sullo schermo, e quali siano gli input che vengono maggiormente "osservati" in nome della loro riconosciuta funzione di "fonti informative"⁶¹. La conclusione più rilevante che simili test hanno contribuito a portare alla luce è che nell'elaborazione di un prodotto sottotitolato "la lettura del testo scritto si alterna con la lettura dell'immagine: non vi è una netta distinzione tra la lettura del testo e quella dell'immagine ma piuttosto un alternarsi verticale rapido". (Perego, Taylor, 2005: 104⁶²)

Poste queste premesse, sono state elaborate una serie di convenzioni che stabilissero alcuni standard in merito a lunghezza, tempo di esposizione e disposizione dei sottotitoli sullo schermo, al fine di garantire la realizzazione di quello che dovrebbe essere lo scopo di ogni prodotto sottotitolato: "to provide maximum appreciation and comprehension of the target film as a whole by maximising the legibility and readability of the inserted subtitled text" (Karamitroglou, 1998: 1⁶³). Si analizzano brevemente di seguito alcune tra le più note convenzioni.

Il tempo di esposizione

Inspirata dalla teoria dell'automaticità dei processi di lettura e di rilettura dei testi, la *regola dei sei secondi* fa riferimento ad un tempo massimo di sei secondi come intervallo di permanenza ideale sullo schermo di un sottotitolo disposto su due righe contenenti una media di 33-35 caratteri l'una. È stato dimostrato infatti che un osservatore, esposto ad un sottotitolo, ne inizierà automaticamente la lettura a prescindere dalla complessità semiotica del contesto, dalla sua età e dal suo grado di alfabetizzazione e che, terminata questa, avvierà altrettanto automaticamente il processo di rilettura della medesima stringa, anche nell'eventualità in cui questa fosse risultata perfettamente chiara.⁶⁴ Tuttavia, a differenza di quanto si possa credere, la rilettura di un testo multimodale non comporta alcun beneficio per l'osservatore, neppure in termini di quantità di informazioni sussunte, ma anzi costituisce un elemento di disturbo che ostacola la comprensione del prodotto, guasta la compattezza d'insieme dell'opera e minaccia la fluidità della fruizione. Si è dunque cercato di calcolare un lasso di esposizione ideale, che da una parte concedesse allo spettatore un margine temporale sufficientemente esteso per garantire l'adeguata elaborazione del contenuto del sottotitolo anche in un contesto di sovraccarico di informazione semiotica, ma dall'altra abbastanza breve da non innescare l'automatismo del processo di rilettura. Nel caso di sottotitoli brevi, il tempo di esposizione ideale viene calcolato proporzionalmente al numero di caratteri che compongono il sottotitolo, avendo cura di non scendere mai sotto la soglia di esposizione di 1.5 secondi, considerato il tempo minimo di permanenza sullo schermo necessario a prevenire l'effetto "flash", che inibisce per qualsiasi utente la capacità di elaborazione della stringa, anche nel caso essa coincida con un solo monosillabo.

61 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, pp. 93-104.

62 Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, cit., p. 104.

63 Karamitroglou, Fotios, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *Translation Journal*, Vol. 2, Issue 2, 1998, pp. 1-15.

64 Cfr. D'ydewalle, Van Rensbergen, Pollet, 1987 et al. in Perego, Taylor, *La Traduzione Audiovisiva*, pp. 93-106.

Preme sottolineare che quello dei sei secondi è un tempo medio, un intervallo funzionale arbitrariamente stabilito in quanto ritenuto un discreto compromesso in grado di dare vita ad un sottotitolo qualitativamente conforme alle esigenze di decodifica del fruitore medio. Si tenga presente che il tempo di lettura, e conseguentemente il tempo di esposizione ottimali, variano all'alterarsi di una serie di fattori: il tempo necessario all'elaborazione del sottotitolo aumenta proporzionalmente all'incremento della densità d'informazione, alla diminuzione della dimensione e della risoluzione dello schermo (il cinema consente sottotitoli più lunghi), all'abbassamento del grado di ridondanza tra immagini e testo ecc.

Si noti inoltre come il vivace dibattito sul numero massimo di caratteri ritenuto accettabile per ciascun sottotitolo al fine di contenere l'estensione del testo sulla scena sta recentemente scemando: lo sviluppo tecnologico consente al giorno d'oggi l'ottimizzazione dello spazio disponibile sullo schermo attraverso il conteggio del numero di pixel occupato dal sottotitolo, sistema che permette di tenere in considerazione l'ingombro dei caratteri più che il loro numero, sulla logica della considerazione che lettere come la "m" o la "o" occupano una porzione di spazio maggiore rispetto a caratteri "sottili" come la "i" o la "l".

Il posizionamento

Un altro fattore in grado di influenzare sensibilmente la velocità di lettura del sottotitolo è il suo posizionamento. Si ritiene che qualità ed efficacia di un sottotitolo siano empiricamente testabili mediante la verifica del grado di consapevolezza che l'utente che assiste alla proiezione di un prodotto sottotitolato dimostra durante la visione dello stesso. È infatti posizione condivisa da molti quella di giudicare il sottotitolo tanto più efficace, tanto più riesce a passare inosservato agli occhi di chi lo legge: in altre parole, non solo lo spettatore non dovrebbe risultare infastidito dall'ingombro fisico del sottotitolo, che seppur in maniera parziale tende di fatto ad oscurare una porzione più o meno vasta dello schermo, ma soprattutto la sua elaborazione dovrebbe avvenire "inconsciamente", ovvero l'utente dovrebbe fruirne senza avere la consapevolezza di farlo.

Venendo al posizionamento, si tende al giorno d'oggi a ritenere ottimale il sottotitolo con allineamento al centro e collocazione ai piedi dello schermo, meglio se nell'osservanza di una spaziatura pari a 1/12 dell'altezza del monitor dal fondo e di 1/12 della larghezza rispettivamente dal margine sinistro e da quello destro. La disposizione su due righe anziché su una sola è genericamente preferita, soprattutto nel caso in cui il sottotitolo risulti particolarmente esteso in lunghezza. La finalità di tutte le prescrizioni relative a disposizione e posizionamento del sottotitolo sta nella precisa volontà di raggruppare le fonti degli input più significativi in una porzione limitata e circoscritta dello schermo, allo scopo di limitare il più possibile l'ampiezza dei movimenti saccadici e di ridurre in questo modo i tempi di lettura degli utenti.

Vi sono eccezioni alla collocazione nella parte bassa dello schermo, individuabili in tutte quelle situazioni in cui informazioni rilevanti sono riportate, o attraverso immagini e azioni, o attraverso *captions* e stringhe di testo di altro genere, nella porzione inferiore della scena. In tutti questi casi è preferibile la dislocazione del sottotitolo

nella fascia superiore dello schermo, al fine di consentire allo spettatore la fruizione ottimale dell'informazione. Si tenga tuttavia presente che il repentino cambio di sede del sottotitolo rischia di sortire un senso di smarrimento sull'utente, che a causa dello spiazzamento e dell'effetto sorpresa percepiti, potrebbe non avere il tempo necessario ad elaborarlo.

La suddivisione

La letteratura è incredibilmente prolissa nel descrivere le norme che dovrebbero disciplinare la suddivisione dei sottotitoli al fine di favorire la fluidità di lettura dello spettatore. Posto che nel caso non sia possibile garantire la medesima lunghezza delle due stringhe del sottotitolo è preferibile che la prima sia più corta, il sottotitolatore dovrebbe impiegare il massimo sforzo nel creare stringhe compiute sia nel significato che nella sintassi, che si concludano nei limiti delle possibilità concesse dalle *utterances*, con un segno di punteggiatura che sia un punto, una virgola o un punto e virgola, che non separino coppie grammaticali quali soggetto-verbo, sostantivo-aggettivo e verbo-complemento e che siano anche opportunamente cadenzate dal ritmo del parlato, rispecchiandone la naturale alternanza di pause e riprese. Da evitare sono la permanenza del sottotitolo per più di due secondi dalla fine della battuta, che insinua nello spettatore dubbi sulla correttezza del testo tradotto e il mancato inserimento di una pausa di almeno $\frac{1}{4}$ di secondo tra due sottotitoli consecutivi, che impedisce di cogliere l'avvenuto passaggio di stringa.

Il layout

È da preferirsi il colore bianco, possibilmente contornato o ombreggiato al fine di favorirne il contrasto con lo sfondo e di incrementarne la facilità di lettura. Nel caso di uno sfondo particolarmente chiaro, lo spostamento nella parte superiore dello schermo può essere evitato e sostituito dall'inserimento del sottotitoli in caselle di testo di colore grigio. In merito al colore, costituiscono eccezione anche i film in bianco e nero, dove il sottotitolo può apparire in giallo anziché in bianco. In termini di font, una buona scelta rimane l'*Arial*, mentre sono da evitare tutti quei font che, per quanto esteticamente pregevoli, rendono difficoltoso il riconoscimento dei caratteri a causa della loro complessità.

I fondamenti della comicità

1.5 Terminologia

Chi di “humour” non si è mai occupato e si trova tutto d’un tratto a doverne leggere o scrivere vede inaspettatamente delinearci ai confini del proprio sapere enciclopedico un simpatico inghippo, che ci si prende qui la licenza di definire di natura semantica. La dicitura “che fa ridere” riferita ad una battuta, ad un pezzo di narrativa, ad un film, ma anche ad una smorfia o ad un accadimento, è una banalissima espressione, che tuttavia permette al parlante medio di lingua italiana di svincolarsi con una certa agilità dall’onere della proprietà di linguaggio: nella conversazione quotidiana essa infatti consente di trascurare non solo l’esistenza di una molteplicità di vocaboli che definiscono ciò che fa ridere, ma anche il fatto che essi si caratterizzino e differenzino in maniera anche sostanziale in termini di accezione e di sfumature lessicali.

“The lack of a rigorous, or at least reliable, definition of humor and of its categories causes (...) another difficulty that hinders research; it is represented by the fact that denominations of processes considered sources of humor (...) are often used as if they were synonyms or if they shared a semantic space.” (Sinicropi, 1981 in Attardo, 1994: 4⁶⁵)

Si fa presto a dire che un film è comico, che una gag è simpatica, che la satira è pungente e che il fratello di Giovanni ha uno spiccato senso dell’umorismo. La domanda è se si è veramente consapevoli di ciò che si dice quando si pronunciano queste espressioni, e se c’è un motivo per cui il fratello di Giovanni ha uno spiccato senso dell’umorismo e non uno spiccato senso del comico. Non è questa la sede per lo sviluppo di una pretenziosa analisi tassonomica di ciò “che fa ridere”; è tuttavia la sede appropriata per giustificare le scelte lessicali intraprese nel presente capitolo, al fine di garantire la trasparenza dei contenuti e di evitare l’insorgere di incomprensioni.

“Still another blow humor deals to its researchers is the terminological chaos created by an abundance and competition of such similar and adjacent term as humor, laughter, the comic, the ludicrous, the funny, joke, wit. [...] there is no terminological agreement among different researchers, and one man’s ‘humor’ may be another man’s ‘laughter,’ and so on and so forth.” (Raskin, 1985: 8⁶⁶)

65 Attardo Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 1994.

66 Raskin Victor, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht, Reidel, 1985.

L'obiettivo era quello di trovare una soddisfacente alternativa alla troppo approssimativa espressione “che fa ridere”, una dicitura cioè dal carattere sufficientemente onnicomprensivo da prestarsi a rendere vividamente la pervasiva sensazione di piacevolezza che segue l'elaborazione del “divertente”, ma che fosse al tempo stesso priva di implicazioni che rischiassero di circoscriverne l'ampiezza del campo semantico. E nel vagare tra campi semantici si scopre che la condivisione di una proprietà semantica non ha poi una gran rilevanza, perché per quanto lo spettro semantico sia sempre quello del riso e del sorriso, il diletto che ne deriva è questione più variegata di quel che si pensi. Il sarcasmo intrattiene con la sua cinica e puntigliosa aderenza al reale, l'ironia appaga con un giocoso senso di estraniamento, l'umorismo addolcisce, con intelligenza e spirito, le piccole amarezze del quotidiano, mentre la farsa fa da capofila nel viaggio alla scoperta del più immediato mondo del grottesco.

Nel variopinto mare di questa ricchezza di accezioni, un buon compromesso si è trovato nel termine *comico*, significante che mostra doti di iperonimo, configurandosi come un termine-ombrello che denota gli stimoli secondo un unico criterio, quello della loro più o meno marcata attitudine a muovere il riso, senza inoltrarsi nel pantano delle supposte finalità dell'enunciato comico e nella sottile razionalità dei meccanismi che lo generano.

C'è un po' di Pirandello in questa scelta, l'autore che aveva visto nel comico “l'avvertimento del contrario”⁶⁷, la subitanea e infantile reazione dei sensi alla percezione dell'incongruo, naturale e spontanea nella sua fuga dal raziocinio, nel suo essere “preliminare” all'analisi razionale dei fenomeni. Non c'è riflessione nel comico, non c'è empatia, non c'è denuncia e neppure applicazione di capacità analitiche: vi è solo percezione e conseguenza della percezione, input e output, stimolo e risposta. Ed è in questa “grezza” e stringata accezione che si analizzerà in questo capitolo il comico: esso è da considerarsi banalmente ciò che fa ridere.

67 Pirandello Luigi, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.

1.6 La comicità e il suo contesto

Asserire che la comicità necessita di un contesto è un'affermazione banale fino ad un certo punto. Persino la più esilarante battuta mai pronunciata, se inserita nel contesto sbagliato, può scontrarsi con un'accoglienza piuttosto fredda e naufragare nella desolazione dell'incomprensione. Victor Raskin, uno dei più eminenti esponenti contemporanei del relativamente giovane campo degli *Humour Studies*, nell'introduzione del suo celeberrimo *Semantic Mechanism of Humor* (1985) si dedica ad una minuziosa descrizione di quel ventaglio di fattori che sembrano intervenire nel contesto della situazione comica, plasmandone la scenografia e cadenzandone i tempi, fomentando oppure inibendo la fruizione della comicità per chi, a quel contesto, si ritrova a prenderne parte.

Si rilevi innanzitutto che la situazione comica è in primis una situazione comunicativa e che, in quanto tale, essa è imprescindibilmente legata a meccanismi sociali e a dinamiche di condivisione.

“The first point to which attention should be called is that the comic does not exist outside the pale of what is strictly HUMAN. A landscape may be beautiful, charming and sublime, or insignificant and ugly; it will never be laughable. You may laugh at an animal, but only because you have detected in it some human attitude or expression. You may laugh at a hat, but what you are making fun of, in this case, is not the piece of felt or straw, but the shape that men have given it, – the human caprice whose mould it has assumed”. (Bergson, 1901: 3⁶⁸)

Non si consideri un'esagerazione l'imprescindibilità del legame tra la sfera sociale e la comicità: la fruizione del comico è un'esperienza limitata al genere umano in maniera esclusiva, al punto che la presenza umana, e più specificatamente quella che si definisce la ragionevole presenza di almeno due individui, un oratore e il suo interlocutore, è ritenuta condizione indispensabile alla sua realizzazione. L'assenza di un individuo che formuli l'enunciato comico e di un secondo individuo che lo recepisca, lo elabori e ne goda, rende di fatto sterile la situazione comunicativa, vanificando, o meglio inibendo in partenza, il realizzarsi dello stimolo. La possibilità di avere a disposizione uno strumento meccanico che soppianti il mittente nell'emissione di output, recentemente offertaci dalla nostra tecnologicamente avanzatissima modernità consente tuttavia di rendere verosimile anche quella particolare tipologia di situazioni comiche presenziate di fatto da un solo individuo, il destinatario della comicità. Possiamo dunque concludere che i semi della comicità possono essere piantati esclusivamente in un contesto di comunicazione e di interazione sociale, l'unico terreno fertile che ne garantisce la germinazione. D'altronde, la predisposizione all'emissione e alla ricezione di stimoli comici, così come la più generale attitudine al riso sono ormai ritenuti

68 Bergson Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, New York, Cosimo, 2005 (I ed. 1901).

archetipi, tratti umani non solo universali, ma anche trasversalmente identificabili persino nella comunicazione interspecie, il cui sviluppo ha trovato fonte e nutrimento nella natura sociale del genere umano, nella sua sete di condivisione e nei suoi appetiti di compartecipazione.

“It is obvious, therefore, that we are dealing with a universal human trait. Responding to humor is part of human behavior, ability or competence, other parts of which comprise such important social and psychological manifestations of Homo sapiens as language, morality, logic faith, etc. Just as all of those, humor may be described as partly natural and partly acquired.” (Raskin, 1985: 2⁶⁹)

Se la natura del comico è aterritoriale, tempi, spazi, partecipanti e dinamiche sono al contrario culturalmente definiti. La riconosciuta universalità del comico come tratto umano trasversale infatti, di certo non determina l’uniformità o l’omologazione nella sua ricezione o accettazione: il contesto in cui la risata è permessa, l’ampiezza o ristrettezza della cerchia sociale con cui è possibile condividere il momento comico, ma soprattutto ciò su cui lo scherzo è ammesso e ciò su cui non lo è, sono da considerarsi fattori di natura mutevole, oltre che da un individuo all’altro, anche da una cultura all’altra. Questa variabile, definita da Raskin *sociologica*, è quella che maggiormente influisce sulla ricezione della comicità e sul suo apprezzamento. Si ritiene infatti che, al crescere della condivisione di un *background* di informazioni, sapere enciclopedico e esperienze pregresse tra l’oratore e il suo interlocutore, aumentino sensibilmente sia la mutua comprensione dei partecipanti, che l’efficacia della comicità, nonché la buona riuscita della situazione comica. A questo proposito si veda ancora una volta Bergson:

“However spontaneous it seems, laughter always implies a kind of secret freemasonry, or even complicity, with other laughers, real or imaginary. How often has it been said that the fuller the theatre, the more uncontrolled the laughter of the audience! On the other hand, how often has the remark been made that many comic effects are incapable of translation from one language to another, because they refer to the customs and ideas of a particular social group” (Bergson, 1901: 6⁷⁰)

Si riprenda anche Greig, che scava nel rapporto tra l’elemento comico e il legame che unisce i partecipanti alla situazione comica:

“Nothing is laughable in itself: the laughable borrows its special quality from some persons or group of persons who happen to laugh at it, and, unless you happen also to know a good deal about this person or group of persons you cannot by any means guarantee the laugh beforehand. It is only people with the same social heritage who laugh easily at the same

69 Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 2.

70 Bergson, *Laughter*, cit., p. 6.

kind of jokes. That is why laughter so often balks at national frontier, and dies away with the passage of time.” (Greig, 1923: 71⁷¹)

Assodato dunque che non tutti ridono per le stesse cose e che la condivisione della comicità può risultare incredibilmente circoscritta, si possono comunque individuare una serie di elementi che accomunano in maniera universale le situazioni comiche a prescindere dal contesto culturale sopracitato.

Prima fra queste è il contesto, o variabile “situazionale”, come la definisce Raskin. La comicità trova spazio in quelle situazioni in cui si respira un’atmosfera sufficientemente leggera da favorire e stimolare un atteggiamento giocoso, se non addirittura frivolo, in quei momenti di aggregazione e condivisione sociale la cui spensieratezza sembra generare nei partecipanti una propensione al comico e al riso finì a sé stessi, in altre parole in quella che Apter definiva “*paratelic mode*”, una sorta di sentimento di compartecipata euforia che pare accomunare i momenti di svago. Un’impostazione o un contesto diverso da quello appena delineato può invece inibire sensibilmente la capacità di un individuo di percepire la comicità e sgretolare l’efficacia anche del migliore tra gli input comici. La scarsa ricettività agli stimoli comici infatti si manifesta piuttosto frequentemente in soggetti cognitivamente impegnati nel perseguimento di un obiettivo, o nell’implementazione di una strategia.

“The telic and paratelic metamotivational states have a number of contrasting features. These can be summarized by saying that the telic state [...] is a serious-minded state in which the individual sees himself or herself as engaged in some purposeful activity which is important beyond itself. The paratelic state, in contrast, is a playful state in which the on-going activity is engaged in for its own sake, i.e. for the immediate enjoyment which it can provide. [...] For instance, most people probably fill in tax forms in the telic state and go to the cinema in the paratelic state.” (Apter, 1982⁷²)

È altresì vero, come ben sanno i comici di professione, che un’ambientazione avente tutti i presupposti necessari alla favorevole ricezione della comicità può essere appositamente ricreata e inscenata. Al di là della rilassatezza del pubblico, e della sua consapevolezza di trovarsi in un tempo e in uno spazio adatti a svago e frivolezza infatti, è l’attesa del comico, ovvero quel senso di eccitazione derivante dalla percezione dell’imminente realizzarsi della comicità, a determinare la propensione di un individuo a fruirne e goderne. Non è certo casuale che i testi delle barzellette si aprano spesso con frasi fatte, come “la sai quella...”, si sviluppino intorno a situazioni trite e ritrite, o ancora che nel raccontare un aneddoto divertente, vissuto in prima persona si inizi con un formulario che comprende espressioni quali “Senti questa!” oppure “Avresti dovuto vedere!”. Si tratta di modi di dire e locuzioni aventi una precisa funzione segnaletica, che servono

71 Greig John Young Thomson, *The psychology of laughter and comedy*, New York, Cooper Square, 1923.

72 Apter J. Michael, *The experience of motivation: the theory of psychological reversals*, London, Academic Press, 1982. Cit. <http://www.dankalia.com/mind/dt/pschlg/ReversalTheory/RTTheoryIntro.htm>

ad allertare i sensi dell'ascoltatore, a comunicargli l'approssimarsi di una modalità di comunicazione che fu Raskin a definire "non-*bona-fide*", in quanto responsabile della violazione del principio di cooperazione che dovrebbe regolare la conversazione tra individui e garantirne la pertinenza.⁷³ Questa fraseologia precostituita e consolidata ha dunque la precisa funzione di invitare l'ascoltatore ad effettuare uno scambio nella modalità di comunicazione, a stimolare la sua predisposizione all'elasticità interpretativa e a sollecitarlo a cogliere, negli enunciati, variegate possibilità di significato, sentieri semantici secondari, finalizzati alla comprensione di testi dai contenuti semiseri e ambigui, non necessariamente costruiti attorno ai criteri di logicità, informatività e pertinenza.

"In accordance with this new cooperative principle [the non-*bona-fide*], the hearer does not expect the speaker to tell the truth or to convey him any relevant information. Rather, he perceives the intention of the speaker as an attempt to make him, the hearer, laugh. As a result, the hearer will look for the necessary ingredients of the joke in the speaker's utterance."
(Raskin, 1985: 103⁷⁴)

Non è solo il contesto ad effettuare la situazione comica: un ruolo sostanziale sembrano avere anche le componenti emotive e psicologiche dei singoli individui che ne prendono parte. La maggiore o minore predisposizione alla comicità è una variabile da non sottovalutare nella buona riuscita dello stimolo comico: se da un lato soggetti particolarmente solari sono di natura inclini alla risata e rispondono generosamente a sollecitazioni comiche, non si deve certo ignorare dall'altro il fatto che la presenza di individui con scarso senso dell'umorismo, poca propensione all'interazione sociale, bassa considerazione della risata e generale avversione verso ciò che è comico difficilmente si dimostreranno reattivi nel contesto dello scherzo e della comicità. Raskin parla di questa dimensione come di variabile "psicologica" della situazione comica, evidenziando come essa includa sia le temporanee variazioni di umore e il susseguirsi di differenti stati mentali in risposta a stimoli esterni, sia i tratti salienti della personalità degli individui, più difficilmente mutabili nel tempo.

Vicino al concetto di "psicologia" è quello di "esperienza", la variabile che denota il rapporto tra individuo e comicità in termini di familiarità con il comico, che tiene cioè in considerazione la maggiore o minore disposizione ad utilizzare enunciati comici nell'interazione sociale con altri individui, e di coglierli e apprezzarli all'interno dei differenti contesti comunicativi o, in altre parole, di mettere in pratica la propria competenza del comico, a prescindere dal suo grado di sviluppo. Ad agire in primo luogo sulla variabile dell'esperienza sembra essere l'età: ciò che viene percepito come comico non è certo una costante nella vita biologica degli individui, quanto piuttosto un'incognita che cresce e varia di pari passo al loro farsi adulti, adattandosi alle differenti abitudini, all'arricchito bagaglio di esperienze, al consolidamento di categorie mentali ecc.⁷⁵

⁷³ Cfr. Grice, 1975.

⁷⁴ Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 103.

⁷⁵ Cfr. Wolfenstein, 1954; Shultz and Pilon, 1973; McGhee, 1977, *et al.*

Partendo dal presupposto che ogni forma di comicità ha un “tema”, è da considerarsi come componente della variabile psicologica anche l’affezione, l’attaccamento o la dedizione dell’ascoltatore nei confronti di quel tema. Si veda a questo proposito Freud che, nell’analisi di quelle circostanze che favoriscono o inibiscono la comicità, mette in evidenza il fatto che “*the comic is greatly interfered with if the situation from which it ought to develop gives rise at the same time to a release of strong affect*” (Freud, 1963: 220⁷⁶). La dedizione ad una causa o l’attaccamento ad un insieme di valori possono infatti determinare l’insorgere negli individui di sentimenti di affezione particolarmente marcati, che rischiano di impedire ai partecipanti ad una situazione comica di tollerare il trattamento scherzoso di alcune tematiche, portandoli a percepire come offensive battute e forme di scherno che hanno quelle stesse tematiche come oggetto.

In questi casi dunque, il particolare soggetto, pur riconoscendo il contesto comico in cui l’enunciato viene espresso e la sua intrinseca frivolezza, non solo non riesce a godere della comicità, ma ne uscirà anche risentito, urtato, se non addirittura offeso, proprio perché la sincera affezione al tema non gli consente l’accettazione di un trattamento dello stesso in un contesto più “basso”, vale a dire quello comico. Il medesimo concetto può essere espresso anche per gruppi o comunità di individui, nonché per le realtà nazionali: in quei paesi in cui un determinato aspetto del quotidiano è marcatamente soggetto a norme rigide, sulla cui osservazione esistono direttive severe, che lasciano poco spazio all’elusione delle stesse e che si consolidano magari corollate da una serie di implicazioni di natura morale, l’applicazione della comicità su quell’aspetto sarà difficilmente tollerata, apprezzata e diffusa.

Fu Veatch⁷⁷ ad ipotizzare una scala di tre livelli, che misurasse il grado di attaccamento di un individuo ad una data situazione oggetto di comicità. Se secondo Veatch il comico si realizza quando chi lo sperimenta avverte la violazione del naturale ordine delle cose (V) in una realtà contestuale percepita come ordinaria o normale (N), in un simultaneo palesarsi di violazione (V) e normalità (N), l’eccessivo attaccamento alla situazione impedirà al soggetto di percepire la normalità (N) in quanto, responsabile la sua affezione a quella causa, la sua attenzione si focalizzerà interamente sulla violazione (V), inibendo completamente la percezione della dimensione comica.

Considerando il numero delle variabili in gioco si conclude che lo sviluppo di una teoria composita della comicità sia indubbiamente un’impresa ardua, se non altro per la multidisciplinarietà della materia, e la varietà di approcci che si applicano al campo. Il tema può essere infatti affrontato da una molteplicità di prospettive differenti, che spaziano dall’esplorazione della funzione sociale del comico, all’individuazione dei processi neurologici chiamati all’elaborazione della comicità. Tra le prospettive possibili si annovera anche quella linguistica, quella di maggiore interesse per il presente elaborato.

⁷⁶ Freud Sigmund, *Jokes and their relation to the unconscious*, James Strachey (trad. di) New York, Norton, 1963 (I ed. 1905).

⁷⁷ Veatch C. Thomas, “A Theory of Humor”, *The International Journal of Humor Research*, Vol 6, Issue 1, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 71-88.

1.7 Le teorie linguistiche della comicità

1.7.1 Teoria semantica sugli script del comico verbale

Victor Raskin fu il primo studioso ad affrontare il tema della comicità da un punto di vista linguistico. Partendo dalle più recenti teorie semantiche che tentavano di spiegare in termini cognitivi i processi di elaborazione di enunciati di natura linguistica, egli si impegnò nella costruzione di un impianto teorico avente valenza scientifica, finalizzato all'elaborazione di una teoria generativa della comicità, che individuasse quelle condizioni necessarie e sufficienti a creare l'effetto comico in enunciati verbalmente espressi. Nel 1985 condivise con il mondo accademico la sua *Semantic Script Theory of Humour* (SSTH) con la quale individuava nella parziale sovrapposizione di due *script* di natura tra loro opposta la proprietà semantica responsabile della comicità verbale.

Il concetto di *script*

Il concetto di *script* risulta fondamentale alla comprensione del biunivoco legame che unisce le realtà linguistiche e quelle extralinguistiche nei processi cognitivi. A seguito dell'esposizione ad un testo o ad un enunciato, i meccanismi cognitivi di un individuo si attivano in maniera tale da ricercare nella vastità delle conoscenze enciclopediche accumulate a seguito dell'esperienza quei particolari agglomerati di informazioni che condividono un legame di natura contestuale con ciascun segno verbale del testo o dell'enunciato. Si definisce *script* proprio questo insieme di informazioni, un complesso sistema di rappresentazioni, figlie della nostra percezione delle modalità di svolgimento e di accadimento dei fenomeni, e della comprensione dell'esistenza di una serie di *pattern* che si ripetono meccanicamente nella realizzazione delle dinamiche del reale.

“The script is a large chunk of semantic information surrounding the word or evoked by it. The script is a cognitive structure internalized by the native speaker and it represents the native speaker's knowledge of a small part of the world. Every speaker has internalized rather a large repertoire of scripts of “common sense” which represent his/her knowledge of certain routines, standard procedures, basic situations, etc., for instance, the knowledge of what people do in certain situations, how they do it, in what order, etc.”
(Raskin, 1985: 81⁷⁸)

I fatti condividono la loro simultanea e complementare occorrenza nel contesto dello *script* sulla base di relazioni logiche e causali, che pongono gli individui nella condizione di elaborare concrete previsioni sulla modalità di svolgimento e di conclusione di eventi e avvenimenti che si realizzano in quel dato *script*. Ne consegue che l'individuo che elabora il codice verbale non si limita a comprendere significati, quanto piuttosto inferisce informazioni non verbalmente espresse sulla base di logiche deduzioni, frutto delle binarie relazioni di causa-effetto che scandiscono i modi del reale e che gli

⁷⁸ Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 81.

script vanno di volta in volta risvegliando nella mente degli individui. In altre parole, l'interpretazione dei concetti si accompagna ad un continuo processo di controllo dell'appropriatezza degli stessi rispetto al contesto, ad una verifica del carattere di maggiore o minore congruenza dei presupposti rispetto ai relativi risvolti, processi guidati da quell'insieme di passaggi e relazioni logiche definite "senso comune", che sembrano regolare il coerente e ordinario andamento delle cose.

Si consideri l'esempio di uno *script* molto comune, quello del "cenare fuori". È la conoscenza del funzionamento di questo *script* che ci spinge a riconoscere nel libretto disposto sul tavolo il menù del ristorante e a scegliere la nostra ordinazione tra le pietanze proposte. Ed è sempre la conoscenza di questo *script* che ci suggerisce l'urgenza di indirizzarci verso la cassa per saldare il conto, una volta terminata la nostra cena. Allo stesso modo, il senso comune ad esso legato ci fa percepire inappropriato il comportamento di un cliente che si alza e si reca in cucina pretendendo di sostituirsi al cuoco nel cucinare il piatto che andrà a consumare. Si conclude dunque che l'interpretazione del significato di un enunciato o di un testo è data dall'interazione di tutte quelle conoscenze pregresse, simultaneamente richiamate da quell'insieme di *script* che i segni verbali che compongono l'enunciato o il testo evocano nella mente del fruitore.

La teoria

Raskin attribuisce carattere comico a quel testo che si rivela compatibile con due o più *script* che hanno natura opposta, o, in altre parole, che sono in una qualche maniera tra loro contrastanti. I due *script* vengono inoltre definiti sovrapponibili in maniera totale o parziale, a seconda che il testo sia completamente interpretabile alla luce di entrambi gli *script* o lo sia solo in parte, determinando l'incongruenza di porzioni più o meno rilevanti del testo con l'uno o con l'altro *script*. Si noti che la proprietà insita negli *script* di essere sovrapponibili è funzionale alla generazione dell'effetto comico: gli elementi contrastanti devono risultare, sul filo del paradosso, anche sintetizzabili, assimilabili o riconducibili l'uno all'altro, in nome di una qualche condivisa proprietà che rende possibile la successiva risoluzione dell'incongruenza che genera infine il riso⁷⁹. La comicità giunge tanto inaspettata quanto inaspettato è l'improvviso riconoscimento di un legame tra due *topics* all'apparenza inconciliabili: per la realizzazione del comico deve in altre parole manifestarsi un livello minimo di coerenza nell'incongruenza dei presupposti, cosa che rende possibile "*to find similarity between dissimilar things – that is hidden similarities*" (Richter, 1804: 41 in Raskin, 1985: 32⁸⁰).

Viene spontaneo chiedersi come procedano i nostri meccanismi cognitivi nell'elaborazione di un testo che pone delle variabili interpretative, a fronte dell'intrinseca possibilità di essere elaborato per mezzo di due o più chiavi di lettura. Si veda a questo proposito Attardo, che propone un modello di combinazione dei significati possibili, che scarta le soluzioni incongruenti e preserva le interpretazioni logicamente plausibili:

79 Cfr. Sully, 1902; Monro, 1951; Locke, 1960 *et al.*

80 Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 32.

“To combine all the possible meanings of the scripts and discard those combinations that do not yield coherent readings. Those combinations that yield coherent readings are stored and incorporated with other successful combinations until all the elements in the text have been processed. If there is (at least) one coherent, well-formed interpretation, that interpretation of the text is licensed as “the meaning” of the text.” (Attardo, 2001: 9⁸¹)

Nell’elaborazione di un enunciato comico verbalmente espresso dunque, i meccanismi cognitivi attiveranno gli ordinari processi di comprensione dei significati, richiamando per primo quello *script* che pare rievocato dai segni linguistici nella maniera più logica e immediata. Al procedere dell’elaborazione tuttavia, l’individuo si scontrerà con uno o più elementi di disturbo che si riveleranno altamente incoerenti con il contesto rievocato dal primo *script*, mettendo in dubbio pertinenza e appropriatezza di quest’ultimo rispetto alla situazione comunicativa. Esso verrà dunque scartato come soluzione interpretativa non soddisfacente, costringendo l’individuo a ripercorrere l’intero testo alla ricerca di una seconda tipologia di elementi (definiti da Attardo “*script-switch*” *triggers*) che gli permettano di risolvere la neo-emersa incongruenza, spingendolo a rivedere il testo sotto una diversa chiave interpretativa. In altre parole, è questa seconda serie di elementi che permette all’individuo di cogliere la proprietà del testo di prestarsi ad una duplice interpretazione, in nome della sua aderenza a due *script* distinti.

“A text describing someone getting up, fixing breakfast, leaving the house, etc. These events could fit the script for GO TO WORK but also for GO ON A FISHING TRIP – hence the stretch of text would be compatible with both scripts.” (Attardo, 2001: 203⁸²)

I *triggers* si configurano dunque come quelle componenti del testo che rendono meno astrusa al fruitore la seconda possibilità interpretativa, guidandolo nell’individuazione della stessa e nella conseguente rielaborazione dei significati alla luce di quest’ultima. Non è dunque il primo *script* ipotizzato quello che porta ad un’efficace processazione e di conseguenza alla comprensione dell’enunciato comico, quanto piuttosto quel secondo *script*, rimasto latente nel primo tentativo di elaborazione, che appare retroattivamente come congrua chiave interpretativa laddove invece il primo *script* aveva fallito generando incongruenza e incomprendimento. Si veda ancora Raskin per una pregnante sintesi di quanto appena esposto:

“The usual effect of the trigger is exactly this: by introducing the second script it casts a shadow on the first script and the part of the text which introduced it, and imposes a different interpretation on it, which is different from the most obvious one.” (Raskin, 1985: 114⁸³)

81 Attardo Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 2001.

82 Attardo, *Humorous Texts*, cit., p. 203.

83 Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 114.

Si noti qui che la possibilità di una duplice interpretazione a seconda della chiave di lettura applicata è un fattore proprio di una molteplicità di figure retoriche (metafore e allegorie per citarne alcune) e di altrettanto numerose tipologie di testi (allusivi, mitologici fino ad includere poi tutta la categoria dei testi genericamente definibili "ambigui"), ragion per la quale è lo stesso Raskin a mettere in guardia il lettore facendo notare come la sovrapposizione di due o più *script* sia condizione necessaria ma non sufficiente alla comicità, che, per essere efficacemente prodotta e veicolata, deve trovare nell'opposizione dei due *script* l'aspetto complementare alla loro sovrapposizione.

Per designare l'opposizione tra gli *script*, Raskin non si limita a parlare di antonimia, ma introduce piuttosto il concetto di *antonimia locale*, grazie al quale si svincola dalla rigidità del concetto assoluto e universale di opposto "the usual sense of being the negation of the other" (Raskin, 1985: 108⁸⁴), giustificando in questo modo opposizioni che altrimenti non sarebbero tali per definizione, ma lo diventano se considerate contestualmente: "two linguistic entities whose meanings are opposite only within a particular discourse and solely for the purposes of this discourse" (Raskin, 1985: 108⁸⁵). Raskin si spinge oltre nell'analisi dell'antonimia, individuando tre classi di opposizione che sintetizzerebbero tutte le possibili opposizioni di *script* rilevabili in enunciati comici. Esse sono: effettivo/non effettivo, normale/anormale, possibile/impossibile, categorie ombrello che si concretizzano in tutte le basiche forme binarie di contrari possibili, delle quali Raskin individua le più comuni in buono/cattivo, vita/morte, osceno/non osceno ricchezza/non ricchezza, moralità/amoralità. È importante far presente che se molte delle antinomie più basiche saranno culturalmente, socialmente e geograficamente connotate, essendo altamente probabile che ciascun sistema culturale abbia delle coppie di contrari che meglio si prestano ad essere considerati fonte di comicità, le tre classi di opposizione vantano invece una presunzione di trans-culturalità, essendo molto improbabile che una qualsiasi opposizione basica sfugga all'appartenenza e alla riconducibilità ad una di esse.

1.7.12 Teoria Generale del comico verbale

"The material of this book is limited to verbal humor. The object of the research is the joke-carrying text"; "The material to which the theory is applicable constitutes only a part of what should be, and is normally, included in the notion of humor." (Raskin, 1985: 45⁸⁶)

La necessità di espandere l'ambito di ricerca della sua teoria era chiaro a Raskin già nella pagine di presentazione della SSTH. La collaborazione con Attardo rispose a questa esigenza, ponendosi l'obiettivo di generare una teoria che mettesse in luce l'operare delle dinamiche del comico anche in testi di lunghezza superiore alle poche stringhe delle battute analizzate da Raskin. Il terreno di ricerca era indubbiamente

84 Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 108.

85 *Ibid.*

86 Raskin, *Semantic Mechanism of Humor*, cit., p. 45.

fertile e la collaborazione non tardò ad essere fruttuosa: ne nacque quella che venne definita General Theory of Verbal Humor (GTVH), una teoria che è in primo luogo linguistica, più che strettamente semantica. A differenza della sua progenitrice infatti, l'esigenza di analizzare testi di una certa rilevanza in termini di lunghezza la costringe a tenere in considerazione un ampio spettro di variabili per l'appunto linguistiche, che non si circoscrivono all'area tradizionalmente coperta dalla semantica, ma spaziano dalla linguistica testuale alla pragmatica, passando per la narrativa, rendendo sensibilmente più complesso il quadro generale di analisi⁸⁷.

Se l'opposizione di *script* sovrapponibili era il fulcro, il cuore pulsante della SSTH, la neonata collaborazione dei due linguisti complica la trama della comicità, affiancando alla *Script Opposition* altre cinque variabili, indicate con il termine *Knowledge Resources* (KR), che costituiscono i parametri nei quali è possibile scomporre un testo comico se ciò che si intende fare è analizzarlo nella sua forma e nei suoi contenuti. Uno dei motori che spinse la ricerca di Raskin e Attardo fu l'esigenza di individuare un sistema logico, ordinato e coerente, che desse conto delle somiglianze riscontrabili tra testi comici e fosse in grado di indicare natura e grado delle stesse somiglianze. A questo proposito si tenga presente che l'ordine in cui le KR vengono riportate non è assolutamente casuale, anzi si tratta di un ordine crescente individuato sulla base della loro proprietà di rendere dissimili in maniera più o meno marcata due testi comici: più in alto nella scala si colloca la KR per la quale i due testi differiscono, minore sarà la somiglianza tra gli stessi. Attardo e Raskin parlano in questo contesto di "Determination", sostenendo come i primi parametri siano "determinati" da quelli sopra di loro, mentre gli ultimi vadano via via "determinando" quelli a loro sottostanti. Con il termine "determinare" i due linguisti sembrano intendere la capacità di una risorsa di esercitare un'influenza sull'ampiezza delle possibilità di sviluppo dei contenuti di un'altra risorsa: "determination is to be intended as limiting or reducing the options available for the instantiation of the parameter, for example the choice of the SO DUMB/SMART will reduce the options available to the generation in the choice of the TA." (Attardo, 2001: 27⁸⁸). Si veda di seguito per un elenco completo delle KR:

› **Language (LA)**

"Contains all the information necessary for the verbalization of a text. It is responsible for the exact wording of the text and for the placements of the functional elements that constitute it" (Attardo, 1994: 223⁸⁹). Prima tra le KR, la LA, da intendersi sia come lingua nazionale, sia come quell'insieme di scelte stilistiche che l'autore fa proprie nell'elaborazione del testo comico e in particolar modo nella strutturazione ordinata dei suoi contenuti, è quel parametro che determina in maniera minore la capacità di due testi comici di differenziarsi l'uno dall'altro. La trasposizione intralinguistica di un testo non dovrebbe minarne la sua integrità, i suoi contenuti e i suoi intenti, né tantomeno lo dovrebbe fare quella interlinguistica. La modalità con cui si decide di raccontare, di dare for-

87 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 222-223.

88 Attardo, *Humorous Texts*, cit., p. 27.

89 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 223.

ma ad un testo prescinde da ciò che il testo veicola: in nome di questo principio, un cambiamento nella tipologia testuale di un testo comico dovrebbe lasciare intatto il suo nucleo semantico; ciò che può fare è alterare il potenziale comico del testo stesso. Attardo e Raskin adducono il calzante esempio dei giochi di parole, che, fondando il loro potenziale comico interamente su costruzioni di natura linguistica, se sottoposti a parafrasi o a traduzione, rischiano, fatta eccezione di soluzioni particolarmente brillanti, di essere completamente snaturati vedendo tristemente perso il loro potenziale comico.

› **Narrative strategy (NS)**

“*Accounts for the fact that any joke has to be cast in some form of narrative organization.*” (Attardo, 1994: 224⁹⁰). Parole simili a quelle spese per il parametro linguistico si possono spendere anche per la NS: che l’autore decida di dare alla propria ispirazione comica la forma di un dialogo, di una battuta, di un breve testo in prosa o di un poemetto in versi, la scelta da lui presa dovrebbe intaccare in maniera minima se non addirittura nulla l’autenticità e l’integrità dei contenuti. In altre parole, la parafrasi o il cambiamento di genere testuale non sono elementi sufficienti a rendere distinti due testi comici aventi medesimo contenuto.

› **Target (TA)**

“*Selects who is the ‘butt of the joke’. The information in the KR contains the names of groups or individuals with (humorous) stereotypes attached to each.*” (Attardo, 1994: 224⁹¹). Il *target* denota chi è la vittima della comicità e genericamente si affida a stereotipi e luoghi comuni per individuarne la caratteristica o l’aspetto che ne è oggetto di derisione. Attardo e Raskin notano come questo parametro possa rimanere vuoto nel caso l’analisi prenda in considerazione forme non aggressive di comicità.

› **Situation (SI)**

“*Can be thought of as the ‘props’ of the joke: the objects, participants, instruments, activities, etc.*” (Attardo, 1994: 225⁹²). Si presti attenzione al fatto che si rischia di cadere in fallo nel considerare la situazione una mera scenografia del testo comico: non sono infatti infrequenti i casi in cui la comicità di un testo è affidata in buona parte proprio al particolare contesto in cui essa è ambientata.

Si noti quindi che vi è un ragionevole motivo per il quale questa risorsa si trova quasi ai vertici della piramide delle KR: i cambiamenti apportati a questo parametro rischiano di compromettere alle radici la natura di un testo comico, soprattutto se questo faceva dipendere la sua comicità proprio da una delle variabili legate alla situazione.

› **Logical Mechanism (LM)**

“*Is the parameter that accounts for the way in which the two senses (scripts, isotopies, ...) in the joke are brought together.*” (Attardo, 1994: 225⁹³). In altre parole questo LM non è altro che quello strumento “pseudo-logico” (Martin, 2007: 91-92⁹⁴), quel ponte che lega

90 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 224.

91 *Ibid.*

92 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 225.

93 *Ibid.*

94 Martin A. Rod, *The psychology of Humor: An Integrative Approach*, Amsterdam, Elsevier Academic, 2007.

un'ipotesi interpretativa all'altra, una volta imboccato il quale il fruitore è in grado di scorgere quella seconda, possibile chiave di comprensione che fino ad allora gli era rimasta celata. È il meccanismo logico dunque a dare vita all'incongruenza nel testo comico introducendo l'elemento di disturbo, la pulce all'orecchio che insinua il dubbio interpretativo nella mente dell'ascoltatore, ricoprendo in questo modo un ruolo di primo piano nella generazione della comicità e nello stimolo della risata.

› **Script Opposition (SO)**

“Deals with the script opposition/overlapping requirements presented in the SSTH. [...] Any humorous text will present a SO; the specifics of its narrative organization, its historical instantiation etc. will vary according to the place and time of its production.” (Attardo, 1994: 226⁹⁵). La teoria sviluppata da Raskin rimane dunque il cuore pulsante anche di questo rivisto impianto teorico e l'opposizione di due *script*, nei medesimi prerequisiti e standard illustrati nella SSTH, continua a risultare la fonte da cui si origina la comicità. Si noti inoltre che, data la sua posizione, l'opposizione degli *script* ha potere egemonico nel “determinare” i contenuti e i modi della variabili che la precedono: un testo che fonda la sua comicità sul binomio mafia/non mafia, è assai più probabile che riporti nella categoria TA il popolo italiano, o quello giapponese, piuttosto che quello eschimese, essendo un fenomeno geograficamente e socialmente circoscritto, nonché stereotipo diffusamente radicato.

Si consideri infine che è sempre il suo posizionamento ai vertici della piramide delle KR a fare della SO il criterio che sancisce l'assoluta estraneità di un testo comico da un altro: la mancata condivisione della medesima opposizione di *script* rende perfettamente distinti due testi comici, a prescindere dal fatto che essi possano poi spartire altre KR. Riprendendo l'esempio precedente, la condivisione del TA popolo italiano non rende più simili due testi aventi rispettivamente come SO le coppie mafia/non mafia e religione/non religione.

95 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 226.

1.8 La traduzione della comicità

Innumerevoli parole sono state spese in merito all'intraducibilità interlinguistica del comico e alla difficoltà con cui esso sembra prestarsi a viaggiare da un sistema culturale all'altro. L'autore ritiene che un discreto punto di partenza per l'analisi di questa, ancora una volta vastissima, materia possa essere la GTVH proposta da Attardo. Si è già visto come il riconoscimento di sei parametri che definiscono la struttura di un testo comico era stato fonte di ispirazione per Attardo nel teorizzare un criterio che servisse a calcolare un presunto grado di somiglianza tra due o più testi comici. A questo scopo, fondamentale si rivela il concetto di "determinazione" ovvero il grado in cui ciascuno dei parametri influenza il contenuto di quelli sottostanti ed è influenzato, sempre nel contenuto, da quelli soprastanti. A seguito di questa considerazione Attardo teorizza che due testi comici che si differenziano per uno e un solo parametro saranno tanto più simili tanto più in basso è collocata, nella gerarchia della determinazione, la KR che li rende dissimili. Si facciano ora le seguenti considerazioni:

› Tra i parametri individuati da Attardo figura la lingua (LA). Questo significa che la GTVH attesta implicitamente la potenziale predisposizione alla traduzione linguistica, in tutte le sue forme, della comicità, asserendo che la variazione del codice per mezzo del quale il testo comico è espresso effettua in maniera minima o non effettua in modo alcuno la trasposizione dello stesso.

› La LA è collocata da Attardo alla base della piramide delle KR: in quanto tale essa è determinata da tutte le KR ad essa superiori, senza che le venga riconosciuta la facoltà di determinare a sua volta alcuna di esse. Stando alla teoria della determinazione dunque, due testi comici che si differenzino solo ed esclusivamente per il codice mediante il quale sono espressi (LA) non differiscono per null'altro se non per il sistema linguistico che li veicola e sono dunque da ritenersi due testi comici sovrapponibili e veicolanti il medesimo stimolo comico.

Se ne deduce dunque che la GTVH contiene un embrione di teoria della traduzione della comicità, come testimoniano le stesse parole di Attardo: "*if possible, respect all six Knowledge Resources in your translation, but if necessary, let your translation differ at the lowest level necessary for your pragmatic purposes*" (Attardo, 2002: 183⁹⁶). Allo stesso tempo vi sarebbero, sempre secondo Attardo, tutti i presupposti per ritenere che un testo comico annoveri tra le sue proprietà quella di essere completamente trasferibile da un sistema linguistico emittente ad un sistema linguistico ricevente.

Nel suo *Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour* (2002), Attardo conferma l'effettiva traducibilità del comico tra due sistemi linguistico-culturali differenti: ciò che il traduttore deve fare è ricercare nella lingua e nella cultura riceventi il corrispettivo traducevole di ciascuna delle KR; dovesse esso

⁹⁶ Attardo Salvatore, "Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour", *The Translator*, Vol. 8, Issue 2, 2002, pp. 173-194.

mancare, sarà compito del traduttore ricercarne un altro, in modo da rendere possibile la trasposizione del testo in oggetto. Eccezione è fatta per il parametro SO, l'unico, secondo Attardo, ad essere in grado di condizionare il grado di somiglianza tra due testi comici: dato che, a fronte di un cambiamento della SO il fruitore si trova davanti a due testi comici differenti, Attardo raccomanda al traduttore di fare tutto ciò che è in suo potere per mantenere la SO invariata.

“[...] the translator should refrain, as far as possible, from changing the Script Opposition. In what cases should the translator resort to changing Script Opposition? Obviously, when the same Script Opposition in unavailable in the TL, since if the Script Opposition is available for humour, there is no reason not to use it.” (Attardo, 2002: 188⁹⁷)

Il contributo di Attardo è indubbiamente significativo: egli fornisce una strumentazione chiara e immediata che consente di elaborare un'analisi del testo comico finalizzata alla traduzione. In altre parole Attardo segna un percorso, fissa dei punti cardine che aiutano il traduttore ad orientarsi nella resa interlinguistica del comico, dotandolo di uno spettro di parametri effettivi, che disassemblando il prototesto nelle sue componenti costitutive e facendo luce sulla tipologia di meccanismo che scatena la comicità, lo indirizza verso gli equivalenti più efficaci nella lingua *target*. È altresì vero che quella di Attardo è una teoria che lascia alcune perplessità irrisolte nella mente del traduttore. Per esempio, posto che di fronte all'intraducibilità di una KR nel contesto ricevente, chi compie la traduzione cercherà di sostituirla con un elemento disponibile nella cultura d'arrivo, rimangono inspiegati i presunti criteri sulla base dei quali il traduttore dovrebbe operare la selezione dell'elemento *target* che sostituisca quello *source*, colpevole di non viaggiare bene in traduzione. Dovrà egli impegnarsi nella ricerca del più vicino equivalente? E cosa succede se il più vicino equivalente individuato non si amalgama con le altre KR e costringe ad un ripensamento dei parametri inferiori? Saremo sempre nell'ottica di una resa efficace, o non staremo traducendo il testo comico in maniera opportuna, ma di fatto producendone uno *ex novo*? E soprattutto, se si attesta che il principio che deve guidare il traduttore nella scelta della soluzione più appropriata è quello dell'equivalenza, rimangono da definire i parametri sui quali la suddetta equivalenza sia da valutarsi. È essa un'equivalenza intesa in termini di eguale efficacia dello stimolo comico indotta dal testo? O è un'equivalenza formale legata ad una resa letterale delle KR?

Si analizzano di seguito, divisi per KR di riferimento, gli elementi del modello proposto da Attardo che rischiano di rivelarsi particolarmente problematici in fase di trasposizione linguistica:

› **Language (LA)**

Sebbene Attardo la delinea come il parametro meno problematico, la mera trasposizione linguistica di un testo comico non è in realtà questione da poco. Anche solo considerando l'aspetto meramente denotativo dei lessemi che appaiono all'interno di un testo, quello cioè che ne designa il carattere puramente informativo e che in quanto

⁹⁷ Attardo, *Translation and Humour*, cit., p. 188.

tale dovrebbe essere di facile codifica in un codice e di ricodifica in un altro, bisogna sempre fare i conti con il fatto che gli spettri semantici di due sistemi linguistici non sono necessariamente sovrapponibili, e che la scelta del traduttore, per quanto ottimale, produrrà comunque uno scarto tra lo spettro semantico di partenza e quello di arrivo⁹⁸. Si pensi poi, sempre in ambito di denotazione, al significato figurato di un lessema: difficilmente esso condivide con il significato primario e con quello letterale qualcosa di più che un labile legame, ma anzi in molte occasioni, esso viene assegnato arbitrariamente al proprio lessema in un contesto culturale specifico. Non vi è dunque necessaria corrispondenza tra i significati figurati della stessa parola in due lingue differenti: la furbizia è un attributo della volpe nelle culture occidentali, ma nulla vieta che lo siano il coniglio o il ragno in altre culture⁹⁹.

Di tutt'altro spessore è il residuo che la trasposizione degli aspetti connotativi porta con sé. Con aspetto connotativo si intende quell'insieme di significati che, insieme agli aspetti denotativi, costruiscono il significato globale del testo, ma a differenza dei quali agiscono sul piano comunicativo anziché su quello informativo, veicolando contenuti legati al contesto e al cotesto¹⁰⁰. Sempre secondo Segre, la traduzione di questi elementi non è possibile senza che vi sia un cospicuo residuo comunicativo. Della stessa idea sembra essere anche Vandaele: “ ‘*Connotation*’ causes trouble if a concept in the source language has a different ‘*lectal*’ value than its usual equivalent in the target language” (Vandaele, 2010: 150¹⁰¹). Tenendo conto di quanto spesso la comicità giochi e si intrecci con un panorama vastissimo di conoscenze settoriali, dinamiche inter-gruppo, implicazioni socio-culturali ecc., è evidente che anche la mera trasposizione linguistica rischia di rivelarsi un parametro in grado di differenziare notevolmente un testo comico tradotto dal suo originale. È bene tuttavia non fare di tutta l'erba un fascio: come rileva Zabalbeascoa, vi è tutta una tipologia di testi comici, che egli individua con il termine “*Unrestricted, Inter-/bi-national*”, la cui trasposizione linguistica non crea problema alcuno al traduttore:

“Some jokes and types of humor offer very little or no resistance to translation [...] when the source and target languages and cultural systems overlap, when the text users of both communities have the same shared knowledge, values and tastes that are necessary to appreciate a given instance of humor in the same way. [If so, jokes and types of humour] can easily cross from the source-text community to the target-text (translation) community, without any need for adaptation or substitution because of linguistic or cultural differences; [they] can be literally translated with no loss of humor, or content, or meaning.” (Zabalbeascoa, 2005: 189¹⁰²)

98 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., pp. 77-81.

99 Nida Eugene Albert, TABER Charles Russell, *The theory and practice of [Biblical] translation*, Leiden, BRILL, 1969.

100 Segre Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

101 Vandaele Jeroen, “Humor in Translation”, in Y. Gambier, L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp.147-152.

102 Zabalbeascoa Patrick, “Humor and Translation: an Interdiscipline”, *The International Journal of Humor Research*, Vol.18, Issue 2, 2005, pp. 185-208.

› **Target (TA)**

“If the source has taken its readers as the victims we need to ask how is this going to work when the readers are no longer the same?” (Zabalbeascoa, 2005: 196¹⁰³).

L’osservazione di Zabalbeascoa è sagace abbastanza da far comprendere quanto possa essere problematico trasporre la categoria *target* dal contesto emittente a quello ricevente. La maggior parte della comicità ruota attorno all’individuazione di una vittima; essa può essere indifferentemente l’autore, il lettore o un terzo, o altrimenti una categoria o un gruppo maggiormente esteso di cui essi fanno parte. Ancora, può coincidere con un ideale o un valore in cui essi credono, si riconoscono o rappresentano, un oggetto o un animale di cui essi sono proprietari ecc. La stragrande maggioranza dei casi vede comunque alle spalle della designazione della vittima un complesso di luoghi comuni radicati in una realtà socialmente chiusa che li genera e li perpetua nel tempo, ma non sempre li condivide con comunità ad essa esterne. Ogni popolo conosce dunque un complesso sistema di stereotipi che associa in maniera più o meno univoca ad uno o più gruppi di individui, ed essendo la cultura ad operare questa associazione “*all of them [gli stereotipi] may be perceived differently in different communities and this affect the strategies and the success of translating*” (Zabalbeascoa, 2005: 193¹⁰⁴). In altre parole, la variabile *target* si rivela una considerevole minaccia all’efficacia della trasposizione della comicità: “*In translation, it is likely that the target context differs from the original one, and the change may not be able to produce the original effects of humorous expressions*” (Ying and Jing, 2010: 454¹⁰⁵). Questo implica che, nel caso in cui il traduttore non sia in grado di risalire al legame che unisce la vittima allo stereotipo per la quale essa è canzonata nella cultura emittente, egli, oltre a non essere con tutta probabilità in grado di comprendere la comicità del testo o addirittura di riconoscere di trovarsi di fronte ad un testo comico, non riuscirà nemmeno a giudicare se il medesimo legame trovi ragione di essere, così costituito, anche nella cultura ricevente e, di conseguenza, se la trasposizione dello stesso senza variazioni o rielaborazioni potrà dirsi efficace ai fini del mantenimento delle finalità comiche del testo agli occhi del pubblico finale.

› **Situation (SI)**

La vastità contenutistica di questa KR contribuisce certamente a determinarne la complessità della resa interlinguistica. Si pensi ad esempio al tema, a ciò di cui “parla” il testo comico: vi è un insieme di argomenti che una società è più propensa a destinare alla trattazione comica, e alcuni di essi sono indubbiamente condivisi tra più culture, come per esempio l’espletamento delle funzioni corporali, la politica, l’appartenenza ad una razza o ad un genere, il sesso, la nazionalità, la religione ecc. È altresì vero che tra questi, tutti o quasi possono testimoniare l’esistenza di una cultura dalla quale sono tassativa-

103 Zabalbeascoa, *Humor and Translation*, cit., p. 196.

104 Zabalbeascoa, *Humor and Translation*, cit., p. 193.

105 Ying Cui, Jing, Zhao, “Humor in advertisement translation. With special reference to translation between Chinese and English”, in C. V. Garcés (a cura di), *Dimensions of Humor: Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*, València, Universitat de València, 2010.

mente banditi come possibili inneschi della scintilla del comico: si tratta infatti di temi sensibili, che non tutte le culture accettano di veder trattare con leggerezza, anzi, spesso non accettano proprio di veder trattare a priori. Ecco allora che vengono lasciati circolare marchiati dall'etichetta di *taboo*, in modo tale da fomentare negli abitanti della comunità lo sviluppo di un blocco inconscio nei confronti di queste tematiche, che vengono quindi bandite dal discorso quotidiano e demonizzate nella trattazione della comicità.

“[...] each culture, and within it each individual, will have a certain number of scripts that are not available for humour (ie., about which is inappropriate to joke. [...]) So obviously any attempt to generate humour using one of the scripts not available for humour will fail, or be marked.” (Attardo, 2002: 182¹⁰⁶)

È poi la comicità stessa ad essere *taboo* in alcune realtà, che mal tollerano la facezia e l'ilarità come comportamento sociale, o la ammettono solo in contesti molto esclusivi e appositamente dedicati a questo scopo; paradossalmente invece, ve ne sono altre che sembrano dare il comico per scontato, quasi pretenderlo, al realizzarsi di determinate condizioni. E che fare invece se uno degli elementi che strutturano la SI si rivela estraneo al sapere enciclopedico condiviso dalla comunità ricevente? Come garantire il passaggio della comicità se essa si fonda proprio su quell'elemento sconosciuto al pubblico target? L'analisi di cui sopra ha certamente contribuito a mettere in luce alcune delle complessità insite nel processo di trasposizione linguistica del comico, confermando come molte di esse trovino origine nella natura culturospecificità del fenomeno. Nel caso di forme di comicità verbalmente espresse, lo scenario si complica ulteriormente perché la comparsa della variabile linguistica trascina con sé la visione e la divisione del mondo che essa opera sulle categorie del reale, e che essa inculca, al momento dell'apprendimento naturale, a tutti i suoi parlanti madrelingua. Questo significa che ciò che è incongruente in una cultura non lo è per un'altra, così come ciò che risolve quella stessa incongruenza in una, la lascia irrisolta nell'altra. L'informazione implicita non è globalmente condivisa, ma geograficamente e temporalmente circoscritta; gli *script* non hanno carattere universale, ma sono perituri e condizionati; le leggi, le regole, la moralità, l'educazione funzionano nella definizione dei contesti e nella ristrettezza dei confini, ma si sfaldano nell'aterritorialità dei sistemi.

“To understand cultural untranslatability, we should think of our above-mentioned characterizations of humor. Humor occurs when a rule has not been followed, when an expectation is set-up and not confirmed, when the incongruity is resolved in an alternative way. Humor thereby produces superiority feelings which may be mitigated if participants agree that the humor is essentially a form of social play rather than outright aggression. [...] the translator of humor has to cope with the fact that the “rules,” “expectations,” “solutions,” and agreements on “social play” are often group- or culture-specific.” (Vandaele, 2010: 149¹⁰⁷)

106 Attardo, *Translation and Humour*, cit., p. 182.

107 Vandaele, *Humor in Translation*, cit., p. 149.

Il modello ideato da Attardo dunque, per quanto di indiscusse proprietà analitiche, fondamentali per sviluppare una più solida concezione di cos'è e di come funziona la comicità verbalmente espressa, non sembra essere sufficiente a fondare una teoria composita, salda e strutturata della traduzione della comicità. L'idea che la traduzione del testo comico dal ST al TT si realizzi per mezzo della meccanica e progressiva trasposizione dei singoli blocchi costituiti dalle KR, appare infatti un po' semplicistica se inserita nel contesto dei delicatissimi equilibri socio-culturali che sorreggono la produzione del comico. Questa fragilità di fondo appare sintomaticamente nella rilevanza che Attardo attribuisce al concetto di somiglianza: nella teoria da lui proposta vi è massima attenzione all'accurata trasposizione del testo comico, al punto che tutti gli sforzi del traduttore devono essere indirizzati alla riproduzione fedele delle KR nel testo tradotto, a garanzia che il *joke* del prototesto sia di fatto il medesimo *joke* che il pubblico ricevente ritroverà nel metatesto.

Quello della somiglianza rischia tuttavia di essere un criterio superfluo nella valutazione della bontà della traduzione della comicità, se non si considera il ruolo per il quale essa è utilizzata come strumento testuale.

“First of all, an embedded joke may not be the translator's main priority in dealing with a text. Secondly, a translator may decide that funniness is more important than sameness of the joke, since the same joke may go down better in some places than in others, and Attardo's hierarchy involves preserving sameness, not funniness.” (Zabalbeascoa, 2005: 202¹⁰⁸)

L'impuntarsi sulla traduzione di un enunciato comico in un testo in cui esso non ha nulla di più che la funzione di rafforzare il giudizio dell'autore può essere uno sforzo inutile, perché il significato del testo potrebbe comunque essere veicolato nella sua interezza anche senza la traduzione dell'elemento comico, sostituibile nel suo ruolo enfatico da un qualsiasi altro strumento retorico o narrativo. D'altro canto, se il contesto ricevente è strutturato in modo tale da inibire l'effetto perlocutorio del prototesto, non si vede in che modo il tradurre secondo il criterio della somiglianza possa risultare una scelta ragionevole, se la conseguenza di questa scelta è che il metatesto risultante non sortisca alcun effetto sul pubblico ricevente. E non essendoci traduzione peggiore di un testo comico di quella che non fa ridere (e si rammenti che, nel caso di un testo comico, la bontà della traduzione è immediatamente testabile per mezzo dell'occorrere o del non occorrere dell'effetto perlocutorio) pare davvero arduo giustificare quest'ultima scelta.

108 Zabalbeascoa, *Humor and Translation*, cit., p. 202.

1.9 Strategie per la traduzione della comicità

1.9.1 Due approcci: accettabilità e adeguatezza

Difficile non essere d'accordo sul fatto che quello del traduttore sia un lavoro di mediazione. Egli si erge, silenzioso e solitario, al confine tra due mondi¹⁰⁹, di cui conosce le storie e condivide i segreti. È tuttavia una figura gentile e servizievole quella del traduttore, perché quelle storie e quei segreti, anziché tenerli per sé, li condivide con il suo lettore: egli infatti va in soccorso a tutti quei pavidì “viandanti letterari” che “non hanno la capacità individuale di mediazione per passare autonomamente da un mondo all'altro” e che “prend[ono] atto della propria impotenza culturale” (Osimo, 2004: 55-56¹¹⁰), ma che allo stesso tempo, testardi e passionali, scalpitano per tuffarsi tra le pagine del testo straniero e i cunicoli del suo sostrato culturale.

Quest'opera di mediazione, per quanto variegata e complessa, conosce due modalità di applicazione, meglio note come *source* e *target-oriented*, che differendo nell'approccio verso l'originale e nella considerazione e nel riguardo nei confronti del fruitore modello, producono tipologie di testi finali profondamente differenti in termini di informatività, contenuti ed intenti.

“Perché, in sostanza, è in queste due direzioni che l'opera mediatrice del traduttore si esplica: da un lato fornisce direttamente al lettore gli strumenti per affrontare un testo altrimenti inaccessibile; dall'altro, ricostruisce il mondo da scoprire, lo traduce in termini più familiari, lo rende comprensibile semplificandolo. Nel primo caso accompagna il lettore lungo il ponte, nel secondo crea gli effetti speciali che fanno apparire il mondo inaccessibile più vicino” (Osimo, 2004: 55¹¹¹)

Source- e *target-oriented* sono dunque due tipologie traduttive che differiscono in maniera sostanziale nella modalità con cui il traduttore si interpone e media tra il testo d'origine e il suo pubblico d'arrivo, così come nella complessa rete di relazioni che intercorrono tra i tre poli di questa struttura triangolare.

La traduzione *source-oriented* si realizza nella produzione di un metatesto che si distingue per la fedeltà al testo originale, che ricerca cioè l'equivalenza formale e la ottiene attraverso una minuziosa riproduzione delle strutture morfologiche e sintattiche, dei contenuti, dei significati, e dei modelli culturali del testo di partenza. È quella tipologia di traduzione che Lawrence Venuti¹¹² definì “traduzione con effetti estranianti”, in quanto responsabile di mettere il pubblico finale di fronte ad elementi linguistici e culturali non familiari, se non addirittura esotici, di privarlo del supporto di una “resa equivalente” nella sua lingua di competenza e di creare un'insicurezza interpretativa che può o meno svilupparsi in una curiosità bibliografica.

109 Cfr. Lotman, 1985.

110 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., pp. 55-56.

111 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., p. 55.

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

La modalità *target-oriented* si colloca invece all'interno di un filone opposto, vicino al concetto di equivalenza dinamica di Nida e Taber¹¹³: il traduttore dovrebbe in questo caso operare nel rispetto degli intenti comunicativi e dello *skopos* del testo di partenza, mirando a ricreare sul fruitore *target* un effetto il più possibile coerente a quello del testo originale, più che alla precisa resa letterale di quest'ultimo. L'operazione richiede dunque un più marcato intervento del traduttore, che deve smussare le differenze naturalmente esistenti tra i due sistemi tra cui si trova ad operare la traduzione e "addomesticare" i tratti più linguisticamente e culturalmente denotati del testo *source* nei loro equivalenti più familiari al pubblico ricevente.

Semplificando, le due modalità di traduzione sopracitate possono essere interpretate alla luce della loro maggiore o minore vicinanza, o assonanza, con le culture emittente e ricevente: una traduzione che veicola il testo originale nel rispetto della sua integrità formale e contenutistica, rimanendo vicina al pubblico di partenza e al suo gusto, si definisce *source-oriented*. Una traduzione che, invece, ricrea l'immaginario del pubblico *target* rendendosi ad esso familiare e affine, e lascia dietro di sé quegli elementi di disturbo che poco si amalgamano con il sistema culturale d'arrivo, è prettamente categorizzabile come *target-oriented*.

Entrambi gli approcci hanno i loro pro e contro: l'applicazione troppo marcata dell'estranamento, come lo definiva Venuti, che nella maggior parte dei casi si concretizza nel mantenimento dell'elemento straniero nel testo *target*, può rilevarsi molto infelice, inibendo la possibilità del pubblico finale di comprendere i contenuti che gli sono proposti e compromettendo di conseguenza la fruizione del prodotto. La complessità del metatesto figlio di questo approccio, inoltre, tende a non incontrare il gusto e le esigenze del grande pubblico, che nel suo desiderare "capra e cavoli" vuole spesso fruire di traduzioni il più possibile fedeli all'originale, senza al contempo avere intenzione alcuna di investire sforzo e sudore nella metabolizzazione del *gap* linguistico e culturale che separa la sua realtà da quella emittente.

D'altro lato, se l'addomesticamento strizza l'occhio al pubblico di arrivo, servendogli un testo confezionato secondo i suoi gusti, scorrevole e di immediata ricezione, rischia al contempo di dar vita ad un prodotto posticcio, escludendo lo spettatore dall'intrigo del contatto con ciò che è culturalmente altro, ma soprattutto inibendo la capacità dei lettori di percepire il multiculturalismo e il relativismo culturale, immergendolo nella surreale inconsistenza di una presunta realtà monoculturale, in cui la propria identità nazionale sembra essere l'unica possibile.

L'origine di questo duplice approccio traduttivo è da ricercarsi in Toury, che individua due criteri per la valutazione del rapporto che lega una traduzione al suo prototesto, l'adeguatezza e l'accettabilità.

113 "Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language." NIDA, TABER, *The theory and practice of [Biblical] translation*, cit., p. 24.

“L’adeguatezza ingloba il testo estraneo etichettandolo come estraneo e offrendo la possibilità di consultarlo senza togliergli le caratteristiche che ne formano l’identità. L’accettabilità stempera il testo estraneo in sé e fa perdere le tracce delle sue origini, lasciando al lettore la possibilità di accedere a quella parte dei suoi contenuti che non è in contrapposizione ai contenuti accettabili nella cultura ricevente.” (Toury, 1995 in Osimo, 2004: 59¹¹⁴)

Per concludere, preme comunque evidenziare come non esistano traduzioni puramente *source-* o meramente *target-oriented*: si tende a considerare i due approcci come i due estremi di un *continuum*, e non è certo raro imbattersi in fenomeni di addomesticamento anche nei testi più vicini agli originali o viceversa.

1.9.2 Macrostrategie

Moltissimi autori si sono dedicati all’elaborazione di macrostrategie finalizzate alla trasposizione interlinguistica del comico. Si tratta di possibilità, di approcci di massima, che aiutano il traduttore a divenire consapevolmente informato del crocevia di strade che gli si snoda di fronte quando nel testo *source* si manifesta l’elemento comico. Si riportano di seguito i cataloghi proposti prima da Chiaro e poi da Fuentes Luque . Si veda per prima Chiaro (2005: 6-7¹¹⁵):

- › Leave the VEH (verbally expressed humor) unchanged;
- › Substitute the source VEH with a different instance of VEH in the TL;
- › Replace the SLVEH with an idiomatic expression in the TL;
- › Replace the SLVEH with an example of compensating VEH elsewhere in the TL text;
- › Ignore the VEH altogether.

E poi Fuentes Luque (in Chiaro, 2010: 186¹¹⁶):

- › Literal translation;
- › Explanatory translation;
- › Compensatory translation;
- › Effective or functional translation.

114 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., p. 59.

115 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 6-7.

116 Chiaro, Delia (a cura di), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*, Vol. 2, New York, Continuum, 2010.

Le due opzioni proposte sono molto simili, tangenti nella quasi totalità dei punti: la *literal translation* di Fuentes Luque coincide con il mantenimento dell'elemento comico invariato proposto da Chiaro; nella *compensatory translation* ben rientra la sostituzione della comicità *source* con l'introduzione di un elemento comico diverso, ma in un altro punto del testo *target* di Chiaro; mentre il nocciolo dell'*effective translation* di Fuentes Luque è da intendersi nella riformulazione della battuta nel corrispettivo ed efficace equivalente disponibile nel contesto ricevente, e quindi come in Chiaro, nella sostituzione del SLVEH con un'alternativa di VEH nel TL. Interessante è la proposta di Chiaro, che schiude al traduttore le porte di una "via di fuga" nel complesso efficace e soddisfacente in tutti quei casi in cui la sostituzione dell'elemento comico *source* con un elemento comico *target* non sia direttamente possibile o auspicabile: in simili circostanze Chiaro suggerisce di ricorrere all'utilizzo di espressioni idiomatiche, che facendo un uso "poetico" del linguaggio e massimizzandone le potenzialità connotative, possono costituirsi come un discreto sostituto di una *punch line* altrimenti non reperibile nel contesto ricevente.

Una nota va fatta sulla *explanatory translation* di Fuentes Luque, che egli stesso definisce in questi termini: "*the meaning is correctly transferred, but there is a loss of humour. [...] perplexity or puzzlement, perhaps a shy smile, in the TT receiver.* (Fuentes Luque in Chiaro 2010: 186¹¹⁷). Come si vedrà nel paragrafo successivo, è opinione condivisa che svelare il meccanismo responsabile della comicità sia deleterio, se non addirittura controproducente: sembrerebbe infatti che la chiave di volta di una battuta, se rivelata, anziché solleticare e fomentare lo stimolo comico, abbia il potere di inibirlo completamente. Non è raro infatti che anche la battuta di più fine qualità, se ripetuta all'eccesso, perda molto del suo charme e finisca per imbattersi in un freddo riscontro da parte del pubblico. Sarà forse per questo che Chiaro non la annovera tra le possibili strategie finalizzate alla traduzione del comico: la traduzione di una battuta che non ricrea sul pubblico ricevente il medesimo effetto comico che essa sortiva sul pubblico originale, non è da considerarsi una traduzione efficace.

1.9.3 Microstrategie

Altrettanto numerosi autori¹¹⁸ si sono poi dedicati alla stesura di liste di strategie ancor più mirate, che potessero andare pragmaticamente in soccorso di chi opera nel campo dei trasferimenti linguistici, nel particolare caso in cui costui si trovi a dover gestire la presenza di elementi culturospecifici nel prototesto e la spinosa questione della loro trasposizione nella lingua *target*. Si riportano in seguito alcune tra le più comuni, vista la loro indiscussa pertinenza alla causa della traduzione della comicità.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Cfr. Newmark, 1988; Gottlieb, 1992; Vinay and Darbelnet, 1995; Pedersen, 2005.

› **Equivalenti ufficiali**

La diffusione di prodotti locali, usciti dai confini nazionali nel loro viaggio di contaminazione culturale, ha fatto sì che nel caso di prodotti di particolare successo, si sia sentita nei rispettivi paesi l'esigenza di coniare una terminologia atta a identificare questi fenomeni di nuova importazione. In altre parole, su una serie di possibili traduzioni di un dato termine X, l'intervento del legislatore, di un'organizzazione di settore, o semplicemente la predilezione della comunità, hanno portato all'affermarsi di una traduzione sulle altre, plasmando un termine equivalente all'originale e ufficialmente riconosciuto. È logico supporre che in un caso simile il traduttore non abbia ragione alcuna per adottare una traduzione diversa da quella già diffusa, non dovendo far altro, dunque, che riportarla.

› **Mantenimento**

Consiste nel riportare fedelmente l'*Extralinguistic Culture-bound Reference* (ECR)¹¹⁹ nella lingua *target* senza manipolazione alcuna, se non l'inclusione del termine tra virgolette, la sua trascrizione in italico, e l'aggiunta o rimozione dell'articolo. Si configura come la più *source-oriented* tra le strategie disponibili, genericamente adottata in tutti quei casi in cui non esiste nella TL un termine equivalente a quello riportato nel ST.

› **Specificazione**

Si ha specificazione quando il termine *source* viene fedelmente riportato nel testo *target*, ma contestualizzato attraverso l'inserimento di uno o più elementi che lo rendono maggiormente riconoscibile o identificabile nel contesto d'arrivo. Fanno parte di questa strategia l'aggiunta del nome laddove vi è solo un cognome, o di un titolo a fianco di un nome proprio, lo scioglimento di acronimi, sigle e abbreviazioni ecc.

› **Espansione**

Simile alla specificazione, prevede un intervento più marcato traduttore sul ST rispetto a quest'ultima: essa infatti include tutte le componenti di significato non presenti nel ST, ma inserite dal traduttore nel TT, nel tentativo di compensare il gap culturale che separa il pubblico di partenza da quello ricevente.

› **Traduzione letterale**

Si differenzia dal mantenimento in quanto il termine *source* non è trasposto nella sua lingua originale, ma viene tradotto nella lingua *target* mediante quello che viene definito un calco. Per quanto rispetti le norme sintattiche e morfologiche della TL, porta genericamente a soluzioni scarsamente realistiche, che nella maggior parte dei casi hanno un sentore poco naturale, se non addirittura bizzarro alle orecchie del pubblico ricevente.

¹¹⁹ Il termine appartiene a Pedersen: "Extralinguistic Culture-bound Reference (ECR) is defined as reference that is attempted by means of any culture-bound linguistic expression, which refers to an extralinguistic entity or process, and which is assumed to have a discourse referent that is identifiable to a relevant audience as this referent is within the encyclopedic knowledge of this audience." (Pedersen, 2005). Pedersen teorizza l'esistenza di tre differenti tipologie di ECR, individuabili sulla base del presunto livello di familiarità che i destinatari empirici del metatesto hanno con l'elemento culturospecifico dell'universo *source*.

› **Generalizzazione**

Consiste nel sostituire l'ECR, la cui comprensione in una cultura altra può essere ostacolata dalla sua eccessiva specificità o settorialità, con un termine più generico, solitamente un iperonimo.

› **Sostituzione**

Mediante la sostituzione il traduttore rimpiazza l'ECR del testo di partenza con un elemento culturospecifico nella cultura *target*, o in alternativa, con una perifrasi che riproduce in maniera più o meno fedele il contenuto del ST ECR (*Source Text Extralinguistic Culture-bound Reference*) per mezzo di un processo di condensazione più o meno marcata. La sostituzione si basa sull'assunto dell'intercambiabilità degli elementi culturali nella traduzione, per cui un *Monocultural*¹²⁰ ST ECR dovrebbe essere dignitosamente sostituibile con un *Monocultural* TT ECR o un *Transcultural*¹²¹ ECR fintanto che adduce sul pubblico ricevente il medesimo effetto che il ST ECR aveva sul pubblico *source*, nel rispetto degli intenti del prodotto originale.

È evidente che questa "manipolazione" dell'originale non è la scelta più auspicabile da applicarsi in testi altamente informativi, dove, essendo il contenuto e la divulgazione dello stesso lo *skopos* del testo, la sua alterazione comprometterebbe la funzione linguistica della tipologia testuale. È poi da tenere in considerazione anche il fatto che, nel caso la sostituzione sia operata mediante l'inserimento di un *Monocultural* TT ECR, la strategia adoperata potrebbe risultare lampante agli occhi del pubblico *target*, che potrà forse non credere che la cultura del prodotto d'origine possa fare realmente uso di una peculiarità culturale del proprio paese. Di conseguenza, quella di adottare la tecnica della sostituzione è una scelta che va adeguatamente ponderata sulla base di un'attenta analisi del contesto di applicazione.

› **Parafrasi**

Consta in una riformulazione del testo, adottata genericamente quando generalizzazione e specificazione sembrano non essere strumenti sufficienti ad affrontare la complessità testuale. La lunghezza della parafrasi è genericamente in una relazione di proporzione inversa con la familiarità del pubblico con l'ECR. Essa può mantenere gli aspetti più rilevanti del testo originale, sia in termini di contenuto che in termini di connotazione, oppure snaturarlo completamente, sostituendolo con un nuovo testo che risponde alle esigenze del contesto ricevente.

› **Condensazione**

Come indica la parola stessa, si tratta di una rielaborazione del testo che, pur risultando più contenuta, rimane una completa trasposizione dei contenuti originali, dei quali si configura come un riassunto esaustivo. È una delle tecniche maggiormente utilizzate nella sottotitolazione.

120 Indicano quei particolari ECR scarsamente accessibili al pubblico di destino, che non condividendo con i fruitori *source* il sapere enciclopedico necessario all'efficace elaborazione e comprensione dell'elemento culturalmente denotato, non è in grado di intuirne contenuti e implicazioni.

121 Tutti quei riferimenti culturali propri del contesto d'origine che sono tuttavia ritenuti sufficientemente diffusi e globalmente riconosciuti e da essere al presente divenuti, se non di comune uso, quantomeno parte dell'immaginario del pubblico *target*.

› **Riduzione**

Simile alla prima, ma comporta la perdita di una parte minima di testo, seppur non essenziale alla comprensione del significato globale dello stesso.

› **Cancellazione**

A differenza delle precedenti, parti significative del testo vengono perse nel corso del *transfer* linguistico, compromettendo sensibilmente il contenuto.

› **Rinuncia**

Consiste nella assai poco auspicabile scelta di non tradurre, che può essere responsabile, nel caso il traduttore non sia stato in grado di giungere ad una soluzione pertinente, o irresponsabile, nel caso non abbia invece voluto applicarsi per trovarne una.

Come è evidente si tratta di strategie estremamente variegata, soprattutto se si considerano i risultati pratici della loro diretta applicazione: la scelta della più adatta non può essere presa al di fuori del contesto specifico del testo su cui il traduttore si trova ad operare. Si riportano di seguito alcune osservazioni che Pedersen¹²² fa sull'applicazione delle suddette strategie all'ambito della traduzione audiovisiva e, in modo particolare, della sottotitolazione, di notevole interesse per il presente ambito di ricerca:

› Le costrizioni tecniche della sottotitolazione rendono l'omissione (e a volte anche l'abuso della stessa) una delle scelte più immediate per il sottotitolatore, che spesso non ha sufficiente "spazio" per trattare adeguatamente un ECR.

› Si evidenzia una predilezione per la specificazione, ritenuta un ottimo compromesso tra estraniamento e addomesticamento. Si rimarca tuttavia che questa scelta, proprio perché aggiuntiva e prolissa, cozza spesso con la ristrettezza degli spazi, cosa che ne inibisce frequentemente la possibilità di applicazione.

› La multimodalità del testo e la presenza di quattro canali che veicolano l'informazione permette il realizzarsi della ridondanza intersemiotica in tutti quei casi in cui la relazione tra visivo e acustico abbia carattere sostitutivo. Quest'eventualità facilita sensibilmente il traduttore nella resa dell'ECR, che in molti casi può già essere esaurientemente illustrato dall'immagine.

Di tutt'altra implicazione sono i casi in cui scene e dialoghi si presentino nel prodotto in relazione di complementarietà, contraddizione o parallelismo: l'efficace veicolarsi dell'informazione è imprescindibile dal sincronico e armonioso operare delle modalità semiotiche ed il traduttore è dunque costretto a trovare una soluzione, se vuole che la traduzione risulti efficace.

122 Pedersen, *How is Culture Rendered in Subtitles*, pp. 11-14.

1.9.4 Accettabilità e adeguatezza nel testo comico: una questione di priorità

Osimo, rivolgendosi al suo lettore modello, l'apprendente traduttore, ribadisce più e più volte che una buona traduzione inizia necessariamente con l'individuazione della *dominante*. Concetto introdotto e sostenuto, tra gli altri, da Jakobson, la dominante è la componente portante attorno alla quale si sviluppa tutto il testo: ne deriva che l'atto dell'individuazione della dominante coincide con il momento in cui il traduttore determina le sue priorità in traduzione, identificando quegli elementi del prototesto che dovranno necessariamente giungere al metatesto e quelli che invece, se necessario, potranno essere sacrificati.

Si presti attenzione al fatto che, a differenza di quanto si possa pensare, la dominante non coincide necessariamente con il tema principale del testo, ma è un concetto differente, in grado di concretizzarsi ne “*la dialettica relazionale tra personaggi [...], o ancora il legame personale dell'autore con questa realtà. In poesia, ma in certi casi anche in narrativa, la dominante di un'opera è spesso la struttura ritmica, rimica, fonetica.*” (Osimo, 2004: 113¹²³). Un concetto così ampio di dominante, soprattutto svincolato dall'argomento del testo, ci permette di ipotizzare che anche la produzione di un determinato “effetto” sul pubblico finale possa costituire una dominante, e asserire che l'indurre il lettore al riso possa rientrare a pieno merito tra le priorità di un traduttore nella trasposizione di un testo da una lingua ad un'altra.

Si prenda in considerazione quest'ultimo caso. Coerenza vuole che l'autore che si accinge alla composizione di un testo comico abbia come sua finalità quella di suscitare il riso nel suo lettore. Che sia una risata a crepappelle, un ghigno malizioso o un lieve arricciamento di labbra, questo non ha rilevanza particolare: ciò che l'autore farà è individuare il suo lettore modello e tradurre la sua ispirazione in un linguaggio tale che, rielaborato dalla mente dei fruitori, auspicabilmente sortisca l'effetto desiderato e pianificato dall'autore.

Si immagini ora che l'operazione abbia successo, che l'opera venga entusiasticamente accolta come una delle più divertenti scritte di recente e che un qualche editore proponga allo scrittore di farla tradurre e di pubblicarla all'estero.

Si prosegua con la fantasia: per uscire in un mercato di un contesto socio-culturale molto diverso da quello dello scrittore, il testo viene affidato nelle mani di un traduttore che, dopo averlo letto e analizzato, si trova di fronte alla necessità di scegliere quale sia la strategia migliore da adottare per produrre una buona traduzione.

E la domanda sarà, invariabilmente, sempre la medesima. Accettabilità o adeguatezza? Approccio *source-* o *target-oriented*? Si è già visto che il traduttore non deve essere necessariamente un estremista: accettabilità e adeguatezza sono i due poli di un continuum, e di certo non sono infrequenti i casi in cui i traduttori perseguono entrambe, bilanciate in un discreto equilibrio.

Ai fini della chiarezza d'analisi si sceglie invece qui la via dell'estremismo, allo scopo di portare alla luce implicazioni e conseguenze dell'applicazione sia dell'uno che dell'altro approccio nella loro forma più rigorosa e intransigente.

123 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., p. 113.

Si torni dunque al nostro traduttore e alla sua amletica perplessità sul metodo da adottare: egli, esterofilo convinto, abbraccia l'approccio *source-oriented* e si incammina per il sentiero che conduce alla vetta dell'adeguatezza. Il suo intento sarà dunque di servire al pubblico ricevente un testo fedele e devoto all'originale, la cui lettura catapulti il lettore nella realtà emittente, nelle sue caotiche implicazioni culturali, nelle sue dinamiche sociali, al fine di fargli respirare gli odori e gustare i sapori delle sue preferenze, delle sue inclinazioni e dei suoi gusti.

Nulla vieta che l'autore originale abbia scritto un testo modernissimo, abbia rubato uno scatto fotografico di un mondo contemporaneo, globalizzato, intraculturale e cosmopolita, sostanzialmente stroncando sul nascere qualsiasi eventuale forma di *gap* culturale tra la realtà emittente e quella ricevente: i riferimenti si consumano tutti all'interno dei confini di una cultura che già da tempo si è intrecciata con le altre, e così contaminata si è diffusa e ha viaggiato fino agli angoli più reconditi del pianeta, bussando alle porte dell'esperienza di ciascun individuo per farsi conoscere, vivere e adoperare.

“There are situations which may be seen as funny in all western societies. Practical jokes such as pulling a chair away when someone is about to sit down are a pretty universal source of amusement to school children, while other stock examples include seeing someone slip on a banana skin or receive a custard pie in the face.” (Chiaro, 1992: 6¹²⁴)

In questo caso, il lavoro del traduttore potrebbe rivelarsi più semplice del previsto, una tranquilla traversata da una realtà culturale all'altra: la comicità dell'autore infatti, così concepita, si presenta scevra da ogni marcato aspetto connotativo, depurata da elementi culturospecifici, e nelle esperte e sapienti mani del traduttore, viaggierebbe leggera su mezzi linguistici per giungere efficacemente nella cultura d'arrivo, in cui il lettore se la riderebbe a crepapelle su temi e su fatti a lui cari e familiari, ma sufficientemente leggeri da consentirne l'utilizzo in chiave comica.

Accuratezza di analisi tuttavia vuole che si prenda in considerazione anche il caso diverso, quello cioè di un autore che scrive del proprio universo, che parla del proprio paese, che decide di raccontare e di raccontarsi attraverso i filtri dei gruppi in cui appartiene e delle comunità in cui vive: il suo testo sarà allora intriso di riferimenti storico-politici, di richiami a questa o a quella celebrità o personaggio famoso, di menzioni a eventi passati; potrebbe riecheggiare la battuta di un film che ha segnato la sua infanzia, o la gaffe di un concorrente di un gioco a premi, le gesta di un eroe cittadino o i successi di un condottiere nazionale e ricamarci sopra una battuta o una barzelletta, di presa immediata su un suo concittadino, ma che lascerebbe alquanto interdetto un qualunque altro fruitore medio, che con tutta probabilità neanche vi scorgerebbe la scintilla dello stimolo comico.

In questo caso il traduttore non avrebbe vita facile: egli infatti si troverebbe da un

124 Chiaro Delia, *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*, London, Routledge, 1992.

lato schiacciato dal peso della dominante, intransigente nel rammentargli la natura del testo originale e gli intenti dell'autore, che palesemente si rivolgeva al suo pubblico con il desiderio di presentargli un testo che lo intrattenesse in senso comico, e trascinato dall'altro dal desiderio di limitare al minimo il suo intervento sul testo, dettatogli dall'adozione dell'approccio *source-oriented*.

E la mediazione tra queste due tendenze non è certo di semplice gestione, dal momento che il mantenimento nel testo finale dell'elemento culturospecifico, grezzo e invariato, inibirebbe con buone probabilità la forza perlocutoria dell'originale, a causa delle lacune che, come si può ragionevolmente ipotizzare, il lettore modello ha della realtà e del contesto emittente:

“Communication breaks down when the levels of prior knowledge held by the speaker/writer and by the listener/reader are not similar. While this is true of any communication, the breakdown is particularly obvious in the case of translated humor, whose perception depends directly on the concurrence of facts and impressions available to both speaker/writer and listener/reader.” (Del Corral, 1988: 25, in Vandaele, 2010: 149¹²⁵)

In che modo dunque, si potrebbe ragionevolmente concretizzare l'intervento del traduttore, per mezzo di quale tecnica potrebbe egli evitare l'etichetta di “traduttore fantasma” che lascia il fruitore in balia di una traduzione povera e inefficace, interdetto di fronte ad un contenuto che non riesce a carpire e in cui non ritrova la comicità che gli era stata promessa, e il protagonismo tipico del traduttore/autore, che pretendendo di inserirsi tra l'autore e il suo pubblico con interventi sostanziosi sul testo originale, rischia spesso di produrre un'opera terza più che una traduzione? Non si stesse disquisendo di comicità, una dignitosa proposta da tenere in considerazione potrebbe essere quella dell'esplicitazione/espansione, da realizzarsi in un apparato metatestuale, come la prefazione, le note a margine, la postfazione o la combinazione delle tre. Esse infatti consentirebbero al traduttore di esplicitare tutto quel complesso di informazioni che costituiscono l'implicito culturale della realtà emittente, le quali andrebbero a soccorrere il pubblico finale nell'interpretazione del testo, consentendo al traduttore di non apportare stravolgimenti all'impianto semiotico del testo di partenza e, al lettore che ne è interessato di fruire nel minimo dettaglio di una trasposizione effettivamente fedele all'originale, e non di una rielaborazione posticcia.

“Le note, considerate da moltissimi editori come il fumo negli occhi, sono invece considerate qui come quel dispositivo metatestuale che permette al traduttore di scrivere liberamente anche frasi a prima vista poco comprensibili per la cultura ricevente, che però, con l'ausilio delle spiegazioni metatestuali, vengono comprese a un livello molto più profondo di come accadrebbe con una traduzione scorrevole senza note.” (Osimo, 2004: 88¹²⁶)

125 Vandaele, *Humor in Translation*, cit., p. 149.

126 Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., p. 88.

Tuttavia, dato che il comico è l'oggetto del discorso, è necessario specificare che l'inefficacia dell'esplicitazione/espansione nella trattazione inter- e intra-linguistica della comicità è opinione condivisa tra molti: ne fanno menzione White “*Analyzing humor is like dissecting a frog. Few people are interested and the frog dies of it.*” (White, 1941), Antonopoulou “*The risk of jeopardizing the humorous effect through explication is considerable: explanations are infamous joke killers*” (Antonopoulou, 2004: 223¹²⁷) e Attardo “*[It] results in the distraction of the humorous effect*” (Attardo, 1994: 289¹²⁸). Nella sua analisi degli effetti illocutori e perlocutori del discorso, Hickey¹²⁹ si spinge oltre, evidenziando come l'esegesi sia una tecnica assolutamente da evitare nella trasposizione linguistica del comico, in quanto la spiegazione delle modalità originali scelte dall'autore per far ridere il suo pubblico ha il potere di inibire completamente il medesimo effetto perlocutorio sul pubblico ricevente. Sempre secondo Hickey, se è l'effetto perlocutorio ad essere la dominante del testo *source*, meglio utilizzare altre tecniche (Hickey parla di *recontextualization*¹³⁰) al fine di garantirne la trasposizione anche a costo di dover rinunciare all'equivalenza formale. Analogo è il concetto di *communicative translation*:

“A communicative translation is produced, when, in a given situation, the Source Text uses an Source Language expression standard for that situation, and the Target Text uses a Target Language expression standard for an equivalent Target Culture situation” (Dickins, Hervey and Higgins, 2002 in Littlejohn, Mehta, 2012: 56¹³¹)

Il concetto di *communicative translation* si rivela particolarmente utile dunque in tutte quelle occasioni in cui la scintilla della comicità si accende in contesti di *situational equivalence*, in cui però, nonostante la coincidenza degli scenari tra le culture emittente e ricevente, i due relativi sistemi linguistici utilizzano espressioni anche sensibilmente differenti per designare comportamenti o accadimenti analoghi. Per rendere il significato del testo *source* non è dunque possibile evitare la manipolazione dell'originale, che in questo caso, oltre ad avvenire su un piano meramente linguistico, si espande sul piano culturale, forte della comprensione che due sistemi linguistico-culturali possano condividere uno *script*, ma che la scansione e lo sviluppo dello stesso siano dettati da norme e da *pattern* differenti. L'assenza di una *situational equivalence* segnala la presenza di un gap culturale ancora più vasto, in cui il traduttore si trova nella spinosa posizione di dover decidere “*how to find lexical equivalents for the areas and aspects which are not known in the receptor culture [...] since there will be some concepts in the source language, which*

127 Antonopoulou Eleni, “Humor theory and translation research”, *Humor*, Vol. 17, Issue 3, 2004, pp. 219-255.

128 Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, cit., p. 289.

129 Hickey Leo, “Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualization” in L. Hickey (a cura di), *The Pragmatics of Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.

130 Rista-Dema Mimoza, “Language Register and the Impacts of Translation: Evidence from Albanian Political Memoirs and their English Translation”, in S. Gyasi, O. Beverly Hartford (a cura di), *Political Discourse Analysis*, New York, Nova Publisher, 2008, p.3.

131 Littlejohn Andrew, MEHTA, Sandhya Rao (a cura di), “*Language Studies: Stretching the Boundaries*”, Newcastle, Cambridge Scholars, 2012.

do not have lexical equivalents in the target language.” (Maasoum, Davtalab, 2011: 1767¹³²). In casi simili Newmark propone la ricerca di una *cultural analogy* da realizzarsi per mezzo di un *cultural equivalent*: “*an approximate translation where a SL cultural word is translated by a TL cultural word*” (Newmark, 1988, in Maasoum, Davtalab, 2011: 1771¹³³), mentre Hervey e Higgins si posizionano all’interno dell’ala più estrema dell’accettabilità con il concetto di *cultural transplantation*: “*the whole text is rewritten in target culture. The TL word is not a literal equivalent but has a similar cultural connotation to some extent.*” (Hervey, Higgins, 2006, in Maasoum, Davtalab, 2011¹³⁴)

Come il lettore avrà intuito, si è ormai abbandonato il terreno delle strategie *source-oriented* per inoltrarsi nei territori dell’accettabilità, dell’intervento del traduttore sul testo a favore della comprensione del pubblico ricevente. L’approdo a questo approccio traduttivo è stato il frutto spontaneo del naturale svilupparsi della riflessione su testi comici contenenti allusioni a sistemi culturali terzi, con il termine allusione da intendersi nella sua accezione più ampia, ben argomentata da Leppihalme:

“It denotes translation problems arising from the presence in the source text not only of intertextual elements but also of references to other types of source-cultural phenomena, e.g. historical people and events and popular culture, which are likely to be unknown or less well known among target-text readers.” (Leppihalme, 1992: 183¹³⁵)

Gli autori pescano costantemente allusioni dal loro bacino intertestuale e lo fanno pure con una certa libertà, forti della consapevolezza di dividerlo, sia in termini di contenuti che di frequenza di esposizione, con il loro pubblico¹³⁶. E questo è particolarmente vero nel caso di testi comici, dove il riferimento o il paragone con accademici, persone, contesti e tendenze è spesso il sale della comicità. Ma la traduzione sottrae all’autore il suo pubblico e lo sostituisce con un altro, lasciando il traduttore con in mano, anziché il famigerato pugno di mosche, un pugno di allusioni, evitate dei loro referenti e svuotate del loro senso costitutivo. Ciò che il presente elaborato mira a dimostrare è che il traduttore non può permettersi di lasciare queste allusioni invariate, se il testo su cui sta operando è un testo comico la cui dominante è l’effetto perlocutorio che quello stesso testo produce sul suo pubblico, vale a dire il suscitare ilarità.

Si riconsiderino quindi per un momento le macrostrategie a disposizione del traduttore per affrontare il complesso quadro di un testo comico. Alla luce di quanto appena concluso, assolutamente inadeguate si rivelano le scelte di traduzione letterale, che

132 Maasoum Seyed Mohammad Hosseini, Davtalab Hoda, “An Analysis of Culture-specific Items in the Persian Translation of “Dubliners” Based on Newmark’s Model”, *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 1, Issue 12, 2011, pp. 1767-1779.

133 Maasoum, Davtalab, *An Analysis of Culture-specific Items in the Persian Translation of “Dubliners” Based on Newmark’s Model*, cit., p. 1771.

134 Maasoum, Davtalab, *An Analysis of Culture-specific Items in the Persian Translation of “Dubliners” Based on Newmark’s Model*, cit., p. 1770.

135 Leppihalme Ritva, “Allusions and their translation” in H. Nyyssönen, L. Kuure, *Acquisition of Language - Acquisition of Culture*, Association Finlandaise de linguistique appliquée 50, 1992, pp. 183-191.

136 Cfr. Osimo, *Manuale del Traduttore*, pp. 40-43.

implicano il mantenimento del VEH invariato nel testo *target*, tagliando bruscamente il pubblico ricevente fuori dalla condivisione del momento comico. Le parole di Antonini aiutano a chiarire, ancora una volta, le ragioni che avvalorano questa affermazione:

“In order to be able to understand a joke, audiences need to be made privy not only to the meaning of its wording but also and especially to all those added meanings that in the source language are able to trigger a whole range of associations linked to the general knowledge of the world they refer to.” (Antonini, in Chiaro 2010: 66¹³⁷)

Interessante, almeno sul fronte dell’educazione del lettore e del rispetto del suo diritto di usufruire di un’opera autentica e non di una rielaborazione pensata per lui dal traduttore, sarebbe l’*explanatory translation*, impraticabile però nel contesto del comico, di natura avverso all’esegesi, per non parlare della sua applicazione nel settore dei prodotti audiovisivi, dove le limitazioni spazio temporali già circoscrivono le potenzialità espressive dell’autore, figurarsi la minuziosità dei contenuti.

La soluzione ottimale può essere dunque rappresentata solamente dalle strategie che guardano alla traduzione funzionale, che rielabora il comico tenendo conto delle logiche della cultura e della lingua ricevente, alle quali lo rende affine e conforme. Sono gli stessi autori dei cataloghi riportati nel paragrafo precedente a schierarsi espressamente a favore della “traduzione culturale”, sostenendone la superiorità sulle altre opzioni: Chiaro, parla della sostituzione del STVEH con un’altra possibile soluzione di VEH nel TT in termini di “*most difficult but certainly the most satisfying for translators and audiences alike*” (Chiaro, 2010: 6¹³⁸); mentre secondo Fuentes Luque: “*the last option [the effective or functional translation] is, in our opinion, the ideal one*” (Fuentes Luque, in Chiaro 2010¹³⁹).

Il capitolo successivo nasce dall’intenzione di avvalorare questa tesi, mediante l’analisi di un prodotto pensato per intrattenere comicamente il proprio *target*, il lungometraggio comico *Shazai no Ousama* del regista Mizuta Nobuo.

137 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 66.

138 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 6.

139 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 186.

Commento traduttologico

1.1 Shazai no Ōsama

Che Kuroshima fosse nato con un'insolita predisposizione a scusarsi devotamente con il prossimo dovevano averlo sospettato quantomeno i suoi genitori nel momento in cui, praticamente ancora in fasce, lo sentirono pronunciare la sua prima parola: questa non fu mamma e neppure papà, ma un acuto e adorabile “cuuuusa!”. Il dubbio doveva essere affiorato anche nella mente dei suoi amichetti quando, alla tenera età di sei anni, lo videro prostrarsi ai piedi dei genitori in un inedito e improvvisato *dogeza*, un tentativo disperato di rimediare ad una marachella che lo aveva reso responsabile della lessatura di una cinquantina di gamberi di fiume nel laghetto termale della pensione di famiglia. Un terzo indizio lo si poteva probabilmente scorgere nella tenacia con cui, ormai adulto, riuscì a far chiudere un intero ristorante (non senza avergli prima fatto investire ingenti risorse nell'ideazione di un marchingegno scolapasta) per non aver ricevuto le appropriate scuse dal cuoco, che lo aveva sgarbatamente ignorato dopo averlo accidentalmente colpito con uno schizzo di acqua bollente durante la preparazione di un piatto. Divenuta così una pressante e ossessiva ragione di vita, questa innata predisposizione alle scuse avrebbe da lì a poco indirizzato la strada di Kuroshima verso una bizzarra e scoppiettante carriera nelle vesti di un consulente-apologeta, instancabile nell'intervenire nei piccoli diverbi quotidiani dei suoi concittadini dispensando preziosi consigli per la pacifica e armoniosa risoluzione delle controversie.

Non si stupisca dunque lo spettatore se, nella prima scena, se lo ritrova cinguettare sul set delle riprese dello stacchetto pubblicitario del suo neocostituito Centro per le Scuse di Tokyo, di cui è orgogliosamente, oltre che fondatore, anche presidente. La sua missione? Insegnare alle persone che il mondo lì fuori sarebbe un po' più accogliente se, commesso un errore, si dedicassero un paio di minuti e qualche briciola di dedizione a dimostrare del sincero pentimento al malcapitato offeso. Il rischio? Finire come il nostro protagonista, segnato da una richiesta di perdono mai espressa e lanciatosi alla ricerca di una chimera, il gesto di scuse perfetto.

Nel tempo libero si dedica anima, corpo e improbabili completi maschili dai colori sgargianti, alla sua nuova professione: liberare dal fardello dei loro guai i suoi clienti, curiose macchiette tutte accomunate dalla cronica incapacità di chiedere perdono. Tra un piatto di curry e un caffè, Kuroshima li riceve in una sala da the, di cui senza troppi scrupoli si serve, un po' cliente, un po' abusivo, ad uso ufficio, per offrire loro un catalogo ampissimo di servizi: dall'improvvisazione di duetti canori per compiacere un capetto della yakuza, all'inscenamento di apparizioni spiritiche di sofferenti anime inquiete, passando per le ambascerie di pace nelle crisi internazionali, alle consulenze

famigliari per padri pentiti. Il tutto è abbondantemente condito dal sapere dell'apologeta che educa i suoi clienti all'ABC delle scuse: e allora anche il pubblico impara che l'inchino ha i suoi tempi e il suo grado di profondità, che se la yakuza ha una predilezione per l'assoluta dedizione, le donne si sciolgono di fronte a chi trova il tempo di porgere orecchio alle loro parole; e se il kimono da cerimonia non è adatto per essere indossato in una conferenza stampa, nemmeno tentare di comprare il perdono con un orologio svizzero da diecimila dollari risulta un'idea geniale.

Diviso in episodi, essi si focalizzano a turno sulle vicende dei clienti di Kuroshima e sulle surreali e divertentissime (almeno quanto intricate) macchinazioni che egli escogita per placare l'ira degli offesi e ricondurli ad una relazione pacifica con i suoi avventori. Il primo caso vuole che Kuramochi Noriko, giovane e viziata studentessa di legge cresciuta all'estero, dia il meglio delle sue scarsissime abilità alla guida proprio a discapito di una macchinone nero della yakuza, a cui sale letteralmente sul cofano alla partenza da un incrocio. Assolutamente non avvezza alle pedanti abitudini giapponesi in fatto di scuse, fa quasi tagliare un dito all'autista del clan prima di ammettere la sua colpa e ritrovarsi venduta come ragazza squillo sul mercato di Osaka. Salvata in corner da Kuroshima che ne ripaga il debito verso il clan, ne diventa l'inseparabile e peperina assistente/apprendista.

Nel secondo troviamo Numata Takuya, un giovane manager di un'azienda di intimo femminile su cui pende una causa per molestie sessuali, depositata da una collega a seguito di un'animata festa aziendale. L'incorreggibile capacità del giovane di sciupare persino i più rosei presupposti, unita ad una concezione dell'universo femminile imbarazzantemente maschilista, rendono questo caso estremamente intricato per Kuroshima, costringendolo a ricorrere ad una fantasiosa, almeno quanto esilarante soluzione.

Si susseguono poi le vicende di un cinico avvocato, Minowa Masaomi, tormentato dal ricordo dell'episodio che gli è costato il rapporto con la figlia, che si scoprirà poi essere la giovane Kuramochi, e quella di una coppia di vecchi attori in declino, Nambu Tetsuro e la moglie, Danno Haruka, che si ritrovano ad affrontare il burrascone mediatico nato dall'arresto del figlio, accusato di aver aggredito un ignaro passante. Le manie di protagonismo e il desiderio di ribalta dei due, tra l'altro da tempo divorziati, danno vita ad un duello da rotocalco combattuto a suon di conferenze stampa, biglietti venduti e messaggi pubblicitari autoreferenziali.

L'ultimo caso ruota attorno all'infelice serie di sfortunate coincidenze su cui inciampa un'improbabile troupe cinematografica giapponese dopo aver realizzato di aver erroneamente incluso tra le comparse di un film in fase di produzione il principe ereditario del Principato di Mantan, un minuscolo regno dalle tradizioni alquanto esotiche. Complice un imbarazzante Ministro della Cultura e un infame ma irresistibile interprete, ne nascerà una crisi internazionale, che solo l'intervento di Kuroshima e di un'impareggiabile forma di scuse mai vista prima riuscirà a risolvere.

Shazai no Ōsama è una brillante commedia che insegna che l'attenzione verso il prossimo e la comprensione delle sue esigenze sono piccole e gentili accortezze, che

risolvono nel quotidiano anche i problemi più grandi. È dunque un film che, facendo dell'empatia la sua bandiera, si tinge dei colori dell'universalità, rendendosi potenzialmente fruibile ad un *target* cospicuo di spettatori. Esso nasconde tuttavia un secondo, velato piano di contenuti, la cui trattazione risulta pienamente significativa solo nel contesto d'origine del prodotto, accordata com'è sulle note di suoni profondamente segnati da motivi culturali, chiaramente percepibili e fruttuosamente metabolizzabili solo da affinati orecchi autoctoni. È lo stesso regista, Mizuta Nobuo ad affermare in una intervista alla YTV che il film nasce con l'intento di ironizzare su di una particolare "cultura delle scuse", realtà al cento per cento giapponese:

「日本ではメディアに登場する人を含め、しょっちゅう誰かが何かを謝っている。それが本心かどうかはともかく「まずは謝る」。そんな日本独特の謝罪文化…「謝罪」をテーマに風刺喜劇をミックスさせてできあがったのがこの作品だという。」

“La stragrande maggioranza dei personaggi mediatici giapponesi passa il proprio tempo a scusarsi. Che siano sinceramente pentiti o meno ha poca importanza, ciò che conta è chiedere scusa. Questa sorta di “cultura della scuse” è tipicamente giapponese e questa commedia nasce dalla satira di questo fenomeno.” (Mizuta Nobuo, 2013¹)

Il pubblico internazionale è senza dubbio familiare all'inclinazione e alla dedizione che il popolo giapponese manifesta nei confronti dell'universo delle scuse, un'inclinazione che in quanto non condivisa viene spesso percepita come eccessivamente smodata dai non giapponesi, al punto da alimentare, tutt'oggi, uno stereotipo esistente e ormai consolidato, quello di un popolo perennemente occupato a scusarsi. “*Gaikokujin [...] nihonjin wa kantan ni ayamarutte yoku iukedo*” (Mizuta Nobuo, 2013²): è di nuovo il regista a sostenere che sia opinione comune tra gli stranieri che i giapponesi tendano a scusarsi con una certa facilità. È dunque alla luce di questo stereotipo che il pubblico internazionale interpreterà questa commedia? Sarà un cliché a guidare la comprensione dei fruitori non giapponesi lungo la trama dell'opera? E se gli effettivi intenti del regista fossero in realtà diversi? Il suo sguardo critico sembra infatti scavare più a fondo, la sua satira farsi più pungente nell'uscire dalla scontatezza del luogo comune e rivelare l'indignazione verso un presente in cui l'attenzione e la premura verso il prossimo paiono essere diventate accortezze assai rare:

「まず自分が譲って「申し訳なかった」って言えるんです。にも関わらず、最近だんだんそれが薄れてきてないですか？だから、僕自身の「風刺」っていうお題に対して、宮藤さんが包括的に「ハートを風刺してきた」…ということだと思っんです。」

1 La sintesi del pensiero di Mizuta Nobuo è tratta da YTV *Ukiukimerumaga special interview*.
<http://www.ytv.co.jp/interview/syazai/>

2 *Ibid.*

Solo dopo aver messo da parte se stessi si riesce a chiedere scusa. Una tendenza, questa, che sta via via venendo meno negli ultimi tempi. Lo sceneggiatore Kankurō Kudō ha trasformato la mia personale idea di satira in un'onnicomprendiva satira degli umani vizi e virtù, dalla quale è risultato il film. (Mizuta Nobuo, 2013³)

Mizuta sembra avere qualcosa da dire ai suoi connazionali, un personalissimo messaggio che tenta di far trapelare tra i sorrisi e le risate a loro strappati. La comicità in *Shazai no Ōsama* non è dunque fine a sé stessa, ma è velata da una sottile patina di denuncia che colpisce il cuore dei giapponesi, facendo tremare uno dei pilastri più solidamente piantati nel loro patrimonio culturale. È un'esortazione alla riflessione sul tanto predicato rispetto dei costumi e sull'aderenza alla tradizione. L'invito è quello di analizzare l'abitudine, di studiare la norma, al fine di comprendere le cause profonde che ne hanno motivato il consolidarsi, e di riscoprire i significati di cui rischiano di svuotarsi, se ossequiosamente onorate alla luce della sola consapevolezza che diligenza e osservanza siano qualità socialmente apprezzate. Si soppesi la decisione di chiedere perdono, se ne valuti il reale significato e gli si attribuisca l'opportuna rilevanza, perché essa non è forma vuota pensata per riempire i silenzi e neppure pretesto che renda legittima, a posteriori, l'arbitrarietà dei comportamenti. Ciò che una richiesta di perdono rivela invece, è la consapevolezza dell'interdipendenza tra le nostre azioni e le vite degli altri, la presa di coscienza delle ricadute delle nostre decisioni su chi ci sta vicino, presupposti che, se debitamente riconosciuti, si risolvono auspicabilmente nella cura di “*aite no tachiba ni tatte monogoto o kangaeru*” (Mizuta Nobuo, 2013⁴), vale a dire nella cura di agire mettendosi nei panni del prossimo.

Venendo al genere di questo lungometraggio, si consideri che la satira tra le varie forme di comicità possibili, è tra quelle che maggiormente si svuotano di significato se estirpate dal loro contesto d'origine e trapiantate in una realtà ad esso scarsamente affine. Essa necessita infatti di un udito allenato a riconoscerla, di sensi affinati a coglierla, essendo la linfa vitale di una sensibilità socialmente e culturalmente foggata dall'attiva partecipazione alle dinamiche di una circoscritta realtà, fuori dalla quale essa finirebbe ineluttabilmente per perdersi, scomparendo in altre dinamiche e in altri sistemi di connotazione.

“Satire is difficult to translate because it makes mockery of things that may be sacred to the target culture. [...] It is necessary but perhaps difficult for a non-native speaker to even recognize satire when he sees it. Without a flair for the connotations of a language, the humor may go completely over the head of non-native speakers.” (Raphaelson-West, 1989: 133⁵)

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*

5 Raphaelson-West S. Debra, “On the Feasibility and Strategies of Translating Humor”, *Meta: Translators' Journal*, Vol.34, Issue 1, 1989, pp. 128-141.

Fortunatamente, la satira in *Shazai no Ōsama* non è così criptica, non si aggrappa così disperatamente allo spirito giapponese da trasformarsi in un irrisolvibile enigma agli occhi dello spettatore straniero; si limiterà semmai a non solleticarlo con il suo insegnamento, a fargli trovare insipido il suo messaggio, a non coinvolgerlo in prima persona in una riflessione più profonda. Gli sbarrerà, in altre parole, l'accesso al portone principale che conduce alla fonte da cui sgorgano, purissimi, gli intenti dell'autore, riservandosi tuttavia di indicargli la via per la porta di servizio, debitamente segnata da una serie di spunti e indizi universalmente interpretabili secondo i parametri di ogni cultura, fornendogli così una traccia per meditare, con maggiore o minore convinzione, sul rapporto con il prossimo e sulle modalità con le quali esso andrebbe coltivato.

Non si dimentichi però, che la natura di *Shazai no Ōsama* rimane quella di una commedia, un prodotto d'intrattenimento pensato per concedere al proprio pubblico la coccola di una risata, il pretesto per staccare la spina e godersi due ore di spensierato ed irriverente divertimento. Un taglio questo, che è la sapiente mano dello stesso regista a voler dare, invitando espressamente i propri spettatori a non incupirsi l'animo con pesanti rimuginazioni, ma a gustarsi, senza troppi pensieri, gli spunti comici che, qua e là, disseminano l'intera opera.

「あとは…とにかくこの映画は笑って観ていただきたい。「・・・」
笑って、楽しんでいただきたいなと思ってます。」

“Ciò che importa, è che guardiate questo film e vi divertiate. Quindi andatelo a vedere, ridete e divertitevi.” (Mizuta Nobuo, 2013⁶)

E non si può certo dire che assecondare le volontà del regista risulti compito noioso e pedante: Mizuta e Kudō non hanno sicuramente lesinato nel guarnire di arguzia la storia, che risulta generosamente condita di momenti ad alto tasso di comicità, tutti indubbiamente ghiotti e godibilissimi. Persino lo spettatore straniero vede saziata la sua sete di risate durante la visione di *Shazai no Ōsama*. Vi è una fetta consistente del prodotto che sfrutta i “fondamenti” della comicità per far ridere il suo pubblico: l'incongruo, l'assurdo e il fuori contesto sono golose occasioni umoristiche per un *target* potenzialmente universale, caldo e invitante pane per i denti degli amanti della commedia. Ne è un esempio l'esilarante scenetta inaugurata al minuto 0:07:09.48 da un animato Kuroshima che, pietra alla mano, domanda a Kuramochi, trepidante e con una certa insistenza, di colpirlo con la stessa. La ragazza, perplessa di fronte all'insolita richiesta, anziché limitarsi a domandare il motivo di un così bizzarro comportamento, ipotizza l'originale inclinazione sessuale del suo futuro capo, chiedendogli con innocente candore se per caso fosse un amante del sadomaso, e mandando su tutte le furie Kuroshima, concentratissimo nel tentare di tirare fuori la ragazza dai pasticci. Difficile non sorridere poi alle scene che accompagnano un'integerrima voce narrante, intenta

6 Ukiukimerumaga special interview, <http://www.ytv.co.jp/interview/syazai/>

nel descrivere, nelle primissime battute del film, una serie di momenti imbarazzanti per i quali Kuroshima si dichiara in grado di trovare una soluzione riappacificante: ecco che al minuto 0:01:22.22, nell'additare la noia causata dal ripetuto squillare degli apparecchi elettronici nei teatri e nelle sale di proiezione, la malcapitata che ha scordato di spegnere il proprio dispositivo fruga nella borsa alla sua disperata ricerca, per poi estrarne, tutta mortificata, una radiosveglia delle dimensioni di uno stereo.

Nonostante questo, quella che si andrà ad analizzare è una comicità che, in numerosi passaggi, con l'universalità e la transculturalità ha poco a che spartire, intrisa com'è di elementi culturospecifici, di riferimenti al mondo dello spettacolo giapponese, di richiami a testate giornalistiche e a prodotti cinematografici nazionali.

Seppur non espressamente menzionata dunque, la nazionalità del prodotto rimane latentemente presente a mo' di silenziosa osservatrice, non precludendosi la possibilità di fare saltuariamente capolino tra una scena e l'altra e vestendo le stranezze e le assurdità del rosso e del bianco della bandiera nipponica. Così facendo, essa le maschera, le rende invisibili agli occhi del pubblico straniero, trasformandosi nell'ignara responsabile di alcune piccole incongruenze che esso non è in grado di metabolizzare, perché prive di significato ai suoi occhi, che non vivono e respirano la cultura giapponese. Perché tanto stupore nel vedere Kuramochi mescolare ciò che ha nel piatto, si chiederà il pubblico al minuto 0:36:56.55, sentendo Kuroshima pronunciare l'esclamazione "Pazzesco!", come sottofondo ad un primo piano su di una porzione di *karē*. Una pietanza tradizionale, certo, ma che allo sguardo di un occidentale assomiglia a nulla più che a dello spezzatino accompagnato a del riso, e che sicuramente non rivela come, a fronte della diffusa abitudine di mangiarli separatamente, mischiare i due ingredienti che compongono il piatto possa risultare buffo, almeno quanto la visione di un italiano che alterna una forchettata di risotto ad un boccone di pizza.

La comicità *Shazai no Ōsama* si configura dunque sì "*wakariyasui*" come Mizuta la descrive, ma solo se il pubblico che la assapora mastica qualche rudimento di cultura giapponese, e possiede un certo grado di familiarità con i fenomeni sociali e mediatici che hanno preso piede nella terra del Sol Levante negli ultimi vent'anni. Chi sia Ryu Chishu, che cosa sia il Chunichi Sport e che animale sia Rascal sono le domande che durante la visione si alternano nella mente del confuso spettatore occidentale, che se si ritrovasse a guardare il film con a fianco un madrelingua giapponese, vedrebbe con ogni probabilità raddoppiare il suo imbarazzo e smarrimento, osservando il suo compagno ridere e sorridere di fronte a riferimenti di cui egli invece non è in grado di cogliere il contenuto in primis, figurarsi il potenziale comico.

Per concludere, *Shazai no Ōsama* non è certo una commedia che lascia il traduttore con le mani in mano: investendolo del difficile compito del mediatore, oltre che linguistico, anche culturale, lo coinvolge nella sfida di tradurre un umorismo talvolta un po' criptico in una forma di comicità più universale, che vada a segno anche se trasposta in un contesto culturale che non è quello originale. In questa operazione, ciò che il traduttore deve chiedersi è "*how well a translation functions in the receiving*

language culture” (Leppihalme, 1997: 3⁷). Nel malaugurato caso in cui essa non dovesse funzionare, o dovesse farlo poco e male, ecco allora che il traduttore, nel suo ruolo di ambasciatore culturale, si troverebbe a dover intervenire, rimuovendo tutte le barriere architettoniche che impediscono ai “linguisticamente non-abili” di avere accesso alla comicità che, impregnando il film, ne costituisce un motivo fondamentale, irrinunciabile e caratterizzante.

“*A translation which disregards differences in cultural backgrounds runs the risk of being unintelligible*” (Leppihalme, 1997: IX⁸), ci ricorda ancora Leppihalme; e una comicità che, se tradotta, risulta incomprensibile è una comicità che rivela una traduzione che nei suoi intenti ha miseramente fallito. Meglio allora affidarsi a Gutt, che indica chiaramente il sentiero che porta all’efficacia comunicativa in traduzione:

“What the translator has to do in order to communicate successfully is to arrive at the intended interpretation of the original, and then determine in what respects his translation should interpretively resemble the original in order to be consistent with the principle of relevance for his target audience with its particular cognitive environment. Nothing else is needed. (Gutt, 1990⁹)

L’interpretazione di *Shazai no Ōsama* lascia spazio a ben pochi dubbi: la necessità che esso intrattenga il pubblico in senso comico emerge con garbato ma deciso vigore dalla volontà e dalle intenzioni di regista e sceneggiatore, che, autori dell’opera, per primi l’hanno concepita caratterizzata da un umorismo democratico e alla portata di tutti.

「笑いのツボもわかりやすいので、老若男女に観て。」

“La comicità che abbiamo scelto è facile da capire, si adatta a tutti.” (Mizuta Nobuo, 2013¹⁰)

Nei paragrafi successivi vengono riportati alcuni tra i passaggi filmici che maggiormente rischiano di fraporsi tra il traduttore e la stesura di una trasposizione efficace del prodotto originale, in cui l’efficacia, secondo le premesse appena riportate, si configura come la capacità della soluzione trovata dal traduttore di riproporre sul pubblico ricevente un effetto comico convincente, contestualizzato e credibile quanto quello che il testo *source* sortiva sul pubblico originale.

7 Leppihalme Ritva, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997.

8 Leppihalme, *Culture Bumps*, cit., p. IX.

9 Gutt Ernst-August, “A theoretical account of translation - without a translation theory”, *Target: International Journal of Translation Studies*, Vol.2, Issue 2, 1990, pp. 135-164. Cit. <http://www.bible-researcher.com/gutti.html>

10 *Ukiukimerumaga special interview*, <http://www.ytv.co.jp/interview/syazai/>

2.2 Metodologia

Sánchez (2004: 10¹¹) rileva quattro metodologie possibili per l'implementazione della sottotitolazione di un prodotto audiovisivo, individuate sulla base della differente successione cronologica in cui si possono intraprendere i diversi processi necessari al completamento del *task* della trasposizione linguistica e semiotica. Essi sono:

1. Pre-translation – Adaption – Spotting
2. Pre-translation – Spotting – Adaption
3. Adaption – Spotting – Translation
4. Translation/Adaption – Spotting

Per la sottotitolazione del prodotto audiovisivo qui preso in analisi è stato scelto il metodo numero due: la colonna sonora è stata prima trascritta in lingua originale, per poi essere tradotta in lingua italiana. Sono successivamente stati “catturati” i tempi di ingresso e di uscita di ciascun sottotitolo; terminata l'operazione, la traduzione precedentemente realizzata è stata adattata in modo da aggiustare i dialoghi italiani alle esigenze del *timing* dell'opera originale e completare l'operazione di sincronizzazione.

La successiva e indispensabile fase di *editing* si è svolta simultaneamente ad un'attenta analisi dei dialoghi, dapprima inseriti nel contesto scenico del loro multimodale interrelazionarsi con gli altri canali semiotici, poi in isolamento come stringhe di testo di natura verbale. Scopo dell'operazione era l'individuazione di tutti i passaggi filmici che riportassero forme di comicità, indipendentemente dal loro manifestarsi in forma verbale o non-verbale. I passaggi risultati comici sono stati sottoposti ad una seconda fase di analisi, volta all'esclusione delle forme più universali di comicità e alla selezione di un più ristretto insieme di *sketch*, distintisi per la loro manifesta ritrosia alla trasposizione linguistica o per la loro elevata problematicità e reticenza all'adattamento culturale. Ai casi emersi come tali, ritenuti di rilevanza essenziale allo sviluppo del presente elaborato, è stata applicata la Teoria Generale del Comico Verbale di Attardo, allo scopo di portarne alla luce i meccanismi generatori della comicità e gli input fonte dello stimolo comico: ognuno di essi è stato scomposto nelle sei *Knowledge Resources*, e per ognuna di queste si è ricercato il più vicino e immediato corrispettivo esistente nella lingua e nella cultura italiane, al fine di massimizzare l'identità degli originali con le versioni tradotte, come precettato da Attardo. Laddove questo non sia stato possibile, a causa del difetto di un traduttore nella lingua *target*, o non sia stato ritenuto auspicabile, per via dell'insoddisfacente inadeguatezza del risultato ottenuto, oltre a essere fatta esplicita menzione delle potenziali cause della problematicità riscontrata, è stata ricercata la soluzione più efficace e consona al caso di volta in volta analizzato.

11 Sánchez Diana, “Subtitling methods and team-translation”, in P. Oreo (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2004.

2.3. L'analisi dei passaggi comici

1.3.1. La preparazione alla conferenza stampa

Manca poco più di qualche ora alla conferenza stampa indetta da Nambu: l'attore dovrà scusarsi pubblicamente per il gesto del figlio, arrestato dopo l'aggressione ai danni di un comune cittadino, costata al primo l'inferno di uno scandalo mediatico e all'ultimo tre settimane di degenza in ospedale. Lo staff del Centro per le Scuse di Tokyo si riunisce dunque nella sala conferenze che ospiterà la stampa per le prove generali: dopo una breve introduzione del manager, fa il suo ingresso in scena l'attore, che lascia i presenti basiti nel presentarsi a braccetto con una giovanissima ragazza, che si scoprirà da lì a poco essere la sua nuova moglie.

I due si abbandonano ad un tripudio di romantiche, con Nambu che propone addirittura di sfruttare la presenza dei giornalisti per dare l'annuncio ufficiale delle nozze. Lo sconforto e l'incredulità di Kuroshima & Co. raggiunge l'apice quando la neo-sposa, noncurante delle osservazioni del presidente del Centro per le Scuse di Tokyo, impegnato nel tentativo disperato di sottolineare la necessità di adottare un comportamento sobrio e adeguato al contesto, se ne esce annunciando candidamente la sua giovanissima età, rivelandosi nell'imbarazzo generale coetanea del figlio della ex coppia di attori. Kuroshima non si lascia certo sfuggire la facile occasione per ironizzare sulla ridicolezza della coppia: riprendendo una dichiarazione dei due che avevano confidato di essere stati presentati da un amico comune, mette in dubbio la veridicità dell'affermazione, domandando se non si fossero piuttosto incontrati ad un 合コン (*gōkon*).



Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
671	0:39:53.48- 0:39:54.52	22です。	Io ho 22 anni!	Io ho 22 anni!
672	0:39:54.52- 0:39:55.36	聞いてないし!	Non ascolta!	Signorina!
673	0:39:55.36- 0:39:57.89	息子と同年だし・・・	La stessa età di loro figlio...	La stessa età di loro figlio!
674	0:39:57.89- 0:40:00.95	共通の知人の紹介 って要するに合コ ンでしょ?	Con amico comune intendeva un festino?	Stessa annata! Erano compagni di classe?
675	0:40:00.95- 0:40:02.50	合コンっていえ よ!	Lo può dire che era un festino!	È lui che vi ha presentati?

Il termine *gōkon* indica un tipo di festa, o comunque di evento sociale, organizzato appositamente con finalità di scambio e socializzazione, motivo per il quale vede genericamente tra gli invitati persone o gruppi di persone appartenenti a “circoli” o realtà diverse, che in quanto tali si incontrano presumibilmente per la prima volta proprio in quell’occasione¹². Se in alcune circostanze questa tipologia di evento è dichiaratamente organizzato per chi è alla ricerca di un partner, la finalità romantica non è tassativa. Rimane invece una costante la casualità degli incontri che si realizzano in contesti simili, essendo essi pensati per rispondere ad esigenze di *social networking*, così come l’estraneità delle persone che vi partecipano. Il pungente riferimento di Kuroshima al *gōkon* è dunque una frecciata che intende colpire l’evidente frivolezza della coppia: essa ricalca così fedelmente il cliché dell’uomo di mezza età alla ricerca della donna più giovane, tanto bella quanto superficiale, da non poter essere il frutto della ragionata presentazione da parte di un amico comune che intravedeva nei due il potenziale di una coppia ben assortita; per non considerare poi quanto essa strida con la solidità e la sobrietà dell’istituto del matrimonio, e con l’integrità che genericamente si attribuisce ad una coppia sposata.

Analizzando la battuta secondo i dettami della GTVH (Attardo), ne risulta uno schema sintetizzabile come segue: SO: normale/anormale, relazione seria/relazione non seria; LM: scambio di situazioni, TA: Nambu e Minami; SI: contesto che favorisce l’incontro di uomini di mezza età e donne più giovani; NS: dialogo; LA: nome comune. Considerando la struttura della battuta, essa parrebbe di facile e immediata trasposizione, se non fosse per un problema di natura lessicale: perfettamente traducibile in inglese con il termine *mixer*, il concetto di *gōkon* non trova altrettanto agevolmente un corrispettivo nella lingua italiana, dove il generico termine “festa” comprende una casistica che spazia dalle feste di compleanno per i bambini alle celebrazioni per gli

¹² “Joint party (e.g. by students from several colleges); combined party; mixer; two or more groups, esp. female and male students, combining for a party” (definizione da <http://jisho.org/>).

anniversari di matrimonio, senza che i suddetti eventi risultino accomunati da null'altro se non dalla giovialità del clima in cui hanno luogo. Una simile scelta lessicale vanifica dunque la domanda di Kuroshima in quanto il riferimento all'occasionalità e alla velata promiscuità del termine *gōkon* finiscono per perdersi nell'indefinitezza dell'accezione della parola festa, impedendo allo spettatore di coglierli. In altre parole, l'utente italiano non rileva stranezza o contraddizione alcuna se posto di fronte allo scenario di una coppia conosciutasi in occasione di una festa, né tanto meno è portato ad attribuire a quella relazione un minor grado di serietà solo perché nata in quel determinato contesto. Al fine di veicolare il reale significato delle parole di Kuroshima, più pregnanti risulterebbero espressioni quali "appuntamento al buio", "festino", il più moderno e anglofono "*speed date*" o contesti quali quelli di un club, o di una discoteca, che tuttavia si fregiano di una connotazione che non appartiene al termine originale, rischiando di traviare lo spettatore e di arricchire lo scenario di sfumature che non gli sono proprie, senza risultare comunque convincenti nella resa dell'effetto perlocutorio. In altre parole sembra non esistere nella lingua italiana un termine che indichi un contesto sociale rilassato e informale, che richiami al tempo stesso un senso di promiscuità sufficiente da rendere plausibile e immediatamente intellegibile la possibilità che all'interno di quel contesto nascano relazioni sentimentali frivole e superficiali, senza tuttavia richiamare uno scenario eccessivamente spinto, disinibito e legato alle dinamiche di coppia.

Ne deriva che il traduttore, lanciatosi nell'impresa della trasposizione di una simile battuta, supera agevolmente gli *step* della SO e del LM, bloccandosi però di fronte alla SI, arenato nel pantano della contestualizzazione di quest'ultima nella trama *determinata* (e si fa qui riferimento alla determinazione della Teoria Generale del Comico Verbale) dalla SO. Ci troviamo di fronte ad un caso di *culture bump*¹³: pur non essendo culturospecifico, ma anzi facilmente trasponibile mediante esplicitazione o parafrasi, il termine *gōkon* non conosce uno speculare e perfetto traducevole nella lingua italiana. Di conseguenza, dato che le costrizioni spaziali e temporali della traduzione audiovisiva limitano sensibilmente la possibilità di integrare la battuta con le annotazioni del caso, avendo essa un tempo di esposizione inferiore al minuto ed essendo essa inserita in un contesto dialogico di botta e risposta, il traduttore si trova costretto a tradire l'approccio *source-oriented* e a ricercare una soluzione il più possibile equivalente nella cultura ricevente, mediante un'impostazione *target-oriented*.

Non essendo, come si è visto, le possibilità lessicali a disposizione del traduttore soddisfacenti, ciò che egli può fare è guardare al *modus vivendi* italiano per trovare quella situazione (SI) che renda possibile l'operare della SO al suo interno, sottintendendo al contempo in maniera neanche troppo velata il canzonatorio riferimento alla differenza di età che separa Nambu e Minami ed evidenziando il significato connotativo che, nell'immaginario comune, ruota attorno a coppie similmente costituite. Nella traduzione qui proposta, lo spunto è venuto dalla stringa immediatamente precedente,

13 Leppihalme riprende il termine da Carol M. Archer (1986), adattandolo al contesto della traduzione: "A situation where the reader of a TT has a problem understanding a source-cultural allusion. Such an allusion may well fail to function in the TT, as it is not part of the TL reader's culture." Leppihalme, *Culture Bumps*, cit., p. 4.

in cui Kuramochi rileva che Minami ed Erito sono di fatto coetanei. Nell'immaginario comune italiano, il fatto che la nuova moglie del padre abbia la stessa età del figlio è elemento alquanto eloquente in merito alla serietà della relazione, a cui difficilmente serve aggiungere altro. Anzi, non è assolutamente raro che l'esclamazione più comune che si possa pronunciare di fronte alla vista di un uomo accompagnato da una donna molto più giovane sia "potrebbe essere sua figlia!". Ecco dunque che l'effetto perlocutorio si mantiene pienamente se si ipotizza che l'amico comune che ha presentato Nambu e Minami sia il figlio dell'attore, in quanto coetaneo della nuova moglie e dunque suo potenziale e plausibile conoscente. Seppur sensibile, il cambiamento apportato dalla traduzione alle due battute è comunque contenuto. Per quanto infatti il contesto di una festa, o comunque di un evento sociale (il *gōkon*) sia sostituito dall'immagine di un figlio responsabile di aver presentato al padre la di quest'ultimo attuale moglie, il significato convogliato dal testo giapponese e da quello italiano rimangono estremamente simili nelle finalità e negli intenti, effetto garantito anche dal mantenimento della SO: normale/anormale, relazione seria/relazione non seria invariata. Infine, la possibilità di adottare il costrutto della domanda retorica per l'espressione dei contenuti, come nella versione originale, consente alla traduzione proposta di sposarsi felicemente con la dimensione del sonoro verbale, risultando una soluzione nel complesso coerente ed efficace.

1.3.2. Una questione di calvizie

La scena vede protagonisti Kuroshima, Kuramochi, Danno, Nambu e il suo manager. Lo staff del Centro per le Scuse di Tokyo sta visionando le prove del discorso di Nambu, appena registrate nella sala conferenze: la performance dell'attore è un vero disastro, al punto da rasentare il ridicolo. Oltre che per l'imbarazzante mimica facciale e la totale mancanza di plasticità, l'attore viene canzonato per le sue calvizie, un tema su cui pare essere tra l'altro piuttosto sensibile. L'ex moglie, notando che Nambu ha fatto recentemente ricorso all'ennesima operazione di trapianto per cercare di arginare il problema, non esita a farglielo notare, servendosi di un sarcasmo alquanto pungente.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
689	0:41:03.95- 0:41:06.38	やりすぎ!後頭部 がこんもりしちゃ ってるじゃん!	Non sono troppo folti sulla nuca?	Ma se pare che tu abbia una chierica!
690	0:41:06.38- 0:41:08.62	なに古墳?前方後 円墳?	Sembri un tumulo a forma di buco della serratura.	Hai intenzione di prendere i voti, caro?



Analizzando la battuta per mezzo delle KR di Attardo, ne deriva quanto segue: SO: normale/anormale, pettinatura a forma di buco della serratura/tumulo a forma di buco della serratura; LM: analogia; TA: Nambu; SI: contesto; NS: dialogo + metafora; LA: nome proprio di cosa. Nel caso l'evidenza non fosse sufficiente, la non immediata traducibilità della battuta per il pubblico italiano è comprovata dalla teoria di Attardo: il traduttore si trova di fronte ad un testo comico che nella cultura emittente si fonda su una SO che, contenendo un ECR, non trova un corrispettivo traducevole nella lingua di arrivo. È alquanto ragionevole supporre infatti che il pubblico ricevente non abbia familiarità con il concetto di *Kofun*, essendo questo un elemento culturo-specifico ma non transculturale; essendogli sconosciuto il secondo termine di paragone dell'analogia su cui si fonda la battuta, egli non vedrà il secondo *script*, non sarà in grado di riconoscere quei *trigger* in grado di favorire lo *switch* da uno script all'altro, e l'effetto perlocutorio del testo sarà perplessità e smarrimento, ma non l'ilarità sperata. Intervendo sul testo, il traduttore non sarà in grado di mantenere invariata la SO perché la forma a buco di serratura, l'elemento cioè che rende possibile nella cultura giapponese la sovrapposizione degli *script* "capigliatura" e "tumulo" non ha la medesima proprietà nella cultura ricevente, dove non esiste nemmeno un secondo *script* che condivide con quello di "capigliatura" la proprietà della "forma a buco di serratura", che permetta la costruzione di una nuova analogia.

Una traduzione *source-oriented* sarebbe possibile solamente mediante la specificazione o espansione, ovvero la condivisione con il pubblico dell'insieme di conoscenze necessarie alla comprensione delle implicazioni dell'ECR; cosa che tuttavia, operando il traduttore nel contesto di un prodotto audiovisivo, non sarebbe possibile a causa delle limitazioni imposte dal sottotitolo, e tanto meno auspicabile, considerata la capacità dell'esegesi di attenuare lo stimolo comico.

14 Barnes Gina Lee, *State Formation in Japan: Emergence of a 4th-Century Ruling Elite*, London, Routledge, 2007, pp. 112-113.

Ecco dunque che l'unica soluzione possibile sembra essere l'adozione di un approccio *target-oriented*, da implementarsi mediante l'applicazione della sostituzione: l'elemento estraneo al pubblico ricevente viene rimosso dal testo e sostituito con un secondo elemento che si caratterizza per il grado di familiarità con la cultura generale dello spettatore *target*. La pettinatura di Nambu infatti, così per com'è esageratamente dipinta dalle parole di Danno, richiama la chierica dei preti: a seguito della tonsura, l'aspirante chierico si ritrovava con la sommità del capo rasata e un folto anello di capelli a incorniciargli nuca e fronte. L'originale "Non sono troppo folti sulla nuca?" viene dunque sostituito in traduzione dall'esclamazione "Ma se pare che tu abbia una chierica!", costituendo una sorta di sintetico preambolo che consente di contestualizzare la stringa successiva, attivando lo *script* ecclesiastico/clericale. Lo stimolo comico è infine veicolato non più mediante il riferimento all'estraniante e culturospecifico *Kofun*, ma attraverso la retorica domanda "Hai intenzione di prendere i voti, caro?", che completa e arricchisce ulteriormente lo scenario evocato dal sottotitolo precedente. La scelta di sviluppare e approfondire lo script ecclesiastico/clericale mediante l'inserimento di una seconda battuta, laddove il testo originale ne presentava solo una, è dettata dalla volontà di marcare chiaramente l'intento illocutorio del testo originale e di massimizzare l'effetto perlocutorio sullo spettatore.

Così costituito, il *target joke* presenta la seguente composizione di KR: SO: normale/anormale, pettinatura da laico/pettinatura da chierico; LM: analogia; TA: Nambu; SI: contesto; NS: dialogo + metafora; LA: nome proprio di cosa + domanda retorica. Si noti che, seppur nell'ambito di una traduzione *target-oriented*, se analizzate alla luce della teoria di Attardo le due battute risultano pressoché identiche: persino la variazione della SO, che seppur minima è pur sempre presente, non solo avviene nel contesto della medesima classe di opposizione normale/anormale, ma si realizza sia nell'originale che nella versione tradotta all'interno del campo semantico del termine pettinatura.

1.3.3 L'intonazione vuole la sua parte

Ritroviamo i nostri personaggi a conferenza stampa ultimata, quando il giorno dopo si riuniscono per commentare l'accaduto e decidere il da farsi. La performance di Nambu è stata a dir poco imbarazzante e di certo non si può dire che la stampa sia stata clemente con l'attore. Dall'alto della grande considerazione che nutre di sé, Nambu cerca in tutti i modi di minimizzare le gaffe, ma l'ex moglie e tutto lo staff del Centro per le scuse di Tokyo sono impietosi e non smettono di sottolineare la povertà scenica dell'attore. Ad aver lasciato tutti sconcertati è il tono con cui Nambu ha rivolto a tutti le sue scuse: la velocità di parola era bassissima, le frasi, pronunciate in un giapponese un po' troppo altisonante, erano interrotte da lunghe pause e le vocali prolungate in modo innaturale. L'espressione di Nambu, statica, con tanto di occhi semichiusi, corredeva il tutto, rendendo la scena surreale ed esilarante al tempo stesso oltre che completamente fuori luogo.



Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
740	0:43:56.86- 0:44:01.02	スピーチの直前に 私と目が合いました よね。	Prima di iniziare, ha guardato verso di me, giusto?	Prima di iniziare, ha guardato verso di me, giusto?
741	0:44:01.74- 0:44:04.90	はい。あれで・ ・ ・	Si. E tutto d'un tratto...	Si. E tutto d'un tratto...
742	0:44:04.90- 0:44:08.16	肩の力がずっと 抜けて	la tensione è scomparsa,	la tensione è scomparsa,
743	0:44:08.16- 0:44:10.70	自然体でしゃべ ることができま した。	e parlare mi è risultato così naturale!	e mi sono sentito così tranquillo!
744	0:44:10.70- 0:44:13.65	肩の力抜きすぎ だろう、あれ!	Si è sciolta un po' troppo la tensione, mi pare!	Un po' più tranquillo e ci addormentavamo tutti!
745	0:44:13.65- 0:44:14.40	所長?	Capo?	Capo?
746	0:44:14.40- 0:44:17.50	何だあれ? 晩年の 笠智衆かと思っ たわ!	Mi ha ricordato il Ryū Chishū degli ultimi anni!	Era perfetto per la pubblicità del Valium!

Kuroshima non manca di farlo presente all'attore e per rendere in maniera ancora più vivida la cadenza flemmatica e l'imperturbabile lentezza del discorso di Nambu lo paragona a *Ryū Chishū* nelle sue più recenti performance. Celeberrimo attore giapponese, nato nei primissimi anni del secolo scorso, *Ryū Chishū* è famoso, oltre che per le sue doti interpretative, per la sua lunghissima e prolifica carriera, che sembra averlo visto apparire in oltre 160 film e 70 serie televisive. Per quanto prolifico, il suo percorso non si può dire altrettanto riccamente variegato: l'attore, oltre ad aver ricoperto

innumerevoli volte il ruolo di “padre” in svariate pellicole, interpretò per più di 20 anni un burbero ma amabile monaco buddista nella serie di enorme successo conosciuta all'estero come *It's Tough Being a Man* e in Giappone come *Otoko wa Tsurai yo*.

Lo spezzone riportato nella Tabella contiene due stringhe che veicolano uno stimolo comico: la numero 744 e la 746. La prima è piuttosto immediata e si presta bene alla trasposizione linguistica: fondata sulla SO normale/anormale, essa gioca sul meccanismo dell'iperbole (LM), che consente di trasformare le parole di Nambu, impegnato nella descrizione del suo stato d'animo durante l'incontro con la stampa, nell'ennesimo pretesto per ridicolizzare la sua performance. Si è deciso comunque di applicare l'espansione, rendendo più marcato l'intervento di Kuroshima per sottolinearne l'intento pungentemente ironico: il riferimento infatti non è alla tensione che si scioglie, come nell'originale, quanto alla tranquillità di Nambu nel parlare, mentre il rischio insito nel fare flemmatico dell'attore, quello di far crollare tutto l'*audience* addormentato, è esplicitamente espresso nel sottotitolo, laddove l'originale lo manteneva implicito.

Di maggiore complessità è invece la stringa 746 che, analizzata mediante la GTVH, presenta una struttura molto simile alla 690: incontriamo nuovamente la SO normale/anormale (parlare in maniera appropriata/parlare in maniera inappropriata), un LM fondato sull'analogia e il TA impersonato nella figura di Nambu; diversa è invece la SI che ruota attorno alla recitazione sul piccolo schermo e alle qualità della performance degli attori. Ancora una volta l'analogia (LM) risulta culturalmente denotata, richiamando come termine di paragone un personaggio pubblico giapponese, che per quanto noto nel territorio nipponico, non è certo una figura familiare al pubblico occidentale. Si è dunque scelto di procedere con una combinazione di strategie: la sostituzione da un lato che eliminasse l'elemento culturospecifico sostituendolo con un riferimento più vicino al pubblico ricevente, e la generalizzazione dall'altro. Quest'ultima è stata scelta in quanto ritenuta più efficace della sostituzione della figura dell'attore giapponese con un personaggio pubblico italiano noto per la sua flemma, opzione che si riteneva rischiosa sia perché un simile riferimento poteva risultare complesso da cogliere per un pubblico così variegato come quello di una commedia come *Shazai no Ōsama*, sia perché per il fruitore della versione tradotta risulterebbe forse ancora più estraniante del mantenimento dell'elemento culturospecifico l'assistere ad una scena in cui attori giapponesi, inseriti in un contesto giapponese, menzionano celebrità italiane. Riprendendo dunque la battuta appena precedente, che giocava sul senso di sonnolenza del pubblico come conseguenza della performance di un oratore eccessivamente flemmatico, l'analogia, completata nell'originale dallo specifico riferimento a *Ryū Chishū* è chiusa da un secondo termine di paragone che, pur rimanendo nel contesto semantico della recitazione sul piccolo schermo, coinvolge la generica figura di una comparsa qualunque che pubblicizza un arcinoto farmaco dagli effetti calmanti, il Valium. La diffusione di quest'ultimo, unita alla notorietà dei suoi motivi di prescrizione, sono fenomeni sufficientemente transculturali da rendere immediato lo svilupparsi nella mente dello spettatore di un collegamento all'area semantica della lentezza, pigrizia e sonnolenza, attivando l'analogia secondo i medesimi dettami a cui essa rispondeva nella versione originale.

Come si è detto, la transculturalità della presente scelta traduttiva le impedisce di collocarsi all'estremo dell'accettabilità nel *continuum* delle possibilità degli approcci alla traduzione. Noti il lettore che siamo comunque ben lontani da una prospettiva *source-oriented*: il riferimento culturale della realtà emittente risulta, per quanto sostituito da un iperonimo, completamente omesso nella versione finale, e la decisione è stata presa esclusivamente a fronte delle esigenze del pubblico ricevente, che non avrebbe potuto cogliere l'elemento comico racchiuso nelle stringhe, se queste non fossero prima state sottoposte ad un processo di trasposizione culturale, che è per sua natura *target-oriented*.

2.3.4 Il Dogeza Maximo

Tra le tematiche ricorrenti di *Shazai no Ōsama* vi è il riferimento ad una presunta forma di scuse suprema, a tal punto sbalorditiva nella sua efficacia da superare persino il *dogeza*. Con il susseguirsi delle vicende si scoprirà poi che questa non è altro che una sentita richiesta di perdono, espressa nella lingua del principato di Mantan, che tuttavia, alle orecchie di un giapponese suona come una buffa frase priva di senso, qualcosa di simile a “ascelle pelose ha la Statua della Libertà!”. Per quanto il significato dell'enunciato sia sufficientemente ridicolo da strappare un sorriso allo spettatore a prescindere dalla sua competenza linguistica, è evidente che la comicità, basandosi qui su un meccanismo fonologico, ne risente pesantemente, qualora il prodotto audiovisivo sia sottoposto a traduzione interlinguistica. I suoni articolati dagli attori per pronunciare la battuta infatti, trovano senso esclusivamente nella lingua giapponese, facendo sì che solo uno spettatore che padroneggia la lingua originale sia in grado di coglierne il significato senza che il testo necessiti di un'ulteriore traduzione per renderlo intellegibile. Questo significa che il potenziale comico di questa suprema forma di scuse è massimizzato solo ed esclusivamente se fruito da un parlante di lingua giapponese, e nessuna strategia, che non implichi chiaramente il doppiaggio, permette al traduttore di aggirare questo ostacolo.



Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
981	0:57:30.08- 0:57:34.22	わき毛ぼーぼー自由の女神	Ascelle pelose ha, la Statua della Libertà!	Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!
982	0:57:34.22- 0:57:37.01	それは・・・なんですか	Che significa?	Cos'è? Una filastrocca?
983	0:57:38.01- 0:57:39.88	わかりません	Non ne sono sicuro...	Non ne sono sicuro...
984	0:57:40.51- 0:57:45.54	なんか当時テレビでやってた映画の	credo c'entrasse con un film che davano all'epoca...	credo c'entrasse con un film che davano all'epoca...
985	0:57:45.94- 0:57:48.18	んー有名なセリフみたいで。	Una battuta famosa, immagino.	Una battuta famosa, immagino.
986	0:57:48.52- 0:57:51.68	あ、わきげわっさー、14メートル?	A...Ascelle pelose, 14 metri?	Com'era? Le mammelle rugose ha...?

Interessante ai fini di analisi è la stringa 986. La forma suprema di scuse si palesa per la prima volta alle orecchie dello spettatore in un contesto piuttosto intimo: Minowa sta confidando a Kuroshima i motivi della rottura del rapporto con la figlia. Pare che la bambina amasse ripetere questa filastrocca, tratta probabilmente da un film visto in TV, nei momenti meno opportuni, scatenando immancabilmente l'irritazione del padre, alle prese con l'esame di avvocatura.

Kuroshima, sentendola per la prima volta, tenta di ripeterla, sbagliando tuttavia le parole e ottenendo un risultato forse ancora più ridicolo dell'originale. Alle spalle di questa incomprendimento vi è essenzialmente un motivo linguistico-culturale, vale a dire l'assai frequente ricorrenza nella lingua giapponese dell'omofonia, e la (conseguente) predilezione dei giapponesi per forme di comicità legate ai giochi di parole, ai doppi sensi e alle rielaborazioni linguistiche.

“In speculating about why *sha-re* are so widely used and appreciated in Japan, it seems to me that the phonetic characteristics of the Japanese language provide a good explanation. According to the noted linguist Kindaichi Haruhiko, there are only 111 phonemes in Japanese. [...] In Japanese the 111 phonemes give rise to at least 450,000 words, which inevitably supply plenty of phonetic homonyms. *Sha-re* allows that circumstance to be exploited for pleasure and laughter.”
(Nagashima, 2006: 75¹⁵)

15 Nagashima Heiyō, “Sha-re: A Widely Accepted Form of Japanese Wordplay”, in J. M. Davis (a cura di), *Understanding Humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.

L'equivalente giapponese di "Statua della Libertà", *jiyū no megami*, ha infatti un suono molto simile a *jū yon mētoru*, che significa 14 metri. Si spiegano dunque le strane parole di Kuroshima e si palesa al tempo stesso l'impossibilità di optare per una traduzione letterale delle stesse in italiano, dove il presente caso è estremamente distante dall'omofonia. Data la difficoltà di ritrovare nella lingua italiana omofoni convincenti dell'espressione "Statua della Libertà", si è deciso di ricorrere alla condensazione, costruendo l'omofonia mammelle rugose/ascelle pelose, mantenendo così quell'accenno di ridicolo che sembra accompagnare la sequenza. Questo ha permesso di ricavare nel sottotitolo lo spazio necessario per applicare una seconda strategia, quella dell'espansione: l'inserimento dell'interrogativa "com'era?" risponde ad un'esigenza fatica, esplicitando che quello che sta facendo Kuroshima è tentare di ricostruire la frase appena pronunciata da Minowa, di cui però non ricorda esattamente i contenuti.

2.3.5 Alle prese con la stampa

L'analisi della performance di Nambu non è ancora finita e la lista delle gaffe pare moltiplicarsi quando, terminato il suo discorso, l'attore si presta a rispondere alle domande della stampa. Si è già fatta menzione alla passione dei giapponesi per i giochi di parole e per le costruzioni linguistiche rielaborate con finalità comiche. Ne dà vivida testimonianza l'autore giapponese Heiyo Nagashima:

"The most frequently used technique to provoke laughter in Japan is called share. It is effectively what is called 'punning' in the West, not only in terms of its rules and its social acceptability but also in the nature of the response expected. Linguistic scholar Nakamura Akira has defined the form as 'a rhetorical manipulation of a language that makes the indicative function of utterance complicated, introducing words whose pronunciations are homonyms, or very similar, but whose meaning differ.'" (Nagashima, 2006: 75¹⁶)



L'incontro di Nambu con i giornalisti si rivela terreno più che fertile per il proliferare degli *sha-re*; se ne riportano di seguito due esempi eloquenti.

a.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
782	0:46:12.36- 0:46:16.42	「被害者のAさん」をずっと「被害者さんのA」と言ってたし	Ha chiamato per tutto il tempo la vittima "Signor Vittima".	Ha chiamato la vittima "Signor Vittima".
783	0:46:16.42- 0:46:19.08	被害者さんのAには・・・	Con il Signor Vittima...	Chiedo al Signor Vittima...
784	0:46:21.29- 0:46:24.28	なんとお詫びしたらよいか。	non so davvero come scusarmi...	di accettare le mie più sentite...
785	0:46:24.28- 0:46:26.43	Aさんです。	Si dice Vittima!	Non dica Signor Vittima!

Al malcapitato oggetto dell'*exploit* violento di Erito, nonostante appaia più volte sullo schermo, non viene mai fatto riferimento per nome, ma solo ed esclusivamente per il generico appellativo di "vittima". Questa costruita e un po' posticcia aura di anonimato diviene nel film un ottimo pretesto per innescare la miccia della comicità. In casi simili, dov'è cioè opportuno garantire l'anonimato di un cittadino pur nella necessità di menzionarlo in un contesto più o meno ufficiale, è buona prassi italiana rispettarne la privacy riferendosi, anziché alla sua persona, alla sua città natia, o indicandone esclusivamente le iniziali di nome e cognome. Diversa è la norma in Giappone, dove si usa designare un soggetto generico con l'espressione standard *Ē san*, dove *Ē* (la translitterazione che trascrive il suono A nell'inglese standard britannico) è paragonabile alla prassi piuttosto internazionalmente consolidata di enumerare gli elenchi attribuendovi una sequenza di lettere alfabeticamente ordinate, mentre *san* è il più comune tra i suffissi onorifici utilizzati per rivolgersi rispettosamente ad un interlocutore. In giapponese, la relazione di coreferenza che lega l'apposizione al sostantivo a cui essa si riferisce¹⁷, è espressa mediante la particella *no*; ne deriva che il costrutto italiano "la vittima, il signor Kuroshima" trova traduce nella lingua giapponese nella dicitura *higaisha no Kuroshimasan* (被害者の黒島さん), dove *higaisha* (被害者) è il nome comune che designa il concetto di vittima. Per quanto la sintassi giapponese consenta di posporre i suffissi onorifici ai nomi delle professioni per indicare chi le svolge, si noti, com'è logico, che in questo caso il suffisso onorifico si lega al nome proprio e non all'apposizione, e che una dicitura diversa da questa risulterebbe sintatticamente scorretta.

¹⁷ Beccaria Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 2004.

A questa nozione si aggiunga il fatto che il saper padroneggiare l'utilizzo dei suffissi onorifici è considerata una delle abilità basilari della sociolinguistica giapponese, e che l'omissione o l'erroneo utilizzo di questi sono immediatamente percepiti dall'orecchio di un madrelingua, contribuendo a rendere impacciato e stridente il discorso dell'interlocutore che ne fa un uso inappropriato. L'errore in cui Nambu cade è esattamente questo, finendo con il riferirsi alla vittima con l'espressione **higaishasan no Ē* (被害者さんのA) anziché con il corretto *higaisha no Ēsan* (被害者のAさん). L'effetto comico nasce qui da un *input* pressoché universale, l'innegabile incongruenza percepita nell'udire una svista linguistica, stimolo questo che diventa comico se contestualizzato in una situazione pubblica o mediatica, come quella di una conferenza stampa, in cui l'accuratezza del linguaggio, o quantomeno la sua correttezza formale, sono considerate a rigor di logica indiscutibili prerequisiti e standard essenziali all'efficacia e alla buona riuscita della comunicazione.

Nella trasposizione linguistica tuttavia, l'universalità dello stimolo si scontra con il particolarismo linguistico-culturale, che rende la svista appena descritta possibile solo ed esclusivamente nella realtà giapponese. Per tradurre il potenziale illocutorio del passaggio in un tangibile effetto perlocutorio anche nella realtà *target*, è necessario ricercare nella lingua italiana un'espressione che, nella coerenza con il contesto, risulti altrettanto grammaticalmente, morfologicamente o sintatticamente scorretta da creare nello spettatore quel senso di incongruenza necessario a risultare nella percezione della comicità.

Il titolo di cortesia *Signore*, in tutte le sue declinazioni, oltre ad essere propriamente utilizzato come forma di rispetto nell'appellare il proprio interlocutore, trova spesso spazio nella lingua italiana in sintagmi nominali il cui reale intento, tutt'altro che riguardoso, è quello di denigrare, con una punta di sarcasmo, il soggetto a cui si riferiscono per un suo difetto o comportamento vizioso a tal punto evidenti da risultare pedanti, con l'espressione "il signor so-tutto-io" sul podio degli esempi più comuni.



Affiancare l'appellativo *Signor* alla parola *vittima*, produce dunque un effetto alienante, che abbandona il madrelingua italiano in balia di un sentimento di straniamento, derivante dalla percezione di una qualche incongruenza linguistica, a metà strada tra un'errata disposizione delle parole, una mancata concordanza di generi e l'incompletezza dell'enunciato. A questo si unisce, come visto sopra, il sorriso che riesce a strappare l'utilizzo del titolo di cortesia, se decontestualizzato per scopi lievemente denigratori. La scelta di utilizzare la lettera maiuscola in *Vittima*, quasi a volerlo rendere il nome proprio dell'innominato malcapitato, completa il quadro, rendendo vividamente la goffaggine di Nambu di fronte ai giornalisti e trasmettendo quel senso di imbarazzo che fa della performance dell'attore una vera e propria gaffe a tutti gli effetti.

b.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
788	0:46:35.30- 0:46:38.13	中日スポーツのことをずっと	e ha chiamato il Chunichi Sports	e storpiato il nome della testata Sport Japan.
789	0:46:38.13- 0:46:39.90	中日シュポーチュ シャンどうぞ	"Escort Japan, prego."	Escort Japan, prego.

Se la comicità del passaggio riportato nella tabella **a** era il risultato di un meccanismo puramente linguistico, la tabella **b** riporta uno *sha-re* reso ulteriormente complesso dall'ECR in esso contenuto, forse non così culturospecifico da risultare monoculturale, ma indiscutibilmente settoriale se considerato sotto il profilo del *target* di utenza. Il *Chunichi Sports* (中日スポーツ) è un periodico sportivo affiliato al gruppo *Chunichi Shimbun Co., Ltd.* (株式会社中日新聞社), particolarmente forte nella prefettura di Aichi e indiscutibilmente noto in Giappone in quanto responsabile della pubblicazione di un altro quotidiano ampiamente letto, il *Tokyo Shimbun* (東京新聞). Anche qui, il meccanismo che regola il comico si distingue per la semplicità: la storpiatura di un nome, soprattutto nel caso si tratti di un nome proprio, che denota tra l'altro un oggetto o un fenomeno ad ampia e capillare diffusione, è spesso responsabile di ilarità, soprattutto come affermato in precedenza, se accade in contesti formali o in cui, ancor peggio, la presenza dei media rischia di rendere la gaffe di pubblico dominio.

La storpiatura in cui incappa Nambu si colora alle orecchie di un madrelingua di una sfumatura infantile e bambinesca: il suono *tsu* (ツ), contenuto nella parola *supōtsu* (スポーツ), risulta particolarmente ostico da pronunciare per i più piccoli, che finiscono spesso per sostituirlo con il suono *chu* (チュ), decisamente più vicino alle loro corde e più adatto alle loro capacità fonetiche ancora in fase di sviluppo. La combinazione fonologica che ne deriva trasforma dunque la parola *sport* in qualcosa di simile a *shupōchu* (シュポーチュ), che è l'appellativo con cui Nambu si rivolge ai giornalisti della testata sportiva. In altre parole, il pubblico giapponese sorride perché esposto ad

una scena che ha come protagonista un omone grande, grosso ed egocentrico, che davanti ad uno stuolo di giornalisti si scusa a nome del figlio esprimendosi con le abilità fonetiche di un bambino di tre anni.

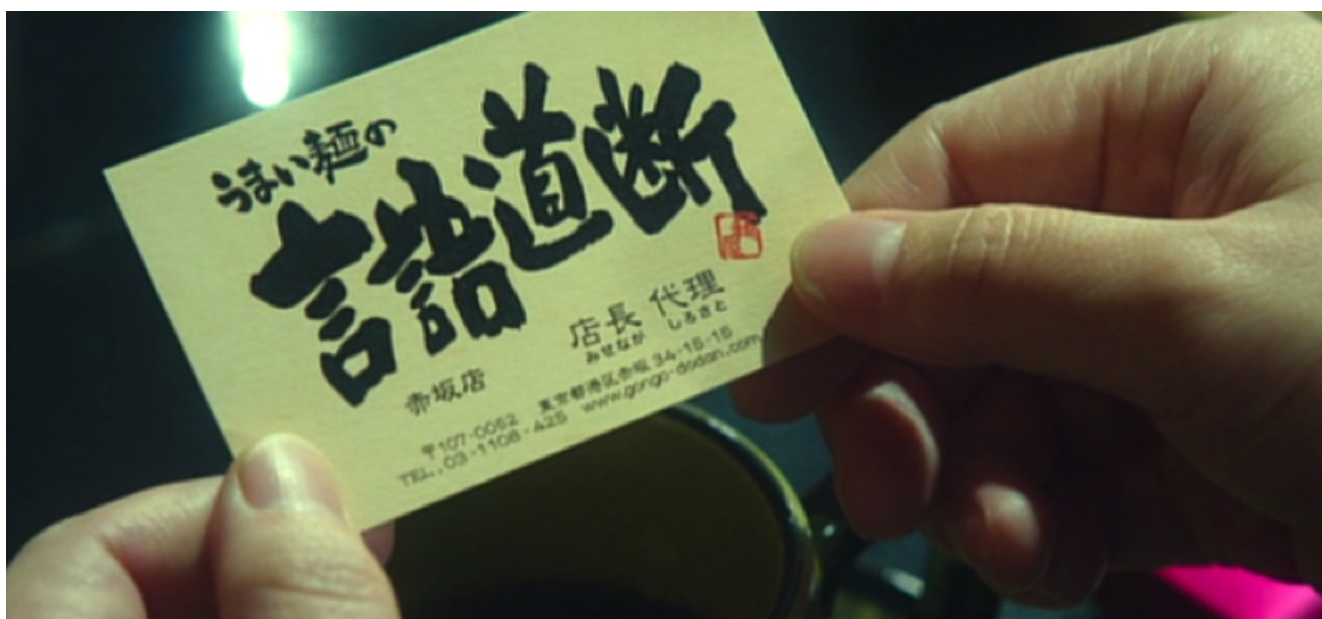
Venendo alla trasposizione linguistica del passaggio in oggetto, il primo problema era quello di assicurare la comprensibilità dei contenuti al pubblico ricevente: legittimo risulta il dubbio che solo una fetta molto ristretta di fruitori italiani sia consapevole di che cosa sia il *Chunichi Sports*. Certo, si può sempre asserire che per articolare male un sostantivo non sia necessario sapere che cosa quel sostantivo indichi, ma concorderà il lettore che il potenziale effetto comico latentemente incluso in una storpiatura sarà tanto maggiore tanto più familiare è il pubblico con l'oggetto storpiato. Si sfida chiunque a trovare divertente l'errata pronuncia di un termine di cui si è appena consapevoli di quella corretta. L'inghippo era tuttavia facilmente risolvibile mediante l'espansione: l'aggiunta del termine *testata*, affiancato al nome della stessa, inserito nel contesto di una conferenza stampa chiaramente visibile sullo schermo, lascia pochi dubbi d'interpretazione allo spettatore, colmando efficacemente il potenziale *gap* informativo tra pubblico di partenza e pubblico ricevente. Una volta condiviso il necessario sapere enciclopedico con il fruitore *target*, il passaggio successivo constava nel ricreare la storpiatura, assicurandosi che questa risultasse sufficientemente significativa per il pubblico italiano da determinare l'effetto comico e non, al contrario, perplessità o indifferenza. Data la naturale predisposizione della sfera sessuale a prestarsi fruttuosamente alla trattazione comica, si è deciso di approfittare dell'assonanza dei termini *sport* ed *escort*, al fine di mantenere invariata la natura linguistica dell'input comico che caratterizza l'originale. Si noti che la presente scelta influisce notevolmente sul *concept* della battuta: la dimensione fanciullesca ha infatti poco a che spartire con quella sessuale, che tuttavia aggiunge un pizzico del pepe del *politically incorrect* alla scena, avvicinandola forse un po' di più al gusto del pubblico italiano, abituato ed affine a forme di comicità piuttosto esplicite. Il cambiamento di tema non scalfisce comunque il cuore della battuta e le sue finalità sceniche: così come il fare bambinesco, anche il riferimento alla sessualità risulta inappropriato nel contesto formale in cui Nambu si trova costretto ad operare, esponendolo anzi forse ancor più alle critiche e alla necessità di scusarsi per la gaffe fatta. Non è inoltre errato asserire che persino la SO rimane invariata nonostante il cambio di area semantica dello *sha-re*: l'opposizione consta sempre del binomio parlare in maniera appropriata/inappropriata, all'interno della macro-categoria normale/anormale.

Scontato o meno, gli esempi appena analizzati dimostrano come, anche nei casi in cui la comicità si fondi su meccanismi di tipo linguistico, l'adozione di una modalità *target-oriented* risulti vincente. Sia che la versione trasposta rasenti l'originale, sia che se ne distanzi in maniera significativa, l'approcciarsi alla traduzione con un occhio di riguardo alle esigenze del pubblico ricevente permette allo spettatore di immedesimarsi più profondamente nella finzione scenica, evitandogli quantomeno la scocciatura di smarrirsi nella perplessità dell'incomprensione. È poi indubbio che un simile approccio fornisca al pubblico di arrivo tutta la strumentazione necessaria per consentirgli di cogliere la comicità laddove chi aveva pensato il prodotto originale voleva fosse colta, dove invece una strategia diversa rischierebbe di escluderlo da questa opportunità.

2.3.6 Misenaga Shiroshato

È un lunghissimo flashback a raccontare allo spettatore i motivi che hanno portato Kuroshima a dedicare la sua intera esistenza alla causa delle scuse e all'irto sentiero che porta alla conquista del perdono.

Tra gli antefatti, uno è particolarmente significativo: colpito da una goccia di acqua bollente, inavvertitamente schizzata durante la preparazione di un piatto di *ramen* in un *ramenya* (ラーメン屋) Kuroshima vedrà mobilitarsi il personale dell'intera azienda, dall'ultimo degli inservienti fino al manager del franchising, nel tentativo di placare la sua insoddisfazione verso il pessimo servizio prestato. L'unico a non prodigarsi con zelo alla causa sembra essere proprio il diretto responsabile del misfatto, un cuoco dai modi bruschi di nome Funaki, rifiutatosi scortesemente di scusarsi per la disattenzione prestata, anche a fronte della pubblica richiesta del cliente. Né i rimborsi in denaro, via via sempre più consistenti, né le visite dei vertici aziendali e né tantomeno il ripensamento dell'intero servizio di cottura, presentazione e consegna al tavolo delle pietanze della catena di ristoranti si sono rivelati sufficienti ad accontentare il futuro presidente del Centro per le Scuse di Tokyo, che rimane intransigente nel suo desiderio di vedersi rivolgere le scuse dal diretto responsabile, a costo di causare la chiusura definitiva del locale. A poche ore dall'incidente Kuroshima, ritiratosi in una sala da the nell'attesa che Funaki riscoprisse un barlume di senso civico e decidesse di chiedere debitamente perdono, riceve la visita dell'inserviente e di un secondo cuoco del *ramenya*, che cercano di rimediare all'irresponsabile comportamento del collega. Kuroshima, convinto di avere di fronte il direttore del locale, si rivolge con questo appellativo al suo interlocutore, che subito conferma di essere un "semplice cuoco" e porge per ulteriore conferma il proprio biglietto da visita al nostro presidente, presentandosi come Misenaga Shiroshato. A questo punto, lo spettatore straniero si trova di fronte ad un fermo immagine di qualche secondo, che inquadra la targhetta con i dati personali del cuoco, subito seguito da un primo piano su Kuroshima che, con un'espressione a metà tra il confuso e il divertito, ripete il nome del suo interlocutore.



Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1663	1:43:52.68- 1:43:54.73	いやいやいや、 店長さん関係な いよ。	No direttore, lei non c'entra nulla.	Grazie direttore, ma lei...
1664	1:43:54.73- 1:43:57.69	いや、あの・・・ 店長ではなく、 あのう	No ecco, io non sono il direttore...	No ecco, non sono il direttore...
1665	1:43:57.69- 1:43:59.88	ミセナがとしま す・・・	Mi chiamo Misenaga	sono un semplice cuoco.
1666	1:43:59.88- 1:44:01.69	ミセナがさんって いうの。	Misenaga ha detto?	Ah, capisco.
1667	1:44:01.96- 1:44:04.53	店長代理	Misenaga Shiroshato	Misenaga Shiroshato

Si è scelto di riportare il presente passaggio come un esempio di *linguistic untranslatability*. Ne da una definizione Catford: “*In linguistic untranslatability the functionally relevant features include some which are in fact formal features of the language of the SL text. If the TL has no formally corresponding feature, the text, or the item, is (relatively) untranslatable*” (Catford, 1965: 94¹⁸). L'impossibilità di tradurre il passaggio è da imputarsi interamente all'incolmabile differenza che separa il sistema di scrittura giapponese da quello italiano. Si proceda con ordine: nel rivolgersi a lui come al direttore del negozio, Kuroshima chiama Misenaga Shiroshato *tenchō* (店長), che è la parola comune che in giapponese definisce il responsabile al vertice di un esercizio commerciale. A quel punto, come già detto, egli controbatte precisando di non essere il presidente ma semmai un semplice cuoco. Allungando il biglietto da visita però, lascia intravedere i caratteri di cui si compone il suo cognome, *Misenaga* (店長), che sono precisamente i medesimi che compongono la parola *tenchō*. In altre parole, il termine 店長 ha due letture differenti, di cui la prima è un nome comune che si pronuncia *tenchō* e l'altra è un cognome che si pronuncia *misenaga*: per quanto differenti nel suono dunque i due termini sono omografi e proprio dall'omografia nasce la comicità della scena. L'effetto che lo spettatore giapponese percepisce è vicino a quello che risulterebbe ad un madrelingua italiano se l'amministratore delegato di una multinazionale che produce prodotti vegani si chiamasse Giuseppe Manzo o Davide Tagliabue. Il passaggio risulta invece totalmente incomprensibile al fruitore non giapponese, che si domanda perplesso perché il regista abbia deciso di inquadrare un biglietto da visita e perché Kuroshima ripeta stupito e divertito il cognome del cuoco.

Analizzando il passaggio dal punto di vista delle strategie traduttive adoperabili per trasporre il passaggio e tentare di salvare almeno in parte l'elemento comico, bisogna arrendersi al fatto che il presente caso lascia ben pochi assi nelle maniche del traduttore.

¹⁸ Catford Jan, *A Linguistic Theory of Translation; an essay in applied linguistics*, London, Oxford University Press, 1965.

L'unica soluzione pare quella di adottare una *communicative translation* e di italianizzare il nome del cuoco sulla falsariga dell'esempio precedente. La scelta tuttavia, piuttosto ingombrante nell'equilibrio del prodotto audiovisivo, cozzerebbe irrimediabilmente in primo luogo con la traccia audio, da cui il nome Misenaga Shirosato è perfettamente udibile, e implicherebbe in secondo luogo la necessità di tradurre i nomi di tutti i personaggi in lingua italiana, scelta questa che rischia di guastare la naturalezza del film e di risultare in una forzatura piuttosto evidente. A seguito di un'attenta riflessione sull'equilibrio della dimensione verbale e di quella extraverbale della scena, nonché sulla rilevanza del passaggio sull'economia complessiva dei significati del prodotto, ritenuta scarsamente impattante, si è dunque deciso, e preme qui sottolinearlo, in maniera ponderata e consapevole, di optare per la rinuncia e, scegliendo di non tradurre, di ignorare l'elemento comico. Si è tuttavia ritenuto opportuno non abbandonare completamente il fruitore nello smarrimento, fornendogli una leggera traccia che attenuasse la possibile incoerenza percepita durante l'inquadratura del biglietto da visita: da qui la scelta di inserire un sottotitolo che riportasse il nome del cuoco in caratteri latini in modo da veicolare anche l'attenzione del pubblico italiano su quello che, per il pubblico giapponese, è chiaramente il punto focale della scena.

Si noti che le conseguenze della scelta presa sono di estrema rilevanza per il presente elaborato. Il labile intervento del traduttore infatti, si colloca all'estremo dell'adeguatezza, in quanto non fornisce al pubblico ricevente alcuna informazione ulteriore rispetto a quella a disposizione del pubblico *source*, ma lascia il testo scervo da qualsiasi forma di manipolazione: in altre parole il pubblico italiano sente e vede esattamente ciò che il pubblico giapponese aveva visto e sentito. La situazione, dunque, è quella di un elemento comico interpretato da due culture, di cui una è la cultura di emissione dell'elemento in questione, mentre l'altra è una cultura terza. Il risultato è lampante: esposto all'elemento estraneo al proprio sistema linguistico-culturale, il pubblico della realtà ricevente, privato dell'opportuno intervento del traduttore (e con opportuno si intende qui un intervento addomesticante) metabolizza la scena senza grosse lacune dal punto di vista della comprensione dei contenuti e dello sviluppo della trama (e questo solo grazie alla non essenzialità del passaggio scenico) ma ignora completamente di essere sottoposto ad una sollecitazione comica.

1.3.7 Una donna ascolta sempre

Dopo aver presentato il suo caso a Kuroshima e Kuramochi, il giovane almeno quanto smaliziato Numata viene spedito a porgere le sue scuse a Misaki, con il non dichiarato intento di farle ritirare la denuncia e di evitare a Numata il licenziamento. Il giovane arriva tutto trafelato (pare che chi arrivi di corsa risulti, agli occhi dell'offeso, più sinceramente pentito) sulle note dei consigli del nostro veterano presidente, che insegna come la dedizione e il manifesto interesse verso le parole della parte lesa siano armi fondamentali, che sarebbe opportuno imparare maneggiare con destrezza, nel caso in cui si sia commesso un torto e ciò che si desidera sia farsi perdonare. Al tempo stesso però, capiamo come sia prassi per l'offeso provare un'irrefrenabile impulso allo sfogo, che tenta di soddisfare investendo il colpevole del misfatto di un fiume di parole da



cui trapela, tra l'altro, uno scarsissimo interesse verso ciò che la controparte pentita ha da dire a sua discolpa. Come affrontare questo ingarbugliato intreccio di emozioni ed esigenze? Assecondando l'offeso con una bella faccia di marmo e una buona dose di convinzione, tanto il rancoroso sarà così sinceramente impegnato nel suo monologo di odio sibillino e frustrazione, da non cogliere una sola parola di ciò che gli verrà detto. Incredibile? Per nulla. Anzi, Kuroshima è pronto a dimostrarlo con un semplice test che... fallirà miseramente. L'innata ed irrefrenabile brama di attenzioni e il desiderio di essere ascoltate che caratterizza le facenti parte dell'universo femminile si rivela, infatti, insufficiente a renderle sorde alle parole di chi gli sta di fronte, soprattutto nel caso in cui esse si rivelino una sfilza di scempiaggini come quelle che Numata tenta di far passare per *aizuchi* (あいづち).

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
374	0:21:41.19- 0:21:44.89	人は怒っている 時、まったく聞く 耳もっていません	Una persona arrabbiata non è aperta all'ascolto.	Se una donna è arrabbiata, non ti ascolterà.
375	0:21:44.89- 0:21:49.18	どれぐらい聞いて いないか簡単な実 験をして見まし ょう！	Lascia che ti dimostri con un semplice esperimento quanto poco ti possa ascoltare.	Non sei convinto? Lascia che te lo dimostri!
376	0:21:49.18- 0:21:52.52	プレゼン用の資料 だって、結局読 んで くれないし	I documenti per la presentazione... alla fine non li aveva letti.	Lo so che non li ha letti quei documenti!
377	0:21:52.52- 0:21:53.41	確かに	È vero.	Vero.
378	0:21:53.41- 0:21:54.40	確かに	"È vero"	"Vero"

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
379	0:21:54.90- 0:21:57.04	確かに これを試 しにこう変えてみ ましょう	Proviamo a sostituire "è vero" con qualcosa di diverso.	E se le dicesse qualcos'altro?
380	0:21:57.08- 0:21:59.07	ばしかに	/	Pero!
381	0:21:59.07- 0:22:01.73	プレゼンの前に目 を通してください って私言いまし たよね	Le avevo chiesto di darci un'occhiata prima della presentazione.	Mi ero raccomandata su quei documenti!
382	0:22:01.73- 0:22:02.80	ばしかに	/	Pero!
383	0:22:02.80- 0:22:05.09	打ち合わせの時だ って、携帯いじっ てばっかだし	La riunione poi, l'ha passata a giocare con cellulare!	Ha passato la riunione con il cellulare in mano!
384	0:22:05.09- 0:22:05.87	ばしかに	/	Pero!
385	0:22:05.87- 0:22:09.21	それで企画が通っ たら、自分の手柄 みたい自慢して	Terminata la presentazione, si è vantato del progetto come fosse opera sua!	Si è pavoneggiato del progetto, neanche fosse suo!
386	0:22:09.21- 0:22:10.18	恥ずかしくないん ですか	Ma non si vergogna?	Ma non si vergogna?
387	0:22:10.18- 0:22:11.74	ばしかに・・・ うん	/	Pero, sì!
388	0:22:11.79- 0:22:14.31	ばしかに、ばし かにそうかもし れない	Questo è ingiustamente, meschinamente severo!	Maturamente, profumatamente pero!
389	0:22:14.31- 0:22:16.14	はい、全然聞いて いません	Visto? Non stava assolutamente ascoltando	Visto? Non si è accorta di nulla!
390	0:22:16.14- 0:22:18.16	パスカル	Pascal	Sumero
391	0:22:16.35- 0:22:18.16	ではこれならどう でしょう	E se provassimo con questo?	Proviamo con questo!
392	0:22:18.16- 0:22:20.86	要するに、信頼関 係だと思うんです	Alla fine, si dovrebbe instaurare un rapporto di fiducia.	È tutta una questione di fiducia.
393	0:22:20.86- 0:22:22.59	うん、パスカル	Certo, Pascal	Sumero

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
394	0:22:22.59- 0:22:26.01	神妙な顔をしてれば相槌なんて何でもいいんです	Qualsiasi parola andrà bene, se detta con fare ossequioso.	I segreto è dirlo con convinzione.
395	0:22:26.01- 0:22:27.61	どんどんいきましよう	Sempre più difficile!	Guarda qua!
396	0:22:27.61- 0:22:30.48	体を触られただけで裁判とか私だってイヤなんです	Non vorrei finire in tribunale per una sciocchezza simile.	Non vorrei finire in tribunale ma...
397	0:22:30.48- 0:22:31.31	ラスカル	Rascal	Caballero!
398	0:22:31.31- 0:22:32.27	でも悔しいんです	È una situazione sconveniente!	Lei mi costringe!
399	0:22:32.27- 0:22:34.27	ラスク・・・ううんラスク・・・ラスク	Fetta biscottata...fetta biscottata...fetta biscottata!	Ptero, squero, Lutero!
400	0:22:34.27- 0:22:36.02	だって私たちビジネスパートナーでしょう	Siamo pur sempre colleghi!	Siamo pur sempre colleghi!
401	0:22:36.02- 0:22:36.77	パスタ	Pasta!	Calimero!
402	0:22:36.77- 0:22:37.51	それなのに	Tuttavia...	Tuttavia...
403	0:22:37.51- 0:22:37.91	トシチャン!	Toshi!	Sombbrero!
404	0:22:37.91- 0:22:39.54	信頼関係も築かないなんて	Persino un rapporto di fiducia con lei è impossibile!	Fidarsi di lei è impossibile!
405	0:22:39.54- 0:22:40.24	トシチャーン!	Toshi!!	Sombbrero!!
406	0:22:40.24- 0:22:43.42	何なのよ。あたし傷づいてるんですよ!	Qual è il suo problema? Così mi offende.	La vuole smettere? Così mi offende
407	0:22:43.41- 0:22:46.42	ラスカルって言う何ですか。アライグマですか。	E che cos'è Rascal? Il procione?	E che c'entra Calimero? Si crede piccolo e nero?

Questo si è rivelato il passaggio più intricato del prodotto analizzato, non tanto per la difficoltà del testo o per la complessità di sciogliere il meccanismo responsabile dello stimolo comico, quanto piuttosto per il reperimento di un valido traduttore, che cessasse al suo interno il potenziale di far quantomeno sorridere il pubblico italiano senza risultare forzato o incoerente e allo stesso tempo senza snaturare completamente la struttura del dialogo originale.

La comicità su cui si fonda l'intero passaggio ha natura indiscutibilmente verbale, giocando con la sostituzione di termini assonanti per ottenere un effetto esilarante e grottesco al tempo stesso. La scelta delle parole che costituiscono il bisticcio linguistico, all'apparenza priva di una qualsiasi logica e del tutto casuale, nasconde in realtà riferimenti al contesto socio-culturale giapponese, per giunta non sufficientemente transculturali da giustificare una scelta come il mantenimento. Il ritmo dei turni di parola, serratissimo per via della concitazione del momento, costringe all'economia espressiva e ad un preciso lavoro di limatura nel confezionamento del sottotitolo, inibendo totalmente la possibilità di ricorrere all'espansione.

A rendere ancor più intricata la situazione si aggiunge il fatto che, quella che l'ignaro spettatore medio italiano confonde, c'è da dire a pieno diritto, con una "ordinaria" situazione comunicativa che coinvolge due interlocutori, di cui uno agisce principalmente come oratore e l'altro come ascoltatore, racchiude in realtà un potenziale *culture bump*, che seppur non così significativo da inibire la comprensione dello spettatore straniero, la impoverisce nel significato, percepito invece vividamente dal fruitore giapponese, e guasta lievemente la godibilità della scena.

L'intero spezzone si basa infatti sul concetto di *aizuchi*: motivo estremamente peculiare della cultura giapponese, esso denota un insieme piuttosto vasto di interiezioni avente funzione fatica, che si ritiene buona norma adoperare copiosamente nel corso di una conversazione per rassicurare l'interlocutore sul proprio livello di comprensione e di interesse verso la materia esposta "*chiming in with another's conversation*" (Nelson, 1966 in Miller, 1991: 115¹⁹) e dare chiara testimonianza della propria attiva e sentita partecipazione alla comunicazione in corso "*keep time with the rhythm of the speaker*" (Nishio, Iwabuchi, 1969 in Miller, 1991: 115²⁰).

Non si tratta certo di espressioni complesse, che apportano un cospicuo contributo al significato globale della comunicazione, né tantomeno risultano esse equiparabili a forme di espressione di assenso o dissenso, che lasciano trapelare la posizione dell'ascoltatore in merito all'argomento in oggetto; si tratta piuttosto di espressioni neutrali, corrispondenti agli universali "ah-ah", "mmh-mmh", "ok" e agli italiani "ah sì?", "ma dai?", "certo", "capisco", ecc.

19 Miller Laura. "Verbal listening behavior in conversations between Japanese and Americans" in J. Blommaert, J. Verschueren (a cura di) "The Pragmatics of Intercultural and International Communication", Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1991, pp. 110-130.

20 Ibid.

“The custom of aizuchi is deeply ingrained in the Japanese, and the habit often misleads foreigners who are not familiar with it, because they presume that the Japanese are indicating that they understand, that they agree, that they want the speaker to continue, and so on. As it happens, none of the above may be true [...]. In most cases, the person “giving” the aizuchi is simply obeying a cultural impulse to signal to the speaker that he or she is listening.” (De Mente, 2011: 19²¹)

La loro funzione assolutamente formale e la loro mancanza di un significato intrinseco sono ulteriormente confermate dal fatto che persino i cenni col capo vengono fatti rientrare a pieno titolo nella categoria. È importante tuttavia sottolineare che la povertà contenutistica non attenua in alcun modo la loro assoluta indispensabilità e la loro ricorrenza nella conversazione, inclusa quella più formale: se in Italia un interlocutore che ascolta in silenzio viene genericamente ritenuto un ottimo e straordinariamente educato ascoltatore, la medesima persona rischia invece, in Giappone, di passare per un irrispettoso maleducato.

“The custom of aizuchi is an important courtesy that is expected as part of overall Japanese etiquette. Failure to respond with suitable aizuchi nod or sound clearly indicates that the listener is in an unfriendly or unreceptive mood, or that something else is preventing communication.” (De Mente, 2011: 19²²)

È la conoscenza del funzionamento del fenomeno degli *aizuchi* a rendere particolarmente gustoso il passaggio in oggetto. Kuroshima ironizza sulla consuetudine delle interiezioni, trasformandole da segni di indubbia cortesia e buon costume a gesti di offensiva noncuranza e malcelata scortesia. Se chi parla è eccessivamente concentrato sul proprio atto locutorio, al punto di non curarsi della risposta di chi ha di fronte, l'*aizuchi* si svuota completamente del suo significato, articolandosi in un suono e in un corrispettivo movimento labiale che non sono altro che la pallida ombra del presunto coinvolgimento della controparte. In altre parole, in un simile contesto, tutto può diventare *aizuchi*, basta dare quel tanto di aria alla bocca necessario a espletare il proprio ruolo di bravo ascoltatore e dare all'oratore l'infondato contentino della propria partecipazione alla conversazione. È con questo spirito che Kuroshima e Numata si imbarcano nella costruzione di un gioco di parole, il cui poco nobile intento è quello di dimostrare l'assoluta sordità di Misaki a qualsiasi osservazione, e che li porterà invece ad essere sbugiardati dalla prontezza della ragazza, che non solo coglie scaltamente tutte le fandonie inventate da Numata, ma ne chiede pure spiegazione, esterrefatta da tanta maleducazione.

21 De Mente Boyé Lafayette, *Japan's Cultural Code Words: Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2004.

22 Ibid.

L'*exploit* di Numata è indubbiamente esilarante: egli rielabora l'*aizuchi* vero e proprio *tashikani* (確かゝこ), propriamente e correttamente utilizzato solo nel primissimo scambio di battute dello spezzone, ricamandovi sopra un bisticcio linguistico costituito come segue:

“*tashikani*” → “*pashikani*” → “*Pasukaru*” → “*Rasukaru*” →
“*rasuku*” → “*pasuta*” → “*Toshichan*”

「確かゝこ」 → 「ぼしかゝこ」 → 「パスカル」 → 「ラスカル」 → 「ラス
ク」 → 「パスタ」 → 「トシチャン」

Il *pun* è reso ancor più interessante dal fatto che non sono solo l'assonanza dei termini e l'assurdità della situazione a fare da padrone: come si è detto, il bisticcio è stato così sapientemente elaborato da affiancare a parole di uso piuttosto comune, come *pasuta* (pasta), *rasuku* (fette biscottate, dall'inglese *rask*) e *Pasukaru* (Pascal), due riferimenti alla realtà dello spettacolo e dell'intrattenimento giapponese. *Toshichan* è infatti un'abbreviazione vezzeggiativa di Tahara Toshihiko, nome di un celebre cantante pop giapponese, noto per le sue abilità di ballerino e vincitore di un Japan Music Award nel 1983. *Rasukaru* è invece il nome del simpatico procione protagonista della serie animata *Araiguma Rasukaru* (あらいぐまラスカル), tratta dal romanzo *Rascal, A Memoir of a Better Era* di Sterling North, e conosciuta in Italia con il titolo di *Rascal, il mio amico orsetto*. Il riferimento all'*anime* è particolarmente rilevante perché è proprio il termine *Rasukaru* a svolgere il ruolo di *trigger*, a creare cioè quel precedente che rivelerà l'imprevista attenzione prestata da Misaki alle parole di Numata e il fallimento del test di Kuroshima, concedendo finalmente libero sfogo al potenziale comico dell'intera scena.

Richiamando ancora una volta il pensiero di Attardo, si veda come la comicità si fondi sulla SO: effettivo/non effettivo, Misaki presta/non presta attenzione agli *aizuchi* di Numata; mentre due proposizioni interrogative retoriche costituiscono il LM (*Rasukarutte iu nan desuka* e *Araiguma desuka*). L'ostacolo alla trasposizione viene ancora una volta dalla presenza di un ECR monoculturale che, ricoprendo il ruolo di meccanismo logico responsabile dello *switch* tra gli *script* e agendo simultaneamente come agevolatore del suddetto passaggio in qualità di *switch-trigger*, rende non fruibile il momento comico per lo spettatore straniero, che può solo dedurre che Misaki abbia in realtà colto l'irriverente delirio linguistico di Numata.

Compito del traduttore è dunque quello di fornire al suo pubblico gli strumenti necessari a cogliere i suggerimenti che vengono dal testo e dotarlo delle competenze indispensabili per decifrare gli indizi che, se propriamente interpretati, schiuderanno le porte della comicità. Per farlo, egli dovrà depurare il meccanismo logico dalle sue radici culturospecifiche e ricercare un valido equivalente, facilmente identificabile per il pubblico ricevente. Con questi presupposti, l'efficace trasposizione in italiano poteva coincidere solamente con il reperimento di un gruppo di parole omofone, in rima

o eventualmente assonanti ad un'espressione utilizzata come intercalare fatico, possibilmente lievemente affermativa, tutte brevi, di senso compiuto anche quando isolate. Inoltre, almeno una di queste parole doveva contenere il riferimento ad un elemento extralinguistico, non monoculturale, su cui potesse essere costruita un'interrogativa che, nell'indagare il motivo per il quale quell'elemento extralinguistico trovasse spazio all'interno del testo, avesse come effetto perlocutorio la risata.

La soluzione proposta si fonda su un ventaglio di termini in rima *-ero* con l'intercalare fatico "vero", selezionato come parola chiave nella generazione del bisticcio linguistico. La selezione è stata effettuata mediante la redazione di liste di vocaboli terminanti in quel suffisso e desinenza, e la scelta è ricaduta su di uno sparuto gruppo, distintosi per singolarità, scarsa occorrenza e arguzia, nel tentativo di aggiungere sale ad una forma di comicità, il gioco di parole, che conosce nella nostra cultura un successo più contenuto, se paragonato all'entusiastica risposta che è in grado di riscuotere in Giappone. Dalla medesima lista è stato selezionato Calimero, personaggio dell'animazione italiana degli anni sessanta e settanta, divenuto popolare grazie agli spot dell'azienda di detersivi Mira Lanza in Carosello, nonché termine in cui si è riconosciuto il potenziale di costituirsi come un buon equivalente culturale dell'originale Rascal. Entrambi i referenti extralinguistici pescano infatti nel mondo dell'animazione, sono di ideazione non proprio recente, fatto questo che consente loro di aver ormai consolidato il proprio posto nell'immaginario collettivo dei rispettivi paesi, divenendo di facile richiamo se propriamente suggeriti agli spettatori. L'essere riproposto in anni recenti in alcuni spot televisivi rende inoltre Calimero una figura piuttosto intergenerazionale, risultando dunque familiare anche ai più giovani tra i fruitori. Si noti tuttavia che, nella versione italiana, si è scelto di sviluppare la *punch line* in maniera diversa rispetto all'originale, decisione presa sulla base della considerazione che una parte piuttosto consistente della fama di Calimero è legata ad alcune frasi che il pulcino, sfiancato dalle disavventure, era solito pronunciare e diventate in seguito di culto; se ne ricordano qui un paio tra le più celebri: "Sono piccolo e nero" e "È un'ingiustizia, però!". Considerati dunque i tratti salienti della personalità di Numata, giovane, sbruffone, allergico alle responsabilità, e con un'innata abilità nel non riuscire a riconoscere le potenziali, disastrose conseguenze delle sue azioni, il paragone con lo sventurato Calimero, reale e innocente vittima delle circostanze, è venuto spontaneo, così come è parso doveroso il richiamo alle sue impareggiabili e storiche esclamazioni. Ecco dunque che l'originale "E che cos'è Rascal? Il procione?", diventa "E che c'entra Calimero? Si crede piccolo e nero?" trasformandosi in un pungente frecciata satirica all'irresponsabilità e al noncurante menefreghismo di Numata.

Conclusioni

“Dynamic equivalence is therefore to be defined in terms of the degree to which the receptors of the message in the receptor language respond to it in substantially the same manner as the receptors in the source language.”
(Nida, Taber, 1969: 24¹)

La definizione che Nida e Taber danno di equivalenza dinamica o funzionale è il frutto di una serie di considerazioni di carattere linguistico su comunicazione e traduzione:

- › each language has its own genius;
 - › to communicate effectively one must respect the genius of each language;
 - › anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential element of the message;
 - › to preserve the content of the message, the form must be changed.
- (Nida, Taber, 1969: 3-6²)

La rivoluzione apportata dai due autori, ormai nei lontani anni sessanta, agli approcci alla traduzione, e al dibattito sul concetto di equivalenza nell’ambito dei *Translation Studies*, sta interamente nella riscoperta centralità del messaggio del testo nei contesti di trasposizione linguistica, e nella sua indiscussa supremazia sulla forma: più che il testo in sé, il traduttore deve guardare al suo messaggio, ambire all’empatia con l’autore nello scovare gli intenti e i motivi del suo scrivere o del suo dire, per poi esprimerli, nella lingua ricevente, rielaborati nella forma più chiara, naturale e scorrevole possibile concessa e imposta dalle strutture grammaticali e morfosintattiche del codice *target*. Essa diviene traduzione funzionale perchè, guardando allo *skopos* del testo e carpandone le finalità profonde, il traduttore coglierà le intenzioni illocutorie dell’autore, mentre la sua conoscenza del sistema linguistico-culturale ricevente, gli consentirà di trasporre nell’effettiva realizzazione dei relativi effetti perlocutori.

1 Nida, Taber, *The theory and practice of [Biblical] translation*, cit., p. 24.

2 Nida, Taber, *The theory and practice of [Biblical] translation*, cit., p. 3-6.

“It would be wrong to think, however, that the response of the receptors in the second language is merely in terms of comprehension of the information, for communication is not merely informative. It must also be expressive and imperative if it is to serve the principal purpose of communications. (Nida, Taber, 1969: 24³)

Questo è possibile grazie all’implementazione di un’analisi testuale che fissi le priorità comunicative ed espressive che emergono dal testo in oggetto, e che, come si è visto, consenta al traduttore di stabilire con certezza quale sia la dominante sulla base della quale egli svilupperà le strategie più opportune per veicolare, per primi, i contenuti più significativi. Un approccio funzionale alla traduzione è particolarmente caldeggiato da Nida in tre situazioni comunicative sensibilmente delicate, in cui l’adozione di un approccio differente rischierebbe di compromettere seriamente la buona riuscita e l’efficacia della comunicazione, causando fraintendimenti e incomprensioni che vanificherebbero gli sforzi del traduttore. Di notevole interesse per lo scopo del presente elaborato è il terzo di questi casi, riportato di seguito:

“Principle III: Functional equivalence is necessary if a close, formal translation is likely to result in serious misunderstanding of the associative meanings of the original text or in a significant loss in a proper appreciation for the stylistic values of the original text, it is important to make such adjustment as are necessary to reflect the associative values of the original text.” (Nida, 1993: 125⁴)

Si renderà ben conto anche il lettore che il principio appena esposto calza a pennello il caso della trattazione interlinguistica della comicità, veicolata mediante testi in cui gli aspetti connotativi del linguaggio e i costrutti stilistici partecipano attivamente, o meglio, si rivelano indispensabili alla costruzione della stessa. Si veda a questo proposito Chiaro:

3 Nida, Taber, *The theory and practice of [Biblical] translation*, cit., p. 24.

4 Nida Eugene Albert, *Language, Culture and Translating*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.

“Of course, lingua-cultural specificity is a problem facing any translation, but owing to the fact that by nature verbal humor exploits linguistic ambiguity to extremes, often combining it with highly specific cultural references, it stands to reason that translating verbal humour can be especially complex.” (Chiaro, 2010: 2⁵)

Le implicazioni dei concetti appena esposti sono piuttosto trasparenti: o il traduttore individua il modo per veicolare il complesso di elementi culturospecifici che costituiscono il sostrato di informazione condivisa tra i partecipanti della realtà emittente sul quale si fonda l'elemento comico, e li rende intellegibili al pubblico ricevente, o la trasposizione è destinata a fallire, perché il fruitore di arrivo non possiede il sapere enciclopedico necessario a partecipare al momento comico. Sarà banale a dirsi, ma come rileva Antonini “*only if a joke is understood is it likely to trigger a humorous response in the target audience*” (Antonini in Chiaro, 2010: 66⁶). Questo semplice assunto rivela anche il motivo della povertà del principio dell'equivalenza formale nella trattazione interlinguistica della comicità: la traduzione letterale può dotare un fruitore dei mezzi necessari a ricostruire in modo esaustivo e pertinente il significato dei singoli componenti di un enunciato o dell'enunciato nel suo complesso, ma con ogni probabilità fallirà nell'indirizzarlo verso la comprensione di tutti quei riferimenti extratestuali, denotanti il comune ordine delle cose, che consentono la comprensione della battuta e la condivisione del momento comico. Dove fallisce la traduzione letterale, subentra quella funzionale, che, nel caso del comico, risponde ad un unico principio:

“[...] where the function of humour, its *skopos*, is to evoke funniness, then the translation can be considered a success if recipients can perceive the humorous intent of the target humour, despite the fact that it may not mirror unerringly in formal terms.” (Chiaro, 2010: 2⁷)

5 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 2.

6 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 66.

7 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 2.

Sulla scia di Chiaro e a favore della possibile divergenza tra testo *source* e testo *target* si schierano anche Fuentes Luque “*The resulting version might well be completely different from the original, albeit operational for the intended goal*” (Fuentes Luque in Chiaro, 2010: 179⁸) e Muller:

[...] it is indeed in the elaboration of a screen created to amuse the public that ‘fidelity to the original’ should be relegated to second place behind attempts to make the target audience laugh. (Müller quoted in Whitman-Linse, 1992, translated by Chiaro, in Raskin, 2008: 590⁹)

È evidente dunque che molti autori caldeggiavano per la rielaborazione del testo, se questa è utile o necessaria a risvegliare l’effetto comico anche nel contesto di arrivo. Non si consideri la presente una scelta debole, l’equivalente di un “gettare la spugna” da parte del traduttore, quanto piuttosto di una strategia consapevole, che rivela indiscutibile lungimiranza e innegabili abilità di mediazione interculturale, unite ad una profonda conoscenza dei meccanismi linguistici e delle dinamiche della comunicazione. Il traduttore che traduce il comico per via funzionale è colui che non ignora il fatto che l’efficacia comunicativa risponde alle regole del proprio sistema linguistico, che la comprensione dei contenuti si lega alle strutturazioni del sapere enciclopedico di chi li interpreta e che l’interpretazione semantica della realtà è il frutto del binomio lingua/cultura. È estremamente raro imbattersi in una battuta che riscuota un buon successo nella lingua di arrivo, mantenendo inalterati lo stile, i contenuti, la strategia narrativa e il meccanismo che accende lo stimolo comico durante la trasposizione e i motivi sono tra i più variegati: talvolta le due lingue non possiedono le stesse categorie di analogia e di opposizione, spesso le sfere di denotazione non sono sovrapponibili, ancor più spesso l’omofonia si sgretola nel passaggio da un idioma all’altro. Di aderenza e dote di sintesi estrema è l’esempio portato da Raphaelson-West, che viviseziona un gioco di parole al fine di mettere in luce la quasi assoluta impossibilità di ricostruirlo fedelmente in una lingua diversa dall’originale, senza di fatto, creare un costrutto diverso.

8 Chiaro, *Translation, Humour and the Media*, cit., p. 179.

9 Raskin Victor, *The Primer of Humor Research*, Berlin & New York, Mouton De Gruyter, 2008.

“Linguistic jokes are punny as hell. [...] In order to translate the joke it would be necessary to have an idiomatic expression about humor which contained a word which rhymed with a word which means something about puns or language. This word which means something linguistic would have to be semotactically similar to the word it rhymes with, and its presence would have to add a little meaning to the sentence.” (Raphaelson-West, 1989: 130¹⁰)

Tornando al presente elaborato, si ritiene che l'analisi sviluppata in questo capitolo, per quanto circoscritta ad un unico prodotto audiovisivo e limitata ad un singolo sistema linguistico-culturale emittente e alla sua relativa trasposizione in un singolo sistema linguistico-culturale ricevente, abbia ampiamente dimostrato la validità della tesi proposta, vale a dire la necessità che l'intervento di mediazione del traduttore che opera su un testo comico, la cui dominante includa in maniera preponderante l'effetto perlocutorio che lo stesso sollecitava sul pubblico *source*, si configuri come un intervento addomesticante. È infatti indubbia la chiarezza con cui è emerso che i passaggi selezionati, se sottoposti ad una trattazione estraniante, avrebbero inibito completamente o quasi la percezione del pubblico straniero di trovarsi esposto ad una sollecitazione comica, con due pesanti conseguenze: la prima che la mancata comprensione della comicità divenga consapevole, manifestandosi in un'evidente incongruenza del testo, che è lo stesso spettatore a notare e ad accettare passivamente, reso inerme dall'insufficienza del proprio sapere enciclopedico e dalla limitatezza delle proprie conoscenze nel riconoscere ed elaborare lo stimolo proposto. Il mancato intervento del traduttore rischia dunque, al di là di estirpare alla radice la possibilità dell'esperienza comica, fatto già di per sé deleterio e non auspicabile, di compromettere in primo luogo la comprensione globale dei contenuti di un testo, disseminandolo di punti poco chiari, se non addirittura incomprensibili, e di scempiare poi tutto il momento della fruizione e dell'immedesimazione, facendo gravare sullo spettatore lo scomodo onere della delucidazione dei contenuti e impegnandolo in uno sforzo cognitivo che non gli sarebbe stato altrimenti richiesto e da cui ha in ogni caso fievole speranze di uscire vincitore.

10 Raphaelson-West, *On the Feasibility and Strategies of Translating Humor*, cit., p. 130.

La seconda è l'evidente infedeltà ai disegni dell'autore, che se compone con intenti illocutori è evidentemente perché desidera che il suo pubblico percepisca i relativi effetti perlocutori. Cosa resta di un'opera, comica in origine, se, trasposta in una realtà terza, essa smarrisce tutta la comicità per la quale era stata pensata, ideata e partorita?

L'analisi sopra condotta ha permesso di avvalorare un'ulteriore ipotesi, vale a dire il farsi più pressante dell'esigenza dell'addomesticamento nella trattazione interlinguistica di prodotti audiovisivi appartenenti al genere comico. Nel caso di prodotti monosemiotici, e nella categoria del visivo in particolare, sia esso verbale o non-verbale, il fruitore del prodotto ha il sacrosanto diritto di essere interessato ai meccanismi che regolano la comicità anziché alla comicità in sé, e l'eventuale desiderio di approfondire quali siano i motivi che hanno reso comico un dato *prodotto X* in un dato *contesto Y* in un *arco temporale Z* sarebbe altrettanto legittimo. Come si è visto, l'esegesi del comico è possibile, controproducente, ma possibile: un ben piazzato *corpus* di note può svelare i segreti della comicità di qualsiasi periodo storico, ridisegnando di fronte agli occhi del fruitore l'orizzonte di attesa¹¹ del lettore modello dell'opera originale; se ne perde in comicità percepita, certo, ma se ne guadagna ampiamente in conoscenza. Lo stesso non si può dire per i prodotti multimodali. Non perché il desiderio non sia legittimo, sia chiaro, ma perché, strutturalmente parlando, essi sono incompatibili con qualsiasi forma di esegesi. Un testo in cui la trasposizione linguistica passa quasi necessariamente per la condensazione, non è un testo che può permettersi di contemplare orpelli stilistici, figurarsi approfondimenti eziologici. La traduzione interlinguistica di un sottotitolo ha luogo in una gabbia fatta di tempi e di spazi stabiliti da registi, tecnici e produttori, dalla quale l'evasione è impossibile: è dunque all'interno di queste anguste mura che si deve trovare una soluzione per la trasposizione della comicità e stabilire, senza troppi mezzi termini se vi è o meno lo spazio per includerla. Quando includerla è doveroso, perché essa è parte rilevante della dominante, si presenta la necessità di renderla immediata, lampante ed efficace: essa deve raggiungere a colpo sicuro lo spettatore, certa di non fallire. Con simili presupposti, la scelta dell'estraniamento equivale alla firma della propria condanna alla disfatta: è nell'interesse del traduttore audiovisivo, che vuole mantenere invariato l'effetto perlocutorio senza perdere il proprio pubblico, ricercare nella cultura d'arrivo l'elemento che veicoli, con efficacia e adeguatezza, la comicità culturospecifica del prodotto *source*; e dal momento

¹¹ Cfr. Jauss, *Theorie der Rezeption*, in Osimo, *Manuale del Traduttore*, cit., pp. 55-56.

che il lasciarla invariata comporta la diretta assunzione dei rischi dello smarrimento e dell'incomprensione, come visto sopra, è opportuno che il traduttore non lesini nell'investire risorse nell'impresa, ma che soprattutto non operi con il voto dell'assoluta aderenza formale all'originale, perchè la sua incrollabile devozione alla causa della fedeltà *ad verbum* potrà forse risultare in un lodevole pezzo di equivalenza in senso classico, ma non certo in un esempio di traduzione efficace.

Il mirabile lavoro di autori quali Nida, Newmark, Toury, Lefevere, Stecconi e Pym, coraggiosamente impegnati contro il fronte del formalismo a favore dello svecchiamento del concetto di equivalenza, ad un passo dall'affondare nell'oblio dell'obsolescenza sulla nave dell'assoluta fedeltà all'originale, è stato il primo *step* che ha condotto alla legittimazione di un nuovo modo di tradurre, probabilmente l'unico in grado di prestarsi ad una convincente resa della comicità, nel suo complesso "viaggiare" intralinguistico e intraculturale. Sempre più sparute sono le aspettative di ritrovarsi a leggere una copia carbone dell'originale, quando ci si avvicina ad un testo tradotto, e molto di questo epocale cambiamento è imputabile alla ventata di aria fresca che il pensiero di questi autori ha fatto circolare negli stantii ambienti dei *Translation Studies*. L'equivalenza ha cessato da tempo di essere lo spauracchio del traduttore, complice la crescente fatiscenza dell'aura di absolutezza di cui essa amava circondarsi: non è più necessario darle una definizione formale e categorica, perché essa può esistere in innumerevoli e variegate forme e concretizzarsi nella molteplicità di relazioni interdipendenti che legano il testo *target* al suo testo *source*; essa dismette il suo ruolo di criterio formale atto alla valutazione della bontà dell'operato del traduttore, per divenire attributo della traduzione, quantificabile in una scala di gradazione che ne misura la maggiore o minore affinità all'originale, senza specificarne i modi. Il traduttore, spezzate le catene che lo vincolavano alla fedeltà *ad verbum*, è finalmente libero di condurre la propria opera di mediazione in maniera consona e di proporre ai suoi lettori soluzioni che finalmente possono apparire genuine ed autentiche ai loro occhi. A giovarne è, senza dubbio, la trattazione della comicità; esegesi e trasposizione non sono infatti sinonimi: se la prima spiega i motivi che inducono il riso nella cultura emittente, è solo la seconda ad avere la cura necessaria per assicurarsi che, nell'effervescente gioco della comprensione e della fruizione della comicità, il pubblico di arrivo possa sguainare armi tanto ben bilanciate e affilate quanto quelle nelle mani del pubblico di partenza.

Appendice

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1	00:00:37:80- 00:00:39:59	土下座	<i>Dogeza</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
2	00:00:40:09- 00:00:41:89	土下座	<i>dogeza</i>	
3	00:00:42:76- 00:00:44:60	土下座	<i>dogeza</i>	
4	00:00:45:43- 00:00:49:94	それは日本古来の謝罪法です。	<i>Un'antica forma di scuse giapponese:</i>	
5	00:00:52:36- 00:00:55:47	額を地面にこすりつけ	<i>la fronte sfiora il suolo</i>	
6	00:00:55:47- 00:01:01:28	相手に謝意と全面降伏を表明し許しを乞う。	<i>in segno di resa incondizionata e assoluto pentimento.</i>	
7	00:01:02:53- 00:01:08:67	例えば本編上映中に携帯電話が鳴ってしまった。	<i>Se non hai spento il cellulare prima di entrare in sala.</i>	Si avverte in sottofondo il trillo di un dispositivo che suona
8	00:01:09:75- 00:01:11:79	すみません	Oddio, scusate!	Comparsa, cerca nella borsa il cellulare che suona.
9	00:01:12:92- 00:01:14:74	違う	No, non è questo!	Assume un atteggiamento mortificato, tono flebile.
10	00:01:14:74- 00:01:16:59	すみません	Scusatemi!	
11	00:01:16:96- 00:01:18:28	じゃない	Neanche questo!	
12	00:01:22:22- 00:01:23:97	すみません	Eh, scusate!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
13	00:01:26:01- 00:01:28:90	劇場内での撮影	<i>Se ti beccano a registrare illegalmente</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
14	00:01:29:10- 00:01:32:15	録音などの犯罪行為。	<i>i contenuti di questo filmato.</i>	
15	00:01:36:15- 00:01:38:10	舞台挨拶での	<i>Se hai uno scheletro nell'armadio</i>	
16	00:01:38:10- 00:01:40:55	暴言、失言	<i>e alla prima del tuo film il cast</i>	
17	00:01:41:00- 00:01:42:35	別に	Ecco, vedete...	Protagonista del metafilm, espressione seccata.
18	00:01:42:65- 00:01:44:40	突然の暴露	<i>lo rivela al pubblico.</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
19	00:01:44:44- 00:01:49:69	つか、こんなクソつまねクソ映画のクソ初日だから言うけど、	sono otto diavolo di mesi che quel diavolo di regista	Parlata veloce, tono ascendente, visibilmente infastidita per le molestie subite.
20	00:01:49:94- 00:01:53:12	くそ監督から毎晩毎晩しつこくメールが来て	mi assilla ogni diavolo di sera con le sue diavolo di email.	
21	00:01:53:63- 00:01:56:20	クソ迷惑してんだよね。	È un diavolo di stalker!	
22	00:02:00:01- 00:02:01:63	すいませんでした！	Sono mortificato!	Regista del metafilm, tono acuto e disperato.
23	00:02:06:97- 00:02:08:72	アヤコ	Ayako	Sussurra nell'ingresso in scena.
24	00:02:11:49- 00:02:13:20	やだ	Perchè lo fai?	Bisbiglia stringendosi all'amante.
25	00:02:14:19- 00:02:15:80	不倫	<i>Se tradisci tua moglie.</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
26	00:02:16:56- 00:02:17:54	行っちゃやだ	Resta qui!	Conversazione serrata, sull'ingresso dell'appartamento.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
27	00:02:17:58- 00:02:19:36	ごめん、仕事だから・ ・・	Devo tornare al lavoro.	Parla frettolosamente, in cerca di un pretesto per andarsene.
28	00:02:19:38- 00:02:20:45	ね、ごめん仕事なんだ。	Dai, tesoro lo sai!	
29	00:02:20:49- 00:02:22:10	また連絡するね。	Ti chiamo, promesso!	
30	00:02:25:99- 00:02:27:63	二股	<i>Se frequenti più di una donna.</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
31	00:02:27:70- 00:02:28:42	遅い！	Ti pare l'ora?	Comparsa, appare da un secondo appartamento del medesimo complesso. Tono acuto e irritato.
32	00:02:28:42- 00:02:29:35	ごめん、仕事だったんだよ。	Scusa, ero al lavoro.	
33	00:02:29:74- 00:02:31:85	シャレにならない遅刻など	<i>O se sei terribilmente in ritardo.</i>	Voce narrante fuoricampo, tono austero e perentorio.
34	00:02:32:50- 00:02:33:59	あらゆる局面で	<i>C'è una sola cosa</i>	
35	00:02:34:05- 00:02:36:30	最大級のインパクトと	<i>che può toglierti dall'impiccio</i>	
36	00:02:36:35- 00:02:39:00	説得力を持つ謝罪方法として	<i>in maniera convincente ed efficace.</i>	
37	00:02:39:30- 00:02:43:80	土下座は長く日本人に愛されてきました。	<i>E questa cosa si chiama dogeza.</i>	
38	00:02:45:05- 00:02:47:72	しかし実は・・・	In pochi sanno però...	Primo piano su Kuroshima, che guarda dritto lo spettatore.
39	00:02:49:10- 00:02:52:39	土下座を超える究極の謝罪方法があるんです。	<i>che esiste un gesto che supera persino il dogeza.</i>	Tono accattivante e puntuale. Sta registrando lo stacchetto pubblicitario della sua attività.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
40	00:02:52:39- 00:02:55:93	我々の業界では これを「土下座の向こ う側」	Nel nostro settore è conosciuto come "Dogeza Maximo"	
41	00:02:55:93- 00:03:01:48	あるいは「土下座超 え」あるいは 「土下座の彼方」と呼 んでいます。	o "Dogeza Non Plus Ultra" o ancora "Dogeza Extreme".	
42	00:03:02:78- 00:03:04:00	知りたいですか。	Vuoi sapere qual è?	Si rivolge a tutti i suoi potenziali clienti.
43	00:03:04:08- 00:03:05:08	知りたい！	Direi di sì!	
44	00:03:05:10- 00:03:07:23	知ってる？知ってる？ 知らない！	- Tu lo sai? - No? - Neanche io	Trio di studentesse, voce acuta, visibilmente incuriosite
45	00:03:07:23- 00:03:08:24	知りたい！	Diccelo!	
46	00:03:08:24- 00:03:09:44	あ、知りたいですね	Sono curioso!	Businessman, risponde di spalle continuando a camminare.
47	00:03:09:44- 00:03:12:50	お願いします！ 教えて！早くお願いだ から！	Eddai fratello, avanti! Dicci qual è! Dai!	Coppia di turisti, accento straniero, tono leggermente ironico.
48	00:03:12:50- 00:03:15:58	まあ、知りたいかな・ ・・	Non ne sono tanto sicura...	Bambina piccola, solleva lo sguardo in alto per riflettere.
49	00:03:15:57- 00:03:17:50	知りたいです 私はいや	- Certo che sì! - lo no.	Coppia di amiche, entrambe non esitano nel rispondere.
50	00:03:18:17- 00:03:21:84	残念ながら、それを 皆さんが知ることはあ りません。	Sfortunatamente per te però, non sarò io a dirtelo.	Ritorna il primo piano su Kuroshima
51	00:03:21:84- 00:03:25:00	なぜなら、当センタ ーの 優秀なアポロジストの	Segui le lezioni dei nostri brillanti apologeti	
52	00:03:25:20- 00:03:26:95	レクチャーを受ければ どんなトラブルも	e sarai presto in grado	
53	00:03:27:10- 00:03:30:42	どんなにこじれた 関係も土下座で	di ricucire ogni strappo con un dogeza.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
54	00:03:30:42- 00:03:34:77	いや、場合によっては 土下座すら使うこと なく	Anzi, nella maggior parte dei casi riuscirai a cavartela	Si ferma, come per riformulare l'enunciato. Arreccia le labbra in un sorriso malizioso.
55	00:03:34:77- 00:03:36:56	切り抜けられるので す。	persino senza il dogeza!	
56	00:03:36:56- 00:03:38:85	弁護士に相談する前に	Quindi prima di chiamare l'avvocato	Appaiono in scena tre ballerine.
57	00:03:38:88- 00:03:41:80	まずは東京謝罪センタ ーへ！	passa al Centro per le Scuse di Tokyo!	Lo stacchetto si trasforma in una coreografia
58	00:03:41:83- 00:03:44:50	謝って済むから警察要 りません！	Di' addio alle noie con la polizia!	Kuroshima e le ballerine si muovono sincronicamente in una sorta di balletto.
59	00:03:44:54- 00:03:47:17	詳しくは土下座で検索	Passa anche tu al dogeza!	
60	00:03:47:74- 00:03:57:67	ビー土下座！ 東京謝罪 センター	Be dogeza! Centro per le Scuse di Tokyo!	Slogan. Cantato.
61	00:03:57:67- 00:03:59:90	CASE 1 倉持紀子	CASO 1 Kuramochi Noriko	
62	00:03:59:90- 00:04:02:00	甘やかされて育った せいか	<i>Viziata sin da bambina</i>	Kuramochi, voce narrante. L'inquadratura è su di lei alla guida.
63	00:04:02:06- 00:04:05:25	昔から謝ることが苦手 でした。	<i>non me la sono mai cavata bene con le scuse.</i>	
64	00:04:12:75- 00:04:15:90	帰国子女っていうのも 関係しているかも、	<i>Sarà che sono cresciuta all'estero...</i>	
65	00:04:16:00- 00:04:20:38	「とりあえず謝っと け」みたいな考え方は 海外では命取りです。	<i>Lì spesso le scuse risultano controproducenti.</i>	
66	00:04:20:51- 00:04:23:00	謝れば罪を認めたこと になって	<i>Per esempio, in un processo scusarsi equivale</i>	
67	00:04:23:05- 00:04:25:25	訴訟で不利になります から。	<i>alla confessione del reato.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
68	00:04:32:74- 00:04:34:00	何しとんじゃ！	Deficiente!	Facendo retromarcia sale sul cofano della macchina dietro di lei.
69	00:04:34:03- 00:04:35:90	このホケ	Sei impazzita?	I passeggeri escono infuriati, circondano l'auto di Kuramochi.
70	00:04:36:00- 00:04:37:82	てめえ何やってんだよ！	Chi diavolo te l'ha data la patente?	Urlano, palesemente alterati.
71	00:04:37:82- 00:04:39:55	こら！	Dai, vieni fuori!	
72	00:04:53:25- 00:04:54:00	ああー	Il motore!	
73	00:04:54:38- 00:04:56:10	熱い！	Bruccia!	
74	00:04:56:50- 00:04:58:10	てめえ！	Prendetela!	
75	00:04:58:40- 00:05:00:20	こら！	Tiratela fuori!	
76	00:05:01:40- 00:05:04:86	殺す気か	Sei una donna morta! Morta!	
77	00:05:06:65- 00:05:11:37	だからあの時も本当に自分が悪いのか 確かめる必要があったんです。	Innanzitutto dovevo accertarmi se fosse veramente colpevole.	Kuramochi e Kuroshima siedono l'uno di fronte all'altra, ripercorrendo i fatti.
78	00:05:11:37- 00:05:12:66	200%悪いですよ。	Palesemente sua!	
79	00:05:12:66- 00:05:14:25	謝ったんです、ちゃんと！	Ma se mi sono persino scusata!	
80	00:05:14:25- 00:05:16:16	いつ、どのタイミングで。	E quando l'avrebbe fatto?	Tono poco convinto, inizia a realizzare di non avere ragione.
81	00:05:20:21- 00:05:22:90	ベンツの運転席にいた男性が	Più o meno qualche secondo prima che	L'inquadratura si sposta nel covo della yakuza, Kuramochi diventa il narratore.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
82	00:05:23:33- 00:05:27:40	親分の前で落とし前つ けるのか。 つけないのか	tagliassero un dito all'autista del clan che non voleva	Si vedono i membri del clan ammassati attorno all'autista, pronti a tagliargli il dito
83	00:05:27:50- 00:05:29:01	言ってるタイミング で。	dichiararsi colpevole?	
84	00:05:30:84- 00:05:33:97	なんか・・・すいま せん	Forse...è stata colpa mia.	Tono dubbioso.
85	00:05:37:02- 00:05:38:80	全然遅いつつの！	Decisamente troppo tardi!	Esclamazione di Kuroshima, basito dall'accaduto.
86	00:05:38:80- 00:05:40:30	やっぱそうなんだ・ ・・・	Trova?	
87	00:05:40:30- 00:05:42:80	遅いし、「なんか」は ダメ、絶対。	E soprattutto mai dire "forse".	
88	00:05:42:80- 00:05:45:03	反省してないって言う ようなものなんです。	È fondamentale che le scuse sembrino sentite	
89	00:05:45:03- 00:05:45:86	それから？	Poi che è successo?	
90	00:05:45:86- 00:05:48:70	あとは弁護士と話すよ うになって言われて。	Poi mi hanno fatto parlare con un avvocato.	
91	00:05:49:74- 00:05:53:49	小磯一家専任弁護人の 高幡です。	Takahata, consulente legale del clan Koiso.	Voce grassa, tono spiccio, atteggiamento strafottente.
92	00:05:54:07- 00:05:58:45	こちらの誓約書にハン コ押して、	Cortesemente, firmi questo documento.	Porge il documento a Kuramochi.
93	00:05:59:91- 00:06:04:39	読んでも分かんないだ ろうと思うけど 質問は受け付けません ので、	Eviti di leggerlo, tanto non lo capirebbe.	
94	00:06:06:25- 00:06:08:34	よろしく。	Prego.	
95	00:06:12:02- 00:06:12:92	何ですか。	Che dice?	Kuroshima legge il documento, Kuramochi fa capolino al suo fianco

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
96	00:06:12:92- 00:06:16:51	あなた 来週から大阪の デリヘルで働くこと になっていますね。	Che dà il suo consenso a lavorare come ragazza squillo.	Fare impassibile, tono informativo.
97	00:06:17:77- 00:06:18:45	源氏名は・・・	E inizia...	
98	00:06:19:00- 00:06:20:22	典子ですね。	lunedì prossimo!	
99	00:06:20:22- 00:06:22:13	本名です。困ります。	Ma io ho lunedì ho un impegno!	Kuramochi è evidentemente preoccupata.
100	00:06:22:13- 00:06:25:35	あなた本当に読んでい ないんですか。	Ma veramente non l'ha letto?	Kuroshima è incredulo.
101	00:06:25:35- 00:06:27:35	読んでも分かんないっ て言うから・・・	Han detto che non l'avrei capito comunque...	
102	00:06:27:35- 00:06:31:25	示談金400万、 小磯一家から借金した 形になっています。	Deve al clan Koiso 4 milioni di yen in danni,	
103	00:06:31:25- 00:06:34:52	毎月12万、利子は1 0日で3割。	pagabili in comode rate mensili con il 30% di interessi.	
104	00:06:34:52- 00:06:38:48	あー、サインしちゃっ ているし最悪ですね。	E quel che è peggio, è che l'ha pure firmato.	
105	00:06:38:48- 00:06:42:28	やだあ！ やだやだやだ やだ！	No non può essere! No! No! No!	Piagnucolio lamentoso.
106	00:06:42:28- 00:06:43:51	ダメダメダメ	Fer...fer...ferma!	Tenta di fermare Kuramochi che spiegazza con le mani il contratto.
107	00:06:43:71- 00:06:45:60	伸ばして、しわ伸ば して	Non lo spiegazzi, non lo spiegaz...	Nel tentativo, il contratto si strappa.
108	00:06:48:00- 00:06:50:00	早く謝るべきでしたね	Ora imparerà a scusarsi prima!	Kuroshima e Kuramochi arrivano al covo della yakuza.
109	00:06:50:00- 00:06:51:51	でも、向こうでは・ ・・・	Ma all'estero...	Tono convinto e incorreggibile,

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
110	00:06:51:50- 00:06:54:38	ここは欧米じゃなくて 日本です。	Questo è il Giappone, non l'estero.	
111	00:06:55:47- 00:06:58:05	謝れって言われて' 謝ったんじゃ遅いで す。	Qui prima si scusa meglio è, se lo ricordi.	
112	00:06:58:06- 00:07:00:50	むしろ、ぶつける前に 謝るぐらいの気持ちじ ゃないと。	Se possibile, si scusi ancor prima di sbagliare.	
113	00:07:02:02- 00:07:05:10	小磯	"Koiso"	
114	00:07:09:48- 00:07:11:60	とりあえず殴ってくだ さい。	Prenda questo e mi colpisca.	Kuroshima ha in mano una pietra. Il tono è fermo, l'espressione impassibile
115	00:07:11:70- 00:07:13:86	僕を殴ってください。	Mi colpisca per favore.	Kuramochi ha un'espressione incredula.
116	00:07:15:57- 00:07:17:32	DMなんですか。	Un amante del sadomaso?	
117	00:07:17:32- 00:07:19:99	仮にそうだとし てもこんなタイ ミングで殴れ て言いますか。	Anche fosse, le pare che glielo chiederei adesso?!	Kuroshima inizia a spazientirsi.
118	00:07:20:01- 00:07:21:54	違います！	E poi, no non lo sono!	
119	00:07:21:53- 00:07:25:03	けがを押して謝罪に 来たという偽装 です。	È una farsa! Devono credere che io sia ferito.	
120	00:07:27:42- 00:07:30:42	倉持さん時間がない から、早く。	Su si sbrighi, non c'è tempo!	
121	00:07:35:47- 00:07:37:59	なんで肩？！	Perché sulla spalla?!	L'esclamazione esce dai denti digrignati di Kuroshima, che si piega in avanti per il dolore
122	00:07:37:59- 00:07:39:54	だって顔は傷がつく から。	Sul viso le sarebbe rimasto il segno...	Tono sorpreso, leggermente fanciullesco.
123	00:07:39:54- 00:07:41:96	傷がつかなきゃ意味 ねえだろうが！	È proprio quello lo scopo!	Kuroshima è palesamente alterato

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
124	00:07:41:96- 00:07:45:15	偽装なんだからよ！バカか？！	Gliel'ho spiegato che è una diavolo di farsa!	
125	00:07:46:98- 00:07:48:69	何だよ	Che diavolo...?	Kuroshima e Kuramochi fanno irruzione nel covo.
126	00:07:49:02- 00:07:51:34	あなた、誰？	E questo chi è?	Kuroshima ha la fronte coperta di sangue, si muove come fosse in stato confusionale.
127	00:07:51:34- 00:07:52:46	こいつの兄です。	Sono suo fratello.	
128	00:07:52:53- 00:07:54:00	来い！来い！	Muoviti!	Kuroshima avanza trafelato trascinandosi dietro Kuramochi.
129	00:07:54:41- 00:07:57:84	この度は妹が、妹が	Io vi supplico... perdonatela! Perdonatela!	Arrivano davanti al capo clan, la voce è tremula.
130	00:07:57:88- 00:08:00:00	申し訳ありませんでした。	Abbate pietà di lei!	
131	00:08:00:10- 00:08:02:25	頭けがしてますけど・・・	Amico, hai un taglio sulla fronte...	Il capo clan ha un tono distaccato e pacato.
132	00:08:02:28- 00:08:06:07	はい！ここ来る途中工事現場の脇を通りましたら、	Lo so! Venendo qui, costeggiavamo un cantiere	Kuroshima mima le scene che sta descrivendo, in preda all'agitazione.
133	00:08:06:07- 00:08:09:66	鉄骨が、鉄骨が落ちてきました。	un'impalcatura è caduta emi ha preso di striscio.	
134	00:08:09:70- 00:08:13:07	しかし何を差し置いても	Ma quell'impalcatura non poteva certo	
135	00:08:13:07- 00:08:15:07	そちら様にお伺いしなければと思います。	impedirmi di venire qui oggi!	
136	00:08:16:40- 00:08:19:45	妹がそちら様の	Per l'incommensurabile danno che mia sorella	
137	00:08:19:45- 00:08:21:93	大事なお車に傷をつけてしまい	ha negligenemente causato alla vostra automobile	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
138	00:08:21:93- 00:08:24:05	大変申し訳ありません でした。	vi chiedo umilmente perdono!	Si prostra in un dogeza.
139	00:08:25:60- 00:08:27:53	土下座はスピードが命	<i>La velocità è essenziale.</i>	Voce narrante femminile fuoricampo.
140	00:08:27:59- 00:08:30:70	登場から39秒62と いう速さに加え、	<i>Un tempo inferiore ai 39.62 secondi dall'entrata in scena,</i>	
141	00:08:30:77- 00:08:33:38	額をこすりつけると いう 日常から逸脱した行為 のインパクト、	<i>il capo prostrato, il viso coperto di sangue</i>	
142	00:08:33:44- 00:08:37:25	顔面血まみれというハン デ、	<i>sono fattori di eccezionale impatto che combinati,</i>	
143	00:08:37:30- 00:08:41:51	それらの要素が総合 的に 相手の優越感を喚起す るのです。	<i>massimizzano il senso di superiorità avvertito dall'interlocutore.</i>	
144	00:08:41:53- 00:08:45:45	ちなみに日本最古の土 下座の記録として	<i>Le prime testimonianze storiche di dogeza sembrano essere</i>	
145	00:08:45:53- 00:08:49:75	古墳時代の埴輪の中に 土下座の姿勢のものがある そうです。	<i>delle caratteristiche statue in creta risalenti al periodo Kofun</i>	
146	00:08:50:54- 00:08:53:61	兄さん顔上げてくれよ	Dai amico, alzati!	
147	00:08:53:61- 00:08:56:05	ここで上げては早す ぎます	<i>Non avere fretta di alzarti.</i>	Voce narrante femminile fuoricampo.
148	00:09:02:39- 00:09:06:35	組長さんも あーしゃっ てるんで	Avanti, l'ha detto anche il capo, alzati!	L'avvocato si avvicina con fare rassicurante
149	00:09:06:34- 00:09:09:97	兄さん、とりあえずけ がの手当てをして	Per prima cosa diamo un'occhiata alla tua fronte	Kuroshima continua a rimanere prostrato.
150	00:09:09:97- 00:09:12:53	それから今後について 話しましょう。	e poi vedremo che farne, di te.	
151	00:09:12:94- 00:09:15:75	ここでやっと上げま す。	<i>Attendi sempre il momento opportuno.</i>	Voce narrante femminile fuoricampo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
152	00:09:17:69- 00:09:19:40	はい	Grazie	Kuroshima si alza...
153	00:09:22:86- 00:09:25:20	すいません、すいません	Scusate	...e barcolla.
154	00:09:26:95- 00:09:33:12	その後黒島さんは私に代わって示談に向けての話し合いをしてくださいました。	In seguito, il signor Kuroshima entrò in trattativa con loro al mio posto.	Il primo piano si stringe su Kuramochi, che diviene voce narrante e descrive le azioni che si succedono sullo schermo.
155	00:09:33:12- 00:09:36:88	もちろん土下座だけで許してもらったわけじゃありません。	Ovviamente, il solo dogeza non si rivelò sufficiente.	
156	00:09:37:63- 00:09:40:00	組員より早く事務所へ日参し	<i>Da quel giorno, Kuroshima dovette</i>	
157	00:09:40:15- 00:09:42:45	階段やトレイを掃除、	<i>occuparsi delle pulizie di scale e bagni,</i>	
158	00:09:43:10- 00:09:46:42	乗ってくれ	Portami con te	Il capo del clan si esibisce in una performance canora.
159	00:09:46:81- 00:09:49:43	趣味のカラオケに付き合い、	<i>condividere la passione del capo per il karaoke,</i>	
160	00:09:49:94- 00:09:51:41	たばこに火をつける、	<i>accendere sigarette,</i>	
161	00:09:51:40- 00:09:52:15	お疲れ様で一す	Ecco qua!	
162	00:09:52:14- 00:09:53:41	黒島ちゃん	Kuroshima!	
163	00:09:54:69- 00:09:56:11	ただいま	Arrivo!	
164	00:09:56:11- 00:09:57:61	お願いします。ここ。そこ。	Qui? Più giù?	Kuroshima massaggia la schiena al capo clan.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
165	00:09:57:63-00:10:00:03	組長の肩をもみ	<i>fare massaggi,</i>	
166	00:10:00:66-00:10:03:29	趣味のカラオケに付き合う。	<i>e ricondividere la passione del capo.</i>	
167	00:10:03:28-00:10:06:10	白い禪ひきしめた	Bianca fiocca	Il capo clan canta un motivo struggente.
168	00:10:06:25-00:10:09:08	裸若衆に雪が舞う	la neve sulle virili membra	Kuroshima lo accompagna danzando con fare drammatico.
169	00:10:09:12-00:10:13:78	当事者の私から見ても彼はヤクザの舎弟になりたいのか	<i>Se non avessi saputo che lo stava facendo per il mio debito</i>	Kuramochi è la voce narrante fuoricampo.
170	00:10:13:85-00:10:17:21	と疑ってしまうほど猥身的なサービスで	<i>avrei sospettato si volesse unire al clan,</i>	
171	00:10:17:27-00:10:20:68	相手の優越感を持続させるのです。	<i>tanto devotamente li compiaceva.</i>	
172	00:10:20:68-00:10:23:89	で、これに車の修理代	Qui abbiamo la riparazione dell'auto,	L'inquadratura ritorna su Kuroshima e Kuramochi.
173	00:10:25:01-00:10:28:95	と私のけがの治療費を足して、	che con le mie spese mediche,	Kuroshima sta fatturando le le spese della prestazione a Kuramochi.
174	00:10:29:73-00:10:32:73	4 1 万 2 0 0 0 円。	fanno 412.000 yen. Ma...	
175	00:10:32:72-00:10:36:09	ですが、キャンペーン期間なので40万で。	dato che siamo in periodo di saldi facciamo 400.000 yen!	Tono affabile, espressione amichevole.
176	00:10:36:09-00:10:38:19	意外と高くつきましたね・・・	Lei è un po' caro, lo sa?	Kuramochi sbotta, infastidita.
177	00:10:38:18-00:10:39:51	何言ってんだこれ！	Cosa diavolo stai dicendo??	Kuroshima è palesemente alterato.
178	00:10:39:50-00:10:41:39	十分の1にするっけ！	Sai contare, razza di ingrata?	Sbraita salendo in piedi sul tavolo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
179	00:10:41:39- 00:10:43:83	携帯置けやコラ!	È appena un decimo di quello che dovevi a loro!	Scuote infuriato la ricevuta.
180	00:10:44:07- 00:10:47:01	お前が400万払えなくてテリヘルに	Non fosse per me staresti a Osaka a fare la squillo	
181	00:10:47:01- 00:10:49:78	売り飛ばされることだったんだぞ!	per ripagare 4 milioni di yen!!	
182	00:10:49:78- 00:10:53:83	すいません。分割で支払いますね。	Chiedo scusa. Li accetta pagamenti a rate?	Kuramochi è appena dipiaciuta.
183	00:10:53:83- 00:10:57:64	はい、というわけでこれは無効になります。	Certo che sì. E ora, sbarazziamoci di questo!	Il tono di Kuroshima ritorna incredibilmente pacato in maniera repentina.
184	00:10:59:92- 00:11:04:80	あ、あの・・・何かお手伝いすることありませんか。	Ah, mi chiedevo... sta per caso cercando un'apprendista?	
185	00:11:04:80- 00:11:06:07	あなたが。	Perchè?	
186	00:11:06:06- 00:11:09:69	私こう見えて実は司法書士を目指しているんです。	Vede, sto studiando per diventare un pubblico verbalista.	
187	00:11:09:69- 00:11:13:23	あ、だったら今回すごく勉強になりましたね。	Avrai imparato qualcosa da questa esperienza allora, no?	
188	00:11:14:02- 00:11:16:10	もっともっと勉強したいんです	Ma ho ancora così tanto da imparare!	
189	00:11:16:09- 00:11:19:98	黒島さんのそばにいたら。いろんな経験できそうだから	E credo che lavorando qui potrei farne un sacco di esperienza.	
190	00:11:20:57- 00:11:22:27	ダメですか。	La prego!	Kuramochi assume un'espressione e un tono bambineschi.
191	00:11:22:27- 00:11:23:18	いいですよ	Va bene.	
192	00:11:23:18- 00:11:24:74	本当に?	Davvero?	Kuramochi è stupita e felice

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
193	00:11:26:78- 00:11:28:51	じゃ	Certo!	Kuroshima cerca qualcosa in una borsa e...
194	00:11:28:90- 00:11:30:79	これに着替えて!	Ora va' a metterti questo.	...allunga un body rosa a Kuramochi
195	00:11:30:82- 00:11:32:74	ビ土下座!	Be dogeza!	Kuroshima si riesibisce nello stacchetto.
196	00:11:32:74- 00:11:40:17	東京謝罪センター	Centro per le Scuse di Tokyo!	Kuramochi è una delle ballerine.
197	00:11:41:54- 00:11:42:99	ええ、カットオクケー	E... stop!	L'inquadratura si apre e rivela che la scena p ambientata nel set delle riprese.
198	00:11:43:22- 00:11:44:35	はい、オクケーです!	Ok, perfetta!	
199	00:11:44:45- 00:11:45:78	以上になります	Abbiamo finito!	
200	00:11:46:33- 00:11:48:59	あの黒島さん	Senta, signor Kuroshima!	
201	00:11:48:59- 00:11:51:81	こう言うんじゃないんです。 こういう経験はしたくない。	Quando parlavo di esperienza...di certo non intendevo questo.	Kuramochi ha un'espressione di intollerabile disgusto.
202	00:11:51:80- 00:11:54:76	うんうん、分かってるじゃあウェブやって	Si lo so. Occupati del sito, allora!	Kuroshima parla con fare frettoloso.
203	00:11:54:76- 00:11:55:56	ウェブ?	Del sito?	
204	00:11:55:55- 00:11:59:44	うん、ホームページがないから土下座で検索できないから。	Si, senza un sito nessuno ci può trovare online.	
205	00:12:01:73- 00:12:03:92	こんな感じですか。	Qualcosa del genere?	Kuramochi gira il monitor per mostrare il sito a Kuroshima.
206	00:12:03:92- 00:12:05:70	うん、いいね!	Esatto, brava!	Kuroshima biascica con la bocca piena.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
207	00:12:06:69- 00:12:09:70	黒島さんのオフィス って この近くなんですか。	Ma il suo ufficio? È qui vicino?	
208	00:12:09:69- 00:12:10:83	オフィス?	Quale ufficio?	Kuroshima sembra visibilmente confuso.
209	00:12:10:82- 00:12:12:42	東京謝罪センターの	Quello del Centro per le Scuse...	
210	00:12:12:62- 00:12:14:07	ないよ!	Ah, non esiste!	Kuroshima sembra stupito per la domanda.
211	00:12:14:07- 00:12:15:34	ない?	Come non esiste?	
212	00:12:15:70- 00:12:18:50	わっ! 土下座で検索したら 一発で俺の顔出た!	Digitando "dogeza" viene fuori la mia faccia ovunque!	
213	00:12:18:50- 00:12:20:20	いいね! サンキュー ね!	Fantastico! Thank you!	
214	00:12:20:20- 00:12:21:91	ないってどういうこと ですか。	Ma cosa intende con "non esiste"?	
215	00:12:21:91- 00:12:23:18	要らないじゃん	Che non ci serve.	
216	00:12:23:33- 00:12:28:16	依頼者とは会って 一緒に謝って許しても らうだけだから。	I clienti arrivano, si scusano e poi se ne vanno. Punto.	
217	00:12:28:33- 00:12:30:01	この住所は?	E l'indirizzo che c'è qui allora?	
218	00:12:30:17- 00:12:32:27	あ、ここ! この店!	Ah quello! È di questo posto!	Kuroshima si alza in piedi indicando tutto quello che c'è intorno a lui.
219	00:12:32:27- 00:12:33:25	なあ!	La sala da the!	
220	00:12:33:35- 00:12:35:27	そうだよな、な。	Proprio questo, vedi?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
221	00:12:35:35- 00:12:37:60	あ、ホームレスじゃないよ！	Non che non abbia una casa, eh!	Precisa con tono puntuale.
222	00:12:37:67- 00:12:40:58	家はある。 教えないけどね。	Ma non dico a nessuno dov'è!	
223	00:12:40:57- 00:12:44:65	土下座する奴が豪邸に住んでたら、	Un apologeta che abita in una villa sfarzosa?	
224	00:12:44:75- 00:12:46:94	説得力ないでしょう。身軽じゃないとさ	Finirei per perdere tutta la mia credibilità!	
225	00:12:47:32- 00:12:49:99	ねえ、これメール来てるよ！	Toh guarda! Una mail!	
226	00:12:50:74- 00:12:53:52	あ、依頼ですね	Cliente in arrivo!	Kuroshima e Kuramochi sono visibilmente eccitati
227	00:12:53:51- 00:12:59:00	CASE 2 沼田卓也	CASO 2 Numata Takuya	
228	00:13:40:29- 00:13:41:97	あっ、お時間大丈夫ですか。	Perdoni l'attesa.	Kuramochi rompe l'attesa dopo un lugo silenzio imbarazzato.
229	00:13:41:96- 00:13:44:59	ええ、お構いなく	No, non si preoccupi.	I toni sono estremamente cortesi.
230	00:13:46:38- 00:13:47:66	遅くなりました！	Sono mortificato.	Kuroshima arriva tutto trafelato alle spalle di Numata.
231	00:13:49:07- 00:13:51:71	また人身事故で電車止まっちゃって	L'ennesimo blocco dei treni a causa di un suicidio.	
232	00:13:51:77- 00:13:54:07	ああ、最近多いですね	È capitato anche a me di recente!	Numata si mostra molto comprensivo.
233	00:13:54:08- 00:13:54:89	ね？	Convincente?	Kuroshima cambia completamente espressione e torna pacato.
234	00:13:54:95- 00:13:55:83	はい__	Prego?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
235	00:13:55:86- 00:13:59:18	電車の事故は不可抗力だから、	"Non è certo colpa sua, se c'era un incidente."	Kuroshima recita la parte del suo interlocutore
236	00:13:59:21- 00:14:00:97	三十分ぐらい仕方ないと思ったでしょう。	Non ha forse pensato questo?	
237	00:14:02:98- 00:14:04:12	そうです	S-sì.	Numata risulta molto confuso.
238	00:14:04:11- 00:14:07:24	すいません、道が混んでて！	Mi perdoni! Non immagina il traffico!	Kuroshima ritorna trafelato.
239	00:14:07:23- 00:14:09:29	だと、どうです。	Questa invece com'era?	E poi nuovamente pacato, alla ricerca di conferme.
240	00:14:10:90- 00:14:13:65	車で来るなら混むことを想定して	Scommetto che ha pensato: sapendo del traffico,	Kuroshima recita la parte del suo interlocutore.
241	00:14:13:64- 00:14:16:75	少し早めに家を出るべきだろうと思いませんか。	poteva anche uscire cinque minuti prima" giusto?	
242	00:14:16:75- 00:14:18:45	うん、そうですねー	Proprio così!	Numata sembra iniziare a comprendere
243	00:14:18:44- 00:14:20:07	だから、電車なんです	Ecco perché ho scelto la prima!	Kuroshima si allontana per prendere posto a sedere.
244	00:14:20:12- 00:14:23:10	自分の責任じゃないのに誠心誠意謝る。	Non è colpa sua? Si scusi come se lo fosse.	
245	00:14:23:10- 00:14:25:08	相手の好意を抱かせる、	Miri alla simpatia della controparte,	
246	00:14:25:08- 00:14:26:76	マイナスをプラスに変える。	renda le mancanze virtù.	
247	00:14:26:76- 00:14:30:01	謝らなくていい時の謝罪ほど効果的なんです	Le scuse non necessarie sono le più apprezzate,	
248	00:14:30:00- 00:14:33:31	東京謝罪センターの所長の黒島です。	Kuroshima, presidente del Centro per le Scuse di Tokyo.	Kuroshima sfodera il suo biglietto da visita e lo allunga a Numata.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
249	00:14:35:09-00:14:36:71	どうしました。	Come possiamo aiutarla?	
250	00:14:36:90-00:14:39:20	で、本当はなんで遅れたんですか。	Com'è che ha fatto tardi? Sul serio.	Kuramochi si avvicina a Kuroshima bisbigliando.
251	00:14:39:19-00:14:40:38	寝坊です	Mi ero appisolato.	Kuroshima risponde senza troppi mezzi termini.
252	00:14:40:39-00:14:42:19	どうしました。	Come possiamo aiutarla?	
253	00:14:44:27-00:14:45:40	なんか・・・	Come dire...	Numata ha un'insolita espressione divertita,
254	00:14:46:30-00:14:47:68	訴訟	sono sotto accusa...	quasi orgogliosa.
255	00:14:47:80-00:14:50:16	起こされちゃっててえ・・・	per molestie!	
256	00:14:50:90-00:14:55:71	自分系列会社で企画やってるんですが本社と共同で	L'azienda dove lavoro lancerà sul mercato "Cupido"	Numata diviene voce narrante, sullo schermo si susseguono le immagini i una riunione aziendale.
257	00:14:55:75-00:14:59:12	「恋するブラ」っていうプロジェクトを進めることになって	un nuovo modello di reggiseno sviluppato in collaborazione	
258	00:14:59:15-00:15:00:78	本社に出向になったんです。	con la nostra casa madre.	
259	00:15:00:80-00:15:05:40	それではこの「愛するブラ」新シリーズから採用する	Cupido è un reggiseno dotato di un innovativo doppio strato	Numata prende la parola all'interno della riunione
260	00:15:05:40-00:15:08:00	メモリークッションパッドの説明をいたします。	di cuscinetti sostenitivi in memory foam.	
261	00:15:08:02-00:15:12:58	沼田さん、TR331と比較したほうが分かりやすいですね。	Numata, credo che un confronto con il TR331 risulterebbe utile.	Misaki interrompe Numata.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
262	00:15:13:50-00:15:14:09	え？	Che?	
263	00:15:18:68-00:15:20:88	私の資料を読んでいないでしょ。	Non ha letto i miei file, immagino.	Scocciata, ma non troppo stupita, Misaki si avvicina a Numata.
264	00:15:20:89-00:15:21:96	はい	In effetti no!	Numata non sembra provare sensi di colpa per la sua scarsa preparazione.
265	00:15:22:10-00:15:24:69	いいです。私が持ってきます。	Come pensavo.	Sembra invece eccitarsi per il contatto con Misaki.
266	00:15:28:98-00:15:30:97	向こうの担当者が宇部美咲っという	La responsabile è Misaki Ube,	Misaki va seccatamente a prelevare il modello di reggiseno in questione.
267	00:15:30:96-00:15:33:61	まあまあ、まあまあ若い女で	una donna ancora discretamente giovane.	
268	00:15:33:60-00:15:35:26	プレゼンで企画は通って	Approvato il progetto,	La scena inquadra il team di lavoro mentre fa festa ad un karaoke.
269	00:15:35:25-00:15:37:18	お祝いの食事会があり、	siamo usciti a festeggiare.	Numata diventa il narratore fuori campo.
270	00:15:38:49-00:15:40:88	その二次会で	Eravamo tutti su di giri	Mentre Misaki canta Numata le si avvicina...
271	00:15:42:69-00:15:44:30	なんか解放感かな・ ・	ed era pieno di roba da bere!	...cercando di attirare la sua attenzione.
272	00:15:44:31-00:15:46:71	楽しくなっちゃったんでしょうね。	lo ci ho dato dentro alla grande!	Misaki lo respinge senza mezzi termini.
273	00:15:46:70-00:15:48:91	あんまり覚えてないんですが、	Non che mi ricordi molto...	
274	00:15:49:94-00:15:52:26	宇部さんにいろいろしたみたいで。	ma devo averci provato con Ube.	
275	00:15:58:18-00:16:01:50	それ以来宇部さん急によそよそしくな って	Da lì, ha iniziato a comportarsi in modo strano.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
276	00:16:01:50- 00:16:03:14	で、先週末・・・	Finchè, la settimana scorsa...	
277	00:16:03:13- 00:16:05:43	セクハラで訴えられたと。	È arrivata la denuncia.	Kuroshima completa la frase di Numata.
278	00:16:05:42- 00:16:06:94	分かる！	Non ne dubito!	Kuramochi si intromette bruscamente nella conversazione.
279	00:16:10:10- 00:16:12:82	ごめんなさい。続けてください。	Scusate, continuate pure.	Il tono è l'espressione sono molto cupi.
280	00:16:15:25- 00:16:17:01	続けられないよ！ 何今の？	Non dopo quello che hai detto!	
281	00:16:17:18- 00:16:19:23	何が「分かる」？	Di cos'è che non dubiti?	Kuroshima è sinceramente incuriosito.
282	00:16:19:86- 00:16:22:56	さっき、ずっと二人つきりだったじゃないですが、	Prima, quando eravamo soli io e lui...	Kuramochi è esitante, sembra non trovare le parole adatte.
283	00:16:22:72- 00:16:24:88	なんていうかな・・・	non so come spiegarlo ma...	
284	00:16:25:87- 00:16:27:92	身の危険を感じました。	mi sentivo minacciata!	Il tono si fa agitato, quasi spaventato.
285	00:16:27:91- 00:16:30:66	何だろう・・・目つき？	Non so cosa sia... forse...	
286	00:16:30:73- 00:16:32:61	口元？	lo sguardo?	
287	00:16:32:65- 00:16:34:44	肌の質感？	O magari quel sorrisino?	
288	00:16:34:43- 00:16:36:95	なんがりヤルにやばいになって、	Ti fissa come fossi una preda.	
289	00:16:37:04- 00:16:39:81	この人性的な対象として私のこと見てるなって。	Ti fa sentire davvero a disagio.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
290	00:16:39:80- 00:16:43:01	正直、仕事じゃなかったら 一緒に空気を吸いたくないな・・・	Non fosse un cliente, non vorrei averci nulla a che fare!	Il ritmo del discorso diventa più concitato e nevrotico.
291	00:16:43:00- 00:16:43:61	おいて！	Ora basta!	Kuroshima la interrompe violentemente.
292	00:16:43:60- 00:16:45:07	すいません	Scusate.	
293	00:16:45:06- 00:16:46:27	言い過ぎたよ、君	Hai esagerato!	Kuroshima è chiaramente alterato.
294	00:16:46:26- 00:16:47:81	でも謝りました	Ho chiesto scusa però!	
295	00:16:47:80- 00:16:52:28	謝っても遅いだろう！ 今のは何だ？ダメだよ！	Ma troppo tardi, come al solito! Mannaggia...	Kuroshima si mortifica per il Numata ed è sinceramente imbarazzato...
296	00:16:52:27- 00:16:54:94	怖くて顔見られない よ！	Come faccio a guardarlo adesso?	...all'idea di dover continuare la conversazione.
297	00:16:54:99- 00:16:56:25	やだなあー	No, non posso!	
298	00:16:56:88- 00:16:59:41	どんな顔しているか なあー	Chissà che penserà!	
299	00:16:59:40- 00:17:02:00	やだなあー	Non ce la faccio...	Il primo piano su Numata rivela che il giovane sta piangendo.
300	00:17:10:42- 00:17:13:50	すぐ彼女に会って、謝 罪したんですが、	Mi sono scusato non appena l'ho rivista ma...	Numata riprende la narrazione.
301	00:17:13:49- 00:17:16:56	会社に戻ったら上司に 呼び出されて・・・	arrivato in ufficio, il capo mi ha convocato.	
302	00:17:17:38- 00:17:18:35	ういっす	Eccomi!	Numata entra baldanzoso nell'ufficio del suo capo
303	00:17:18:65- 00:17:19:51	ういっす	Patatina?	E con un gesto da sbruffone gli offre uno snack.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
304	00:17:22:97- 00:17:26:36	例のプロジェクトから うち外されたよ。	Ti han tagliato fuori. È arrivata la notifica.	Il tono del capo è freddo e perentorio.
305	00:17:27:53- 00:17:28:41	え	Come?	
306	00:17:28:43- 00:17:31:89	本社単独の企画でい くって 先方が言ってきた。	La casa madre continuerà senza di te.	
307	00:17:31:88- 00:17:37:03	それから、訴訟は 代理人を立てて継続す るって・・・	Ti faranno causa e troveranno un sostituto.	
308	00:17:39:99- 00:17:42:65	お前ちゃんと謝った のか。	Le hai chiesto scusa almeno?	Si nota dell'incredulità nella voce del capo di Numata.
309	00:17:42:64- 00:17:44:66	美咲さん、部長が呼ん でましたけど	Misaki, il capo ti cerca!	
310	00:17:44:65- 00:17:45:90	戻ったらすぐ行く	Ora vado, grazie.	
311	00:17:45:91- 00:17:46:56	分かりました	Riferisco.	
312	00:17:51:37- 00:17:55:01	なんか、この間・・・	Senta, per l'altra sera...	Numata e Misaki si incrociano nei corridoi dell'ufficio.
313	00:17:55:00- 00:17:57:35	ケツ触っちゃったみた いでね・・・	che le ho toccato il culo...	Il tono e l'atteggiamento di Numata sono quelli di uno sbruffone.
314	00:17:57:34- 00:18:00:22	なんかしゃあせんし た。	Nessun risentimento ahn?	L'esclamazione è fatta con cafonaggine.
315	00:18:00:21- 00:18:02:05	それ謝ってない	E queste sarebbero scuse?	La scena inquadra nuovamente Kuroshima e Kuramochi, increduli per quanto appena sentito.
316	00:18:02:04- 00:18:03:51	とりあえず「ケツ」は ないね	"Culo" è fuori luogo.	
317	00:18:03:50- 00:18:06:99	仮に触ったとしても 「お尻」とか「腰回 り」とか。	Meglio espressioni come "sedere" o "natiche".	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
318	00:18:06:98- 00:18:10:16	そうか。 そうですね。 キャバ嬢じゃあるまいし	Ha perfettamente ragione! Non è una cubista...	
319	00:18:10:15- 00:18:13:37	キャバ嬢と比べるのは失礼です。 キャバ嬢にも失礼です。	Questo è offensivo. Soprattutto per una cubista.	
320	00:18:13:36- 00:18:15:63	最近忙しくて、風俗も行けなかったしなあ	Mica le posso sapere io, tutte 'ste cose!	Il tono di Numata si fa concitato, come se si sentisse sotto pressione.
321	00:18:15:63- 00:18:16:81	ちょ・・・ちょっと沼田さん!	Senta signor Numata...	Kuroshima cerca di interromperlo ma...
322	00:18:16:80- 00:18:19:36	でも、昨日デリヘル呼んだんで今はすっきりしてるんですけど	Ieri ero con una squillo e ci riflettevo...	
323	00:18:19:35- 00:18:19:99	沼田!	Numata.	
324	00:18:19:98- 00:18:23:00	だけど他にも女いた中で美咲ちゃんのケツだけ触ったんだから	Il culo l'ho toccato solo a Misaki.	...Numata vomita fiumi di parole che non fanno che peggiorare la sua posizione.
325	00:18:22:99- 00:18:24:00	沼一田!	Numata!	
326	00:18:23:99- 00:18:27:17	酔ってたとはいえ誰のケツでも良かったわけじゃない。それだけは分かってほしい	Ero ubriaco ma è il suo culo che ho scelto! Solo il suo!!	
327	00:18:27:16- 00:18:29:42	おい沼田君、おい!	Numata! La smetta!!	Il tono di Kuroshima si fa decisamente brusco.
328	00:18:34:05- 00:18:39:43	あ・・・あなたさ、そんなんでよく女性の下着とか作れますね。	È molto che è nel settore della biancheria femminile?	Per poi ritornare subito più pacato. Kuroshima si avvicina a Numata e la conversazione si fa più confidenziale.
329	00:18:40:21- 00:18:41:79	ええ確かに。	È quello il problema.	
330	00:18:41:81- 00:18:45:55	職業柄、女を商売道具として見ちゃう傾向はありますね。	Il lavoro mi porta a considerare le donne come oggetti.	Numata si esprime con innocente candore, assolutamente inconsapevole del peso delle sue parole-

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
331	00:18:45:54- 00:18:48:06	あ、道具っつーか、 肉？	O forse più come "carne"?	
332	00:18:48:05- 00:18:51:09	この肉こっちにこう持 ってきて、 Cカップになったら、	Se qui la carne la strizzi bene, ne esce una terza!	
333	00:18:51:08- 00:18:53:09	ケツとバランス取れる などか。	Che bilancia il culo perfettamente!	La scena si conclude con Kuramochi che fissa infuriata Numata.
334	00:19:20:18- 00:19:22:99	ごめんごめん、 待た せちゃって。	Sono qui! Scusa il ritardo!	Numata e Kuramochi si incontrano per strada per svolgere un compito affidatogli da Kuroshima.
335	00:19:26:72- 00:19:28:86	さっ、どこ行こっか。	Dove mi porti tesoro?	Numata allunga un po' troppo le mani...
336	00:19:28:85- 00:19:30:40	なんだ！	Non ti azzardare!	...e viene subito rimesso al suo posto da una prevenutissima Kuramochi.
337	00:19:31:60- 00:19:34:91	そんなんじゃねえか ら。	Il capo ci avrà anche detto di fingere di essere	
338	00:19:34:90- 00:19:37:23	誰かに見られた時恋人 の振りしろって	una coppietta quando siamo in pubblico.	
339	00:19:37:22- 00:19:39:57	所長の命令だから、触 ったら殺す！	Ma toccami di nuovo e sei morto!	
340	00:19:39:90- 00:19:41:16	はい。	Sis-signora!	
341	00:19:41:15- 00:19:43:08	謝罪の弟一歩	REGOLA NUMERO 1	
342	00:19:43:07- 00:19:46:24	まず相手に誠意を見せ ることです。	<i>Dimostra dedizione alla controparte.</i>	Kuroshima torna ad essere la voce narrante.
343	00:19:46:23- 00:19:49:12	例えばあなたが謝られ る立場だとして、	<i>Immagina per un attimo di essere l'offeso...</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
344	00:19:49:11- 00:19:52:25	相手が「タクシー！」 で来るのと、	<i>Tra uno che "Taxi!" e viene da te, e</i>	Nel pronunciare la parola "Taxi", Kuroshima mima alla perfezione la scena di un comune cittadino che cerca di chiamare un taxi sul ciglio della strada.
345	00:19:52:24- 00:19:54:78	汗かきながら走って来 るのと	<i>uno che si affanna e corre come un matto,</i>	
346	00:19:54:77- 00:19:56:52	どちらに誠意を感じま すか。	<i>chi perdoneresti?</i>	
347	00:19:59:45- 00:20:02:30	走れー沼田君！	Corri Numata!	Comodamente seduta su un taxi e dotata di megafono...
348	00:20:04:01- 00:20:06:01	もっと桃を上げて！	Più veloce!	...Kuramochi segue Numata che corre affannatissimo per la strada.
349	00:20:06:15- 00:20:08:38	はい！もっとスピード 上げて！	Alza quelle gambe!	
350	00:20:10:50- 00:20:15:88	桜風雪の	Fioccano i petali di ciliegio	Non contenta, intona pure una canzone.
351	00:20:15:98- 00:20:17:58	なるほど	Ora ho capito!	L'inquadratura si sposta nuovamente su Kuroshima e Kuramochi.
352	00:20:17:65- 00:20:20:65	だから所長もわざわざ 血まみれに。	Ecco perchè ha inscenato la storia della ferita!	
353	00:20:20:64- 00:20:22:91	あれは相手がやくざだ ったからだけど、	Nulla fa presa sulla Yakuza come	
354	00:20:22:90- 00:20:25:86	結局日本人はベタなの が好きでしょう。	la vista del sangue. Le persona normali invece	
355	00:20:25:85- 00:20:28:06	誠意とか心とか・・・	adorano sincerità e rimorso.	
356	00:20:28:05- 00:20:31:76	一生懸命な男は許しち やうのよ。	Dimostra di desiderare il loro perdono e lo otterrai.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
357	00:20:43:90- 00:20:45:06	大丈夫ですか。	Si sente male?	Numata e Misaki siedono assieme in un caffè.
358	00:20:48:85- 00:20:50:84	病院に行ったほうがよくないですか。	La accompagno in ospedale?	Numata, trafelaticissimo, è a corto di fiato per la lunga corsa a cui Kuramochi lo ha obbligato.
359	00:20:51:59- 00:20:54:82	次に、相手の言い分を聞く。	REGOLA NUMERO 2	
360	00:20:54:81- 00:20:57:41	目を見てしっかり話しを聞いて	<i>Ascolta con attenzione l'interlocutore</i>	Kuroshima dispensa affabilmente utili consigli ai suoi clienti.
361	00:20:57:40- 00:21:00:86	大きく相づちを打ちましょう。	<i>mostrando sincero interesse per ciò che dice.</i>	
362	00:21:01:10- 00:21:05:99	あの私、別にお話しすることはありませんから、早く病院へ。	Ne parleremo un'altra volta, lasci che la accompagni ora.	Misaki sembra sinceramente preoccupata.
363	00:21:14:99- 00:21:16:63	沼田さん？	Signor Numata?	
364	00:21:16:95- 00:21:18:80	沼田さん？	Signor Numata?	Numata, tra una boccata di ossigeno e l'altra, scorge la scollatura di Misaki.
365	00:21:18:79- 00:21:20:47	どこ見てんですか？	Dove sta guardando?	Accortasi dello sguardo malizioso di Numata, Misaki si indispettisce.
366	00:21:21:46- 00:21:24:76	基本的に女性は自分の話を聞いてほしい、	<i>La donna è una creatura che va ascoltata.</i>	Kuroshima riprende il suo monologo da affabile apologeta.
367	00:21:24:75- 00:21:27:11	耳を傾けてほしい生き物です。	<i>Tutto quello che desidera è la tua attenzione.</i>	
368	00:21:27:93- 00:21:29:94	相手の不満を引き出して、	<i>Asseconda questa sua necessità,</i>	
369	00:21:29:93- 00:21:31:91	その欲求を満たしてあげれば	<i>falle sfogare l'insoddisfazione</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
370	00:21:31:90- 00:21:33:61	怒りが半減します。	<i>e la disarmerai.</i>	
371	00:21:33:60- 00:21:37:36	大体沼田さん、 あたしのことバカにし てるんでしょう。	Mi ha forse preso per una stupida?	Misaki, nuovamente adirata, da inizio al confronto con Numata,
372	00:21:37:35- 00:21:39:23	そんなことないって！	Non potrei mai!	che, ancora trafelato, si limita a darle passivamente sempre ragione.
373	00:21:39:22- 00:21:41:20	反論しても無駄です。	<i>Contraddirlo sarebbe inutile.</i>	Nel pieno della sua ispirazione da maestro dell'apologia,
374	00:21:41:19- 00:21:44:89	人は怒っている時、 全く聞く耳持っていま せん。	<i>Se una donna è arrabbiata, non ti ascolterà.</i>	Kuroshima si imbarca con Numata in un rischioso esperimento, atto a dimostrare che
375	00:21:44:89- 00:21:49:18	どれぐらい聞いてい ないか 簡単な実験をしてみま しょう。	<i>Non sei convinto? Lascia che te lo dimostri!</i>	l'offeso è sordo alle parole di chi con lui cerca di scusarsi.
376	00:21:49:18- 00:21:52:52	プレゼン用の資料 だって、結局読んでく れないし	Lo so che non li ha letti quei documenti!	
377	00:21:52:52- 00:21:53:41	確かに	Vero.	
378	00:21:53:41- 00:21:54:40	「確かに」	"Vero"	
379	00:21:54:90- 00:21:57:04	これを試しにこう変え てみましょう。	<i>E se le dicesse qualcos'altro?</i>	
380	00:21:57:08- 00:21:59:07	ばしかに	PERO	
381	00:21:59:07- 00:22:01:73	プレゼンの前に目を 通して くださいって私言いま したよね。	Mi ero raccomandata su quei documenti!	
382	00:22:01:73- 00:22:02:80	ばしかに	Pero	Numata risponde a caso alle osservazioni di Misaki, in un'escalation di scempiaggini.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
383	00:22:02:80- 00:22:05:09	打ち合わせの時だっ て、携帯いじってばっ かだし	Ha passato la riunione con il cellulare in mano!	L'ira di Misaki va via via crescendo man mano che sfoga la sua frustrazione verso il comportamento di Numata.
384	00:22:05:09- 00:22:05:87	ばしかに	Pero	
385	00:22:05:87- 00:22:09:21	それで企画が通った ら、自分の手柄みたい に自慢して	Si è pavoneggiato del progetto, neanche fosse suo!	
386	00:22:09:21- 00:22:10:18	恥ずかしくないんで すか。	Ma non si vergogna?	
387	00:22:10:18- 00:22:11:74	ばしかに、うん、	Pero, sì!	
388	00:22:11:79- 00:22:14:31	ばしかに、ばしかにそ うかもしれない。	Maturamente, profumatamente pero!	
389	00:22:14:31- 00:22:16:14	はい、全然聞いていま せん。	<i>Visto? Non si è accorta di nulla!</i>	
390	00:22:16:14- 00:22:18:16	パスカル	SUMERO	
391	00:22:16:35- 00:22:18:16	では、これならどうで しょう。	<i>Proviamo con questol</i>	Kuroshima continua a comparire dal retroscena verificando il buon esito del suo esperimento.
392	00:22:18:16- 00:22:20:88	要するに、信頼関係だ と思うんです。	È tutta una questione di fiducia.	
393	00:22:20:86- 00:22:22:59	うん、パスカル	Sumero	
394	00:22:22:59- 00:22:26:01	神妙な顔をしてれば、 相槌なんて何でもいい んです。	<i>Il segreto è dirlo con convinzione.</i>	Kuroshima è pienamente convinto della correttezza della sua ipotesi.
395	00:22:26:01- 00:22:27:61	どんどん行ましょう。	<i>Guarda qual</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
396	00:22:27:61- 00:22:30:48	体を触られただけで裁判とか私だっていやなんです。	Non vorrei finire in tribunale ma...	
397	00:22:30:48- 00:22:31:31	ラスカル！	Caballero!	
398	00:22:31:31- 00:22:32:27	でも悔しいんです。	Lei mi costringe!	
399	00:22:32:27- 00:22:34:27	ラスク、ううんラスク、ラスク！	Ptero, squero, Lutero!	
400	00:22:34:27- 00:22:36:02	だって私たちビジネスパートナーでしょう	Siamo pur sempre colleghi!	
401	00:22:36:02- 00:22:36:77	パスタ！	Calimero	
402	00:22:36:77- 00:22:37:51	それなのに	Tuttavia...	
403	00:22:37:51- 00:22:37:91	トシチャン！	Sombrero	
404	00:22:37:91- 00:22:39:54	信頼関係も築けない	Fidarsi di lei è impossibile!	
405	00:22:39:54- 00:22:40:24	トシチャーン！	Sombrero!!	
406	00:22:40:24- 00:22:43:42	何なのよ？あたし傷ついてるんですよ！	La vuole smettere? Così mi offende.	Misaki, sempre più frustrata, rivela di essere stata pienamente consapevole delle scempiaggini dette da Numata.
407	00:22:43:41- 00:22:46:42	ラスカルって言う何ですか。アライグマですか。	E che c'entra Calimero? Si crede piccolo e nero?	
408	00:22:46:42- 00:22:47:51	相手が	E poi...	L'inquadratura si sposta nuovamente su Kuroshima e Kuramochi...

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
409	00:22:47:50- 00:22:49:76	怒りをぶちまけ終えたら、	quando l'interlocutore si è sfogato,	...che discutono sulle strategie migliori per ottenere il perdono.
410	00:22:49:78- 00:22:51:56	次は褒めまくる。	lo stendi con i complimenti.	
411	00:22:51:63- 00:22:52:51	ええ？	Ma va!?	Kuramochi nutre dei dubbi sulle teorie di Kuroshima,
412	00:22:52:70- 00:22:55:48	それってしろじろしくないですか。	Non rischia di sembrare un po' ruffiano?	e lo lascia trapelare anche nel tono stupito e dubbioso.
413	00:22:55:47- 00:22:57:56	肌きれいだね！	Hai una pelle così luminosa!	Kuroshima si avvicina, rapito, a Kuramochi.
414	00:23:00:22- 00:23:02:91	え、ちょ・・・なんか特別やってんの。	Fai qualche...trattamento particolare?	Rilevanza della dimensione cinesica, l'attenzione si posa sulla pelle di Kuramochi.
415	00:23:02:90- 00:23:04:48	あのエステとか・・・	Dall'estetista magari...	Il tono è incantatore e ruffiano.
416	00:23:04:47- 00:23:07:31	いや・・・乳液だけ。	No! Solo un buon detergente!	Kuramochi sminuisce i complimenti con fare modesto.
417	00:23:07:30- 00:23:09:03	だけ？	Un semplice det...?	
418	00:23:09:20- 00:23:13:50	ええー！すご・・・ええー！あー	Wow! Sembra così...	
419	00:23:15:20- 00:23:17:04	な？	Visto?	Cambio repentino di atteggiamento di Kuroshima.
420	00:23:17:46- 00:23:17:92	はい？	Scusi?	
421	00:23:17:98- 00:23:20:12	白々しくて全然いいの。	Te l'ho detto che funziona!	Kuroshima mostra una certa soddisfazione per essere riuscito...
422	00:23:20:11- 00:23:21:91	100%お世辞でも	La gente adora i complimenti!	...a dimostrare la sua teoria.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
423	00:23:21:90- 00:23:23:91	褒められたら 嬉しくなるのが人間な んだよ。	Poco importa se sono finti.	
424	00:23:24:29- 00:23:26:13	目やについてるし。	Hai una cispa nell'occhio!	E aggiunge una pungente nota di sarcasmo.
425	00:23:29:50- 00:23:33:34	エロいですよね、 エロいよ宇部さん！	Lei è così arrapante signorina Yube!	Numata parla con sfacciata convinzione,
426	00:23:33:33- 00:23:35:88	なんかもう男が 放つとかないでしょ う！	Non saprà più come liberarsi degli uomini!	sicuro di stare compiacendo Misaki.
427	00:23:35:87- 00:23:38:06	エロいもーん！	Finché li arrapa così!	
428	00:23:38:31- 00:23:42:61	俺デリヘルを呼んで 宇部さんだったらチェ ンジしない。	Sa, quando chiamo una squillo, vorrei arrivasse lei!	
429	00:23:48:10- 00:23:49:61	もしもし？	Pronto?	
430	00:23:49:60- 00:23:51:87	それ褒めてねえから	<i>Ti sembrano complimenti?</i>	Kuramochi interviene sconsolata e frustrata.
431	00:23:55:32- 00:23:58:28	「エロい」は褒め言葉 じゃないですからね、 沼田さん。	Arrapante non è un complimento, Numata.	
432	00:23:58:27- 00:24:01:38	相手の顔見てくださ い。 喜んでますか？	Prova a guardarla, ti pare compiaciuta?	
433	00:24:07:55- 00:24:10:88	目上の人間に立ち会っ てもらう	<i>PORTA CON TE UNA PERSONA RISPETTABILE</i>	
434	00:24:10:87- 00:24:14:92	例えば上司や先輩な ど、 あなたをよく知る人に	<i>Che sia un superiore o un collega, l'importante è che</i>	Kuroshima riprende la narrazione come voce fuoricampo.
435	00:24:14:91- 00:24:18:81	あなたの長所や 人間的魅力をアピール してもらおう。	<i>ti conosca bene e metta in luce i tuoi pregi.</i>	
436	00:24:18:80- 00:24:22:65	これは有効な「援護射 撃」になります。	<i>Una strategia nota come "Fuoco di Copertura".</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
437	00:24:27:35- 00:24:29:70	あ、父です	Lui è il mio vecchio!	
438	00:24:30:69- 00:24:32:87	エロかね！	Arrapante!	Il padre è sfacciato e arrogante come il figlio.
439	00:24:34:32- 00:24:37:12	エロかあんたくさー！	Arrapante la pollastra!	
440	00:24:37:86- 00:24:41:79	男が放つとかんでしょうが。 なあ、卓也？	Ti ronzano attorno i maschioni eh? Eh, figliolo?	Padre e figlio si spalleggiano, l'uno di fianco all'altro.
441	00:24:44:79- 00:24:46:64	エロかよ、これ！	Arrapante, questa qua!	Misaki li guarda incredula.
442	00:24:46:86- 00:24:49:25	「援護射撃」ってそういうんじゃないから。	Questo non è un "Fuoco di copertura",	
443	00:24:49:24- 00:24:52:05	セクハラの上塗りですからね！	è scavarsi la fossa da soli.	
444	00:24:53:04- 00:24:56:55	帰りますね。 お話にならない。	Questo è troppo. Me ne vado!	L'espressione di Misaki rivela incrollabile decisione.
445	00:24:56:54- 00:24:59:27	今日のことは弁護士さんに報告します。	Riporterò i fatti di oggi all'avvocato.	
446	00:25:00:51- 00:25:03:06	あー ちょっと待って ちょっと待って ちょっと待ってちょっと待って！	No! Aspetti! Aspetti un attimo!	
447	00:25:03:35- 00:25:04:31	ええ？	Che c'è?	
448	00:25:07:07- 00:25:08:11	ほい！	Prenda!	Numata allunga altezzosamente il suo orologio da polso...
449	00:25:09:10- 00:25:11:00	ほい！	Prenda fanciulla!	...sventolandolo in faccia a Misaki.
450	00:25:11:60- 00:25:15:99	スイス製の腕時計で 118万6500円したんです。	Rolex, autentico. Valore: 1.186.500 yen.	La voce è grossa, il tono altezzoso.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
451	00:25:17:20- 00:25:17:99	ほいほい!	Su! Su!	
452	00:25:18:03- 00:25:21:40	大事なものを犠牲にする	SACRIFICA CIÒ CHE PER TE HA VALORE	
453	00:25:21:39- 00:25:24:56	言葉や態度だけでは誠意が伝わらない場合、	Se le parole non bastano a provare la tua sincerità	Kuroshima osserva la scena e dispensa i sui paterni consigli.
454	00:25:24:55- 00:25:27:07	あなたにとって大事なものを犠牲にすることで	puoi provare ad ottenere il perdono	Lo sguardo di Kuroshima incrocia sempre quello dello spettatore.
455	00:25:27:06- 00:25:29:61	許しを乞う方法もあります。	sacrificando qualcosa di importante.	
456	00:25:31:38- 00:25:36:14	あげるから、ほい、ん、ほい、ん、ほいほい、ん	Allora? Lo prende? Non lo prende?	
457	00:25:39:26- 00:25:41:40	バカにしないで!	Cafone!	Misaki allontanandosi getta nella piscina lì a fianco l'orologio.
458	00:25:45:54- 00:25:46:31	うおー!	Il mio Rolex!	Numata finge prima noncurante indifferenze, per poi buttarsi in acqua per recuperare l'orologio.
459	00:25:47:52- 00:25:50:28	お待たせしました。お願いします。	Siamo pronti a girare.	Kuroshima parla al telefono con Kuramochi dal set di un film.
460	00:25:56:61- 00:25:59:95	ごめんなさい所長。難しかった。	Mi spiace capo, non c'è stato verso.	Kuramochi è chiaramente mortificata per il fallimento.
461	00:26:00:53- 00:26:02:21	だろうね	<i>Che ci vuoi fare...</i>	Il tono di Kuroshima è leggermente paterno.
462	00:26:02:61- 00:26:05:66	アドバイスがことごとく裏目に出るっていうか	Sconfitti dalle nostre stesse strategie!	
463	00:26:05:65- 00:26:08:92	謝れば謝るほど相手を不快にさせるっていうか。	È riuscito a farla arrabbiare ancora di più.	
464	00:26:08:91- 00:26:12:01	人を怒らせる天才かもしれませぬ。	Il ragazzo ha del talento...	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
465	00:26:12:41- 00:26:13:63	よく言われます	Me lo dicono spesso!	Numata sembra sinceramente compiaciuto del suo operato. Ride tra sé e sé.
466	00:26:13:62- 00:26:15:10	気持ち悪い！	Stattene zitto tu!	Kuramochi lo riprende seccamente e velenosamente.
467	00:26:17:13- 00:26:19:73	どうします所長？	E ora che si fa?	
468	00:26:21:51- 00:26:23:02	所長？	Capo?	Kuroshima è distratto e non presta attenzione a Kuramochi.
469	00:26:24:01- 00:26:25:60	所長！	Capo!	
470	00:26:25:59- 00:26:27:52	ああ、聞いてる聞いてる！	Ti ascolto, ti ascolto!	
471	00:26:31:81- 00:26:33:21	お疲れ様でした	Grazie!	
472	00:26:33:20- 00:26:34:29	こちらで！	A te.	
473	00:26:35:80- 00:26:36:31	ええ、ちよっと！	Che fai?	Uno degli attori solleva la gonna ad una delle assistenti di scena.
474	00:26:36:30- 00:26:37:35	白か？	Mutandine bianche?	Ride divertito e fa per andarsene.
475	00:26:38:44- 00:26:40:82	ちよっともう！ やめてくださいよ！	Non ti azzardare di nuovo!	La ragazza infuriata lo insegue e replica in tono acuto.
476	00:26:40:81- 00:26:42:01	減るもんじゃないだろう	Hai il culone!	
477	00:26:42:00- 00:26:43:31	減りますよ！	Ma se sono a dieta!	
478	00:26:43:43- 00:26:45:25	聞いてました？	Mi sta ascoltando?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
479	00:26:45:50- 00:26:47:33	沼田に代わって	Passami Numata.	
480	00:26:49:17- 00:26:49:84	ん！	Ou!	Kuramochi allunga maleducatamente il telefono a Numata.
481	00:26:53:87- 00:26:54:93	もしもし	Pronto?	
482	00:26:54:92- 00:26:58:13	土下座する？沼田さん、土下座するか？	E se provassimo con il dogeza, eh, Numata?	Kuroshima è eccitato e compiaciuto per la sua proposta.
483	00:26:58:12- 00:26:59:97	ビー土下座しちゃいますか。	"Be dogeza", te la senti?	
484	00:27:00:30- 00:27:02:02	もうしてきました・ ・	In realtà... l'ho già fatto!	Numata ha un tono esitante
485	00:27:02:01- 00:27:04:23	ええ？土下座ダメだった。	Cosa? E non ha funzionato??	Kuroshima è incredulo.
486	00:27:04:52- 00:27:05:58	はい	No...	
487	00:27:08:72- 00:27:13:61	あ、実は 本社側が 宇部さんに紹介した弁護士が	Vede, l'avvocato nominato dall'azienda di Ube	
488	00:27:14:03- 00:27:17:53	あたしの学生時代の恩師だったんです。	era un mio professore all'università.	
489	00:27:18:15- 00:27:20:67	分かった。詳しく後で。	Ho capito. Dopo mi spieghi.	
490	00:27:20:66- 00:27:23:67	どうぞ 試写室にご案内します。	Venga, la porto nella sala proiezioni.	Entra in scena Wada che invita Kuroshima a seguirlo.
491	00:27:29:28- 00:27:30:81	箕輪正臣	<i>Minowa Masaomi</i>	Kuramochi riprende il ruolo di narratrice fuoricampo.
492	00:27:31:60- 00:27:34:09	26歳で司法試験に合格。	<i>ha superato l'Esame di Stato a 26 anni.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
493	00:27:34:08-00:27:37:75	その後コロンビア大学の ロースクールへ留学し、	<i>Ha poi studiato legge alla Columbia University</i>	
494	00:27:37:74-00:27:40:86	そのまま現地で弁護士資格を取得。	<i>e ottenuto anche lì la licenza all'avvocatura,</i>	
495	00:27:40:85-00:27:43:85	主に人権問題を扱う国際弁護士として	<i>diventando presto uno dei più rinomati esperti</i>	
496	00:27:43:84-00:27:46:29	一目置かれています。	<i>di diritti umani del mondo forense.</i>	
497	00:27:46:28-00:27:49:38	どんな小さな案件も法廷に持ち込み	<i>A suo dire, anche il contenzioso più insignificante</i>	
498	00:27:49:37-00:27:51:91	闘うことを信条とする。	<i>sarebbe da risolversi in tribunale.</i>	
499	00:27:51:93-00:27:54:90	要するに、面倒くさいタイプなんです。	<i>Insomma, una bella gatta da pelare!</i>	Il tono si fa pungente e sarcastico.
500	00:27:57:64-00:28:00:41	椅子にお座りください。	<i>Cortesemente, si accomodi sulla sedia.</i>	Il tono di Minowa è brusco e perentorio e sembra non ammettere rifiuti.
501	00:28:06:15-00:28:08:19	それ椅子なんですけど。	<i>Si accomodi, ho detto!</i>	Minowa indica insistentemente una sedia...
502	00:28:09:30-00:28:11:41	椅子に見えませんか。	<i>È sordo per caso?</i>	...mentre Numata continua a rimanere nella posizione del dogeza.
503	00:28:14:75-00:28:17:13	椅子が見えませんか。	<i>Non la vede forse?</i>	
504	00:28:20:42-00:28:22:72	椅子がお嫌いですか。	<i>Non le piacciono le sedie?</i>	
505	00:28:31:95-00:28:33:38	あ！あのう・・・	<i>Ecco...</i>	Interviene Kuramochi, con fresca ingenuità.
506	00:28:34:10-00:28:36:61	ご無沙汰しております。	<i>non penso lei si ricordi ma...</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
507	00:28:37:18- 00:28:41:11	4年前西東京大学で先生の講義を受けておりました。	quattro anni fa ho seguito il suo corso all'università di Tokyo.	
508	00:28:41:10- 00:28:43:11	倉持典子です。	Mi chiamo Noriko Kuramochi.	
509	00:28:47:26- 00:28:51:00	示談は120%ございません。	Le garantisco al 120% che finiremo in tribunale.	L'espressione di Minowa rimane impassibile.
510	00:28:51:57- 00:28:53:44	すいません、おかわり	Dell'altro the per favore.	Numata è inquadrato di spalle.
511	00:28:53:59- 00:28:54:80	はい！かしこまりました。	Subito!	
512	00:28:56:87- 00:28:59:92	ハア、謝る以外の方法を考えましょうか。	E se lasciassimo perdere le scuse?	Kuramochi sembra aver perso le speranze.
513	00:28:59:91- 00:29:01:90	それはないね。	Non ci pensare nemmeno!	Kuroshima entra in scena salendo le scale.
514	00:29:01:89- 00:29:03:24	所長！	Capo!	Kuramochi è sollevata nel vederlo arrivare.
515	00:29:03:38- 00:29:05:29	法律のことは分かりませんから	Non sono un esperto ma...	
516	00:29:05:28- 00:29:07:21	120%許さないっていうなら、	lui ha detto "garantisco al 120%"?	
517	00:29:07:20- 00:29:09:46	150%の謝罪をするだけですから！	Bene, noi ci scuseremo al 150%!	Il tono di Kuroshima è entusiasta e fiducioso.
518	00:29:09:83- 00:29:12:10	ここは東京謝罪センターですから！	Siamo o no un Centro per le scuse?	L'inquadratura si allarga rivelando lo scenario di una sala da the.
519	00:29:12:09- 00:29:14:81	ダージリンティー お持ちました	Il vostro the Darjeeling.	Il primo piano è sul the versato nelle tazze.
520	00:29:15:68- 00:29:17:45	喫茶店だけど・・・	D'accordo, una caffetteria.	Kuroshima si corregge leggermente scocciato.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
521	00:29:17:60- 00:29:20:57	紅茶の美味しい謝罪センターですから！	L'Antica Caffetteria per le Scuse di Tokyo allora!	
522	00:29:21:81- 00:29:25:46	150%の謝罪・・・	Scusarsi al 150%...	Il tono di Kuramochi rivela una nota di preoccupazione, ma anche un lieve sarcasmo.
523	00:29:25:45- 00:29:27:63	できます？	pensi di farcela?	
524	00:29:27:62- 00:29:30:50	もう許してるかもしれないけどね。	In realtà, potrebbe già averti perdonato.	
525	00:29:31:70- 00:29:36:00	謝ってほしいってことは基本的には許したいってことでしょう。	Le scuse si pretendono quando si è disposti a perdonare.	
526	00:29:35:99- 00:29:38:46	引っ込みつかないだけで、もう	Non lo ammetterebbe mai, ma	
527	00:29:38:45- 00:29:40:91	終わりにしたいってのが本音なんですよ	Ube vuole perdonarti.	
528	00:29:40:91- 00:29:42:58	ただ・・・	Tuttavia...	
529	00:29:42:57- 00:29:45:11	今となっては弁護士も巻き込んでるから、	ora che c'è di mezzo un avvocato,	
530	00:29:45:13- 00:29:47:37	よっぽどの謝罪じゃないとね。	si aspetta delle scuse all'altezza.	
531	00:29:47:67- 00:29:50:77	だから150%なんです！	E il 150% è decisamente all'altezza.	Kuramochi completa la frase di Kuroshima e i due si scambiano gesti di complicità e intesa.
532	00:29:51:51- 00:29:54:76	この中で面割れてないの俺だけだよ。	Ube non sa della mia esistenza, giusto?	Kuroshima cerca conferma nei suoi interlocutori
533	00:29:54:75- 00:29:57:11	まあ、そうですね。	Credo di no.	
534	00:29:58:27- 00:30:00:07	やるか。	Facciamo 'sta follia!	Kuroshima e Kuramochi si alzano in piedi piin uno slancio di entusiasmo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
535	00:30:02:52- 00:30:04:78	お前も立てよ！	E alzati almeno!	Riprendono sconcertati Numata, che era rimasto seduto.
536	00:30:05:44- 00:30:07:41	あ、はい！あ、 すいません、すい ません。	Ah! Sì, scusatemi.	
537	00:30:07:82- 00:30:10:45	お客様に ご案内申し上げます。	<i>Un attimo di attenzione prego.</i>	La voce meccanica è quella dei messaggi registrati delle stazioni dei treni.
538	00:30:10:44- 00:30:13:87	先ほど発生した人身事 故の影響で	<i>Si avvisano i signori passeggeri che a causa di un incidente,</i>	È appena udibile in sottofondo.
539	00:30:13:86- 00:30:18:16	1 番線 2 番線共に現在 運転を見合わせており ます。	<i>tutti i treni in transito sulle linee 1 e 2 sono momentaneamente sospesi.</i>	
540	00:30:19:49- 00:30:23:75	そうなの。人身事故。 飛び込みだって。	Sì, pare sia un suicidio. È tutto fermo!	Kuramochi si avvicina a Misaki fingendo di parlare al telefono con un'amica.
541	00:30:23:74- 00:30:28:30	あ、ニュースでやっ てる。 最近多いよね。	Ah! Ne parlano in TV? Ce n'è stato uno anche ieri...	Parla volutamente a voce alta per farsi sentire da Misaki.
542	00:30:28:92- 00:30:33:64	まじ。こないだもリス トラされた 会社員じゃなかった。	Ah davvero? Non i soliti tagli al personale quindi?	Misaki finisce per ascoltare le parole di Kuramochi e inizia a mostrare segni di preoccupazione.
543	00:30:34:76- 00:30:37:76	何も死ぬことないじゃ ねえ。	Uccidersi per una cosa del genere...	
544	00:30:37:75- 00:30:40:94	セクハラで訴えられた くらいでさあ。	Alla fine è solo una denuncia per molestie!	
545	00:30:42:32- 00:30:46:05	ごめん、もう時間な いから タクシーで向かう。	Scusami sono in ritardo. Dai, prendo un taxi!	
546	00:30:46:25- 00:30:47:60	うん、オッケー	A dopo!	Kuramochi chiude la telefonata e esce di scena.
547	00:30:49:73- 00:30:57:00	まだ電車到着のめどは 立っておりません。 運転再開予定時刻が分 かり次第お知らせいた します。	<i>Si pregano i signori passeggeri di rimanere in attesa di ulteriori comunicazioni.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
548	00:31:12:01- 00:31:14:27	今そっちに向かいました。	Viene verso di te.	Kuramochi acquattata dietro un'auto spia le mosse di Misaki e le riferisce a Kuroshima.
549	00:31:20:01- 00:31:22:77	何も死ぬことないじゃねえ	<i>Uccidersi per una cosa del genere...</i>	Misaki trafelata e in evidente stato di agitazione...
550	00:31:22:76- 00:31:26:03	セクハラで訴えられたくらいでさあ	<i>alla fine è solo una denuncia per molestie!</i>	...sente ripetersi nella testa le parole appena pronunciate da Kuramochi.
551	00:31:34:95- 00:31:38:25	沼田	<i>Numata</i>	Misaki fa per comporre il numero di Numata col cellulare.
552	00:32:04:48- 00:32:06:65	あ、どうも	Ah, salve!	Travestito dallo spirito di Numata, compare in scena Kuroshima.
553	00:32:07:02- 00:32:08:91	あれえ？	Ma?	Finge incredulità, confuso per il suo stato, rammentando di essersi appena suicidato.
554	00:32:09:52- 00:32:12:08	あれえ？失敗か？	Ma? Sono vivo?	Kuroshima si guarda le mani.
555	00:32:12:98- 00:32:16:83	さっき電車で飛び込んだんです。	Mi sono buttato sotto un treno poco fa.	Misaki giace per terra, caduta a causa dello shock riportato a seguito dell'apparizione.
556	00:32:18:28- 00:32:20:12	でも浮いているな！	Però sto fluttuando!	Kuroshima muove le gambe nel vuoto.
557	00:32:21:41- 00:32:23:21	浮いてますよね！	Lo vede anche lei?	
558	00:32:23:20- 00:32:25:80	てことは一応成功。	Quindi ce l'ho fatta?	Pare compiaciuto della scoperta.
559	00:32:28:05- 00:32:32:72	20年務めた会社はねセクハラでくびになっちゃって。	Sono stato licenziato. Per molestie.	
560	00:32:34:09- 00:32:35:47	え、知ってるの。	Lo sapeva?	Si rivolge a Misaki.
561	00:32:36:67- 00:32:41:61	あ、さっきこ・・・小耳に挟んだので。	L'ho sentito poco fa...	Misaki riesce a malapena a parlare.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
562	00:32:41:60- 00:32:43:64	飛び込んだんですよ。 ね。	che qualcuno si è suicidato.	Ha la voce rotta e balbetta.
563	00:32:43:63- 00:32:47:53	でも俺本気で 彼女のこと好きでさ あ・・・	Il fatto è che... lei mi piaceva davvero...	Kuroshima ha un'espressione sognante e nostalgica.
564	00:32:47:52- 00:32:51:32	だから成仏できなかったの かなあ。	Che sia per questo che sono ancora qui?	
565	00:32:51:31- 00:32:53:28	どうしたらいいと思 います。	Che faccio ora?	
566	00:32:54:02- 00:32:55:12	何が。	Di che parla?	Misaki ha gli occhi sbarrati.
567	00:32:55:11- 00:32:58:04	彼女の家すぐ近くなん ですよ	Lei abita proprio qui vicino...	
568	00:32:58:49- 00:32:59:46	ダメ！	No!	Misaki grida con voce terrorizzata.
569	00:32:59:45- 00:33:01:87	ダメダメダメ！行っ ちゃダメ！	No, no, non ci vada!	Si rialza e si avvicina a Kuroshima per dissuaderlo.
570	00:33:01:86- 00:33:04:80	ですよ。嫌われてる もんなあ	Ha ragione. Probabilmente mi odia.	Kuroshima sospira per l'amarrezza e guarda in basso.
571	00:33:04:79- 00:33:07:43	だから訴えられたんで すもんねえ。	D'altronde, mi ha denunciato...	
572	00:33:07:42- 00:33:09:64	いや、そういうことじ ゃなくて・・・	No, non è come pensa!	
573	00:33:09:63- 00:33:12:01	まだ怒ってますよね。	Sarà sicuramente arrabbiata!	
574	00:33:12:00- 00:33:13:75	怒ってない怒ってな い。	No non lo è!	Misaki continua a parlare in maniera concitata.
575	00:33:13:74- 00:33:14:55	マジで？	Davvero?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
576	00:33:14:54- 00:33:18:34	マジでマジで！ もうとっくに許してると 思いますよ。	Davvero. Anzi, l'avrà sicuramente già perdonata!	
577	00:33:18:33- 00:33:20:10	とっくに・・・	Lei dice?	Kuroshima è incredulo.
578	00:33:21:22- 00:33:24:69	じゃ、俺死に損じやな いですか。	Quindi mi sono suicidato per niente!	
579	00:33:24:68- 00:33:26:57	そうですよ！	È così!	Misaki risponde con slancio.
580	00:33:26:56- 00:33:31:40	死ぬことなかったんで すよ。 だかがセクハラぐらい で・・・	Non doveva uccidersi! Non per una cosa simile!	
581	00:33:33:86- 00:33:37:12	後悔していると思いま すよ！ その女性も・・・	Se ne sarà pentita anche lei! Quella ragazza...	
582	00:33:37:11- 00:33:40:41	だから成仏して・・・	Quindi la prego, si dia pace!	L'invito è sincero, detto quasi con dolcezza.
583	00:33:46:24- 00:33:47:70	あつ、沼田さん！	Numata!	Numata appare alle spalle di Misaki...
584	00:33:47:69- 00:33:50:01	な・・・何ですか	Che ci fa lei qui?	...che indietreggia per la sorpresa.
585	00:34:00:55- 00:34:03:77	電話もらったから・ ・	Ho ricevuto la sua chiamata e...	Numata ha un tono di voce lieve e contrito.
586	00:34:19:82- 00:34:22:25	ちゃんと謝ろうと思 って	volevo scusarmi come si deve.	
587	00:34:23:58- 00:34:26:48	どうもすみませんで した。	La prego di accettare le mie scuse.	Numata fa un inchino profondo.
588	00:34:30:25- 00:34:31:97	ああ、ちよっと・・・	Aspetti!	La richiesta sembra quasi un ordine, il tono è molto alto.
589	00:34:34:12- 00:34:35:93	ああ、すいません	No, è che...	Misaki ritratta con più gentilezza.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
590	00:34:35:92- 00:34:40:31	あの、変な話ですけど・・・	ecco le sembrerà strano ma...	Lo sguardo è rivolto verso il basso, Misaki è chiaramente imbarazzata.
591	00:34:43:68- 00:34:45:81	お茶しませんか。	le va un caffè?	
592	00:34:50:85- 00:34:52:86	そういうんじゃないから	Non è come pensa!	Si corregge con foga.
593	00:34:54:48- 00:34:59:16	いえ・・・あの・・・一人になるのが怖いんで	Non mi sento al sicuro da sola in stazione.	E ritratta subito con più garbo.
594	00:35:00:15- 00:35:02:79	ちょっと電車が動くまで。	Un caffè, finché il treno non parte.	
595	00:35:11:54- 00:35:13:76	はい	Certo.	Numata appare sinceramente stupito di fronte all'invito.
596	00:35:14:17- 00:35:15:77	じゃあ・・・	Con piacere.	
597	00:36:00:67- 00:36:03:47	これが150%の謝罪だ!	Queste sì che erano delle scuse al 150%!	Kuroshima è entusiasta del suo operato
598	00:36:03:96- 00:36:06:83	これ本当に必要でした。	Era proprio indispensabile 'sta maschera?	Il tono è evidentemente canzonatorio.
599	00:36:10:55- 00:36:14:28	宇部さんから連絡あって、訴えを取り下げるって。	Ube mi ha telefonato, ritirerà la denuncia!	Kuramochi è entusiasta nel ricevere la telefonata. Entra nella stanza rivolgendosi a Kuroshima.
600	00:36:15:85- 00:36:18:35	あ、沼田君いたんだ!	Oh, Numata! Sei qui!	Nella stanza c'è però Minowa travestito da Numata.
601	00:36:19:60- 00:36:22:65	よかったじゃないですか。	Ce l'abbiamo fatta alla fine, eh?	Kuramochi si avvicina a Minowa dandogli delle poderose pacche sulla spalla.
602	00:36:22:64- 00:36:24:88	うい! 示談ですよ示談!	Altro che corti e tribunali!	Kuramochi ha un compiaciuto tono di sfida.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
603	00:36:30:01- 00:36:34:04	まあ、弁護士の箕輪 さんが 納得すればの話ですけ ど・・・	Rimane da vedere se Minowa sarà d'accordo adesso...	Si incupisce però pensando all'avvocato.
604	00:36:34:03- 00:36:36:46	あ、そっちは心配な いよ。	Non ti preoccupare per lui!	Kuroshima non rivela alcuna preoccupazione dalle sue parole.
605	00:36:36:45- 00:36:36:90	え？	Che?	
606	00:36:36:89- 00:36:38:21	なんでもない！	Nulla!	
607	00:36:39:17- 00:36:40:79	このカレー食べてい い。	Posso mangiarlo io questo?	Kuramochi allunga le mani verso un piatto di curry.
608	00:36:40:80- 00:36:41:90	どうぞ！	Mangia, mangia!	
609	00:36:49:18- 00:36:51:94	わ・・・そんなに混ぜ んだ。	Scusa, tu mischi il curry?	Kuramochi mischia il contenuto del piatto con decisione, Kuroshima la osserva incredulo.
610	00:36:51:93- 00:36:52:90	はい！	Certo!	
611	00:36:56:55- 00:36:57:60	ええ！	Pazzesco!	
612	00:37:01:94- 00:37:05:44	来ました。ええ、た った今 俳優のエリートこと	Siamo davanti alla questura di Shibuya dove	Una cronista riassume in diretta le vicende che hanno portato all'arresto di Erito.
613	00:37:05:43- 00:37:10:04	南エリート容疑者を乗 せた車が 渋谷南警察署に到着し ました。	il sospettato, Erihito Minami, è appena arrivato.	Il tono è ritmato e rapido, come quello tipico di una cronaca televisiva.
614	00:37:10:03- 00:37:12:39	南容疑者は帰宅途中東 京都心の	Sembra che a seguito di una lite abbia	
615	00:37:12:38- 00:37:15:04	路上で一般男性と口論 になり、	ripetutamente colpito un comune cittadino	
616	00:37:15:03- 00:37:17:87	殴る蹴るの暴行を働い た模様です。	nel pieno centro del quartiere.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
617	00:37:17:86- 00:37:21:08	被害者の男性のけがは 全治三週間。	I medici hanno stabilito una prognosi di 3 settimane.	
618	00:37:21:07- 00:37:26:17	警視庁渋谷南署は 傷害罪で現行犯逮捕し ました。	Minami è stato arrestato con l'accusa di percosse e lesioni.	
619	00:37:26:16- 00:37:31:32	南容疑者が俳優の南部 哲郎さん 女優の壇乃はる香さん の長男で・・・	Minami è figlio degli attori Tetsuro Nambu e Haruka Danno.	
620	00:37:31:31- 00:37:35:31	CASE 3南部哲郎 壇乃はる香	CASO 3 Nambu Tetsuro & Danno Haruka	
621	00:37:44:81- 00:37:46:40	始めちゃいませう か。	Che dite, iniziamo?	Kuramochi siede davanti ai nuovi clienti e li invita a raccontare il loro problema.
622	00:37:46:39- 00:37:49:16	ボーイさん灰皿頂け る。	Tesoro, mi passi un posacenere?	Danno si rivolge allo stuolo di assistenti che la accompagnano.
623	00:37:50:15- 00:37:53:91	息子のエリートが 傷害事件を起こしたん です。	Nostro figlio è stato arrestato per percosse.	Prende parola Nambu, con voce roca e profonda.
624	00:37:53:90- 00:37:54:59	はいはい	Capisco.	
625	00:37:54:58- 00:37:57:61	早急に謝罪会見を 開かなくてはならない んです。	C'è la stampa da convocare per le scuse formali.	
626	00:37:57:60- 00:37:58:80	はいはい	Senza dubbio!	Si inserisce anche Kuroshima nella conversazione.
627	00:37:58:79- 00:38:01:19	あ、すみません。 もーワチャワチャで。	Scusate, ero lì che bla, bla, bla!	Kuroshima gesticola con fare sarcastico.
628	00:38:01:79- 00:38:03:56	わあー！本物！	Oddio! Lei!	Kuroshima si esalta alla vista di Nambu,
629	00:38:04:05- 00:38:06:22	ドラマ見てます、ガン のやつ・・・	La serie TV sul tipo col cancro!	a cui si rivolge con fare affabile.
630	00:38:06:21- 00:38:08:40	「あと半年、まだ半 年」	"Six Months to Live."	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
631	00:38:08:39- 00:38:11:60	そうそうそう。 そう言いながら三年も 続いでるやつ。	Si quella! Saran tre anni che è in onda!	
632	00:38:11:99- 00:38:12:90	あれ？	E c'è pure...	
633	00:38:12:89- 00:38:14:26	壇乃です。	Si, sono Danno.	Danno ha un tono caldo e misterioso.
634	00:38:14:25- 00:38:17:48	壇乃はる香。わあー 本物！	Danno Haruka! Si! Pure lei!	
635	00:38:17:85- 00:38:19:37	でも、お二人・・・	Ma voi non eravate...	Kuramochi sposta lo sguardo tra Nambu e Danno.
636	00:38:19:36- 00:38:20:37	別れました。	Divorziati.	
637	00:38:20:36- 00:38:21:37	そうなんですか。	Allora è vero!	
638	00:38:21:36- 00:38:24:20	ですから、会見に 同席するわけにはいき ません。	Capisce che non ci possono riprendere assieme.	Danno è sinceramente preoccupata per l'eventualità. Si sporge in avanti.
639	00:38:24:19- 00:38:24:96	なるほど	Ovviamente.	Kuramochi e Kuroshima prendono molto seriamente le sue parole.
640	00:38:24:95- 00:38:27:36	離婚の影響でCMの 契約三つも切られたん です。	Il divorzio mi è già costato 3 ruoli!	
641	00:38:27:35- 00:38:28:90	それ今関係ないだろ う。	Ancora con 'sta storia!	Nambu appare seccato.
642	00:38:28:89- 00:38:31:91	大事な時期なんです。 飛び火は困るんです。	È un momento cruciale per me! Un passo falso e...	Danno mostra un grande coinvolgimento emotivo per la vicenda.
643	00:38:31:90- 00:38:34:36	飛び火ってなんだよ。 人事ごとみたいに。	Parli come una rivista scandalistica!	Danno e Nambu battibeccano con coinvolgimento.
644	00:38:34:35- 00:38:36:72	来月から舞台も始まる んです。	Ritorno a teatro dal mese prossimo!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
645	00:38:36:73- 00:38:39:16	僕だってね、 二週間後に映画封切り だよ。	Io ho la prima di un film fra 2 settimane!	
646	00:38:39:15- 00:38:42:21	いいじゃないの。 どうセコケルだから。	Capirai! È un flop annunciato!	
647	00:38:42:25- 00:38:44:83	こけたら感謝料払わな いからね・・・	Te li puoi scordare gli alimenti!	
648	00:38:44:82- 00:38:50:35	あの二人とも誰が 聞いてるかわかりませ んから。	Signori! Potrebbero esserci orecchie indiscrete!	La ripresa rivela gli assistenti di Danno tutti concentrati ad ascoltare la conversazione in corso.
649	00:38:54:38- 00:38:56:86	で会見の予定は。	Torniamo alla stampa?	
650	00:38:56:85- 00:38:58:24	7時なんです。	È convocata per le 7.	
651	00:38:58:23- 00:39:00:07	7時なんです。	Alle 7!	Kuroshima prende diligentemente l'annotazione...
652	00:39:00:47- 00:39:02:37	今日の?	Di oggi??	...prima di realizzare lo scarso tempo a disposizione.
653	00:39:02:36- 00:39:04:51	はい、じゃあ マネージャーさんお願 いします。	Manager apre lei, ok?	Kuroshima dirige le prove generali della conferenza stampa.
654	00:39:04:50- 00:39:06:51	あ・・・は、は、は、 はい。	Ah, si, ok!	
655	00:39:08:44- 00:39:13:45	ただ今より謝罪会見を 始めさせていただきます。	Buonasera. Diamo il benvenuto alla stampa.	Il giovane manager di Nambu da inizio alle prove
656	00:39:14:82- 00:39:16:11	はいいったん止めます。	Stop! Perfetta!	
657	00:39:16:10- 00:39:17:91	え え え え え え え・・・	Eh? Eh? Ehi! Ferma!	Nambu entra in scena accompagnato da una giova sconosciuta

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
658	00:39:17:90- 00:39:18:96	どなたですか。	Chi diavolo è quella?	
659	00:39:18:95- 00:39:20:16	嫁です。	La mia mogliettina!	
660	00:39:20:15- 00:39:23:76	ナミです。 主人がお世話になって まーす。	Sono Nami! Lui è il mio maritino!	Il tono di Nami è cinguettante e petulante.
661	00:39:25:62- 00:39:28:63	結婚して名字が南にな りましたあ	Ora che ho preso il cognome Minami,	
662	00:39:28:62- 00:39:30:86	上から読んでも、から 読んでも	che lo leggi da destra, o da sinistra	
663	00:39:30:85- 00:39:32:71	ミナミナミでーす!	il mio nome è Mi-na-mi- Na-mi!	
664	00:39:32:70- 00:39:34:77	そんな写真要らない。	Niente foto, niente foto!	L'ordine di Kuroshima a Kuramochi è secco e perentorio.
665	00:39:36:26- 00:39:41:43	ええ、共通の知人の 紹介で 知り合って六月に入籍 したんですが、	Ci ha presentati un amico comune. Siamo sposati, non l'ho mai	
666	00:39:41:42- 00:39:43:60	お披露目してなかった ので、 この機会に・・・	annunciato pubblicamente, quindi...	Nambu e Nami si scambiano languide occhiate e sorrisini compiaciuti.
667	00:39:43:59- 00:39:45:61	今度にしましょうか、 ね!	Ma perché non rimandare di nuovo!	Kuroshima non nasconde il sarcasmo.
668	00:39:45:60- 00:39:47:95	なんか若くてきれいだ し・・・	Lei è così giovane e bella.	
669	00:39:47:94- 00:39:50:50	謝罪会見なのに 羨ましい感じになっ ちゃうし・・・	E lei è qui per scusarsi. Non è appropriato!	
670	00:39:50:49- 00:39:53:49	ほら、前妻が 冷め切った目で見て るし・・・	Guardi l'espressione della sua ex moglie...	Kuroshima indica Danno, che appare palesemente schifata dalla scena.
671	00:39:53:48- 00:39:54:52	22です。	Io ho 22 anni!	L'affermazione risulta ingenua e sfacciata al contempo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
672	00:39:54:52- 00:39:55:36	聞いてないし！	Signorina!	
673	00:39:55:36- 00:39:57:90	息子と同一年だし・ ・ ・	La stessa età di loro figlio...	Kuramochi si esprime con una punta di disapprovazione.
674	00:39:57:89- 00:40:00:95	共通の知人の紹介って 要するに合コンでし よ？	Stessa annata! Erano compagni di classe?	Kuroshima da libero sfogo al sarcasmo.
675	00:40:00:95- 00:40:02:50	合コンって言えよ！	È lui che vi ha presentati?	
676	00:40:05:16- 00:40:09:26	じゃあ、もう一人で登 壇しました。 ね、登壇した。はいそ っから行きましょう。	Su, avanti, rifacciamola! Solo lei questa volta!	Kuroshima batte la mano sul tavolo con decisione, mentre il manager di Nambu cerca di far uscire Nami di scena.
677	00:40:10:54- 00:40:11:59	お！ナミ	Amore!	Nami e Nambu allungano le mani l'uno verso l'altra, sofferenti per la separazione imposta.
678	00:40:11:58- 00:40:16:02	南部！ やるよ！謝るよ！	Signor Nambu! I-ni-zi! Su-bi-to!	Kuroshima sembra non tollerare altre perdite di tempo.
679	00:40:22:81- 00:40:24:82	この度は	Sono qui oggi	Il vocabolario di Nambu è artificiosamente altisonante,
680	00:40:26:68- 00:40:31:27	息子のエリートが	per palesare a voi tutti la più sviscerata afflizione	il tono è solenne, lo sguardo perso nel vuoto,
681	00:40:35:15- 00:40:40:39	世間様をお騒がせし まして	per l'orribile travimento di mio figlio!	e il ritmo smodatamente lento.
682	00:40:41:16- 00:40:43:13	まことに	lo imploro...	
683	00:40:43:12- 00:40:45:63	まーことにーい	<i>imploro!</i>	Il finale del discorso viene visionato da una registrazione,
684	00:40:45:62- 00:40:49:76	申し訳ございませんで した。	<i>La vostra pietosa clemenza.</i>	che i presenti si accingono a commentare per perfezionare la performance di Nambu.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
685	00:40:55:92- 00:40:57:22	くさい！	Terribile.	
686	00:40:57:21- 00:40:58:91	くさいっていうか安い。	Terribile è dir poco!	La voce di Danno è acuta, parla velocemente.
687	00:40:58:90- 00:41:01:41	あとまた植毛した？	E quei capelli? Un altro impianto?	
688	00:41:01:40- 00:41:03:96	髪の毛のこと言うな！ 気にしての知ってるだろ。	Piantala! Sai che è un argomento delicato!	Nambu sembra sinceramente infastidito dall'argomento.
689	00:41:03:95- 00:41:06:38	やりすぎ！ 後頭部がこんもりしちゃってるじゃん！	Ma se pare che tu abbia una chierica!	Danno gesticola abbondantemente indicando la testa di Nambu.
690	00:41:06:38- 00:41:08:62	なに、古墳？ 前方後円墳？	Hai intenzione di prendere i voti, caro?	
691	00:41:08:72- 00:41:12:03	逆に、頭だけですよ・ ・ よかったのは。	Quei capelli sono una benedizione invece.	
692	00:41:12:02- 00:41:15:23	この髪の毛の不自然さに いろいろ助けられました。	Son così posticci che la gente non noterà il resto!	La serietà con cui Kuroshima si esprime non ne nasconde tuttavia il sarcasmo.
693	00:41:15:22- 00:41:19:36	え、カメラ意識しすぎ、 最初から泣きすぎ、	Troppa consapevolezza della telecamera, troppa teatralità,	Kuramochi riporta tutto d'un fiato e con tono piatto le lacune di Nambu.
694	00:41:19:35- 00:41:22:68	声張りすぎ強弱つけすぎ、 ためすぎお辞儀が短い。	voce troppo alta, troppo enfatica, inchino troppo breve.	
695	00:41:22:67- 00:41:24:24	あと最後の決め顔？	Espressione finale?	
696	00:41:24:23- 00:41:26:91	顔・・・決めすぎ！ 減点七ですね	Troppo...espressiva? Meno 7 punti.	
697	00:41:26:90- 00:41:28:55	三点	Per un totale di 3!	
698	00:41:29:25- 00:41:32:04	あと一時半しかないんです。	E ho solo un'ora e mezza!	Le paole lasciano trapelare una nota di preoccupazione.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
699	00:41:32:03- 00:41:35:60	じゃ、謝罪に関する 参考資料ご覧いただき しましょう。	Ho qui un video che potrebbe aiutarla.	
700	00:41:40:26- 00:41:42:26	あ、私だ！	Toh, sono io!	Le parole di Nambu fanno trasparire un crescente autocompiacimento.
701	00:41:42:25- 00:41:44:85	そう、南部さん、あな たですよ。	Si, signor Nambu, è lei.	
702	00:41:44:84- 00:41:48:06	「後半年、まだ半年」 の七話ですね。	"Six Month to Live", episodio sette.	
703	00:41:48:05- 00:41:51:60	評判よかったんだと ね、この回・・・ ここで数字がグリーン！	Uno dei migliori. Gli ascolti quella sera... un picco!	
704	00:41:51:59- 00:41:53:89	これ悪い例ですから ねえ。	Qui c'è tutto ciò che non deve fare!	Kuroshima fa questa affermazione con un tono noncurante.
705	00:41:54:19- 00:41:57:79	先生が主人を殺したん ですが	Lei ha ucciso mio marito!	Il tono dell'attrice è straziante.
706	00:42:08:41- 00:42:10:09	私の	È stata solo	Il tono di Nambu si fa di nuovo altisonante e drammatico.
707	00:42:11:00- 00:42:13:26	責任です。	<i>colpa mia.</i>	
708	00:42:19:30- 00:42:21:27	まことに	<i>lo imploro</i>	È evidente che l'attore è in grado di interpretare il ruolo
709	00:42:25:26- 00:42:28:98	申し訳ありませんで した。	<i>la sua pietosa clemenza!</i>	del pentito in un'unica maniera.
710	00:42:30:27- 00:42:31:19	え、何が？	Che c'è?	
711	00:42:31:18- 00:42:31:98	同じだ！	È identica!	Il coro di voci lascia trasparire una certa frustrazione.
712	00:42:31:97- 00:42:33:27	全く同じですね！	Ma proprio identica!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
713	00:42:33:26- 00:42:35:77	そうなのよ。 パターン一個しかない のよ。	Non ha mai avuto un grande repertorio...	I commenti dei presenti si fanno pungenti.
714	00:42:35:76- 00:42:38:65	確か最終回でも 全く同じ芝居をしてい ます。	E la fa uguale pure nell'ultimo episodio!	Il manager critica Nambu con un certo divertimento.
715	00:42:38:64- 00:42:41:36	おい、桃内！ てめえどっちの味方 だ？	Ma!? Che razza di manager sei?	Nambu si volta adirato verso il suo manager
716	00:42:41:35- 00:42:43:10	あとこれ植毛前だね。	Guardate! Qui era prima dell'impianto!	Danno indica divertita l'inquadratura che mostra la testa di Nambu.
717	00:42:43:10- 00:42:44:17	本当だ！うっす！	È vero!	
718	00:42:44:21- 00:42:45:62	頭ばかり見るだよ。	E basta con 'sta storia!	Nambu sembra ferito dai commenti.
719	00:42:45:61- 00:42:46:92	はい、ストップ！	Qui! Fermalo!	La voce di Kuroshima sovrasta e fa tacere le altre
720	00:42:47:62- 00:42:49:46	これ、ほら！	Ecco, guardate!	Il fermo-scena mostra il ripetersi dell'assurda espressione di Nambu in due situazioni differenti.
721	00:42:51:04- 00:42:52:75	いや、偶然これ偶然だ って。	Questa è una coincidenza.	Nambu cerca di giustificarsi minimizzando.
722	00:42:52:74- 00:42:55:11	偶然のほうか よっぽどたち悪いで すよ。	Coincidenza o no, non può scusarsi con	Kuramochi riprende con serietà Nambu.
723	00:42:55:10- 00:42:58:26	演技で謝った顔と 本気で謝った顔が一緒 なんで。	la stessa espressione sia in un film che nella realtà.	
724	00:42:58:25- 00:43:00:84	気に入ってのよ かっこいいと思っ てのよ。	La considera la sua espressione migliore!	Il manager sghignazza divertito.
725	00:43:00:83- 00:43:02:84	いやいやいやいやいや	No, no, no, no.	
726	00:43:02:83- 00:43:05:54	いつも鏡見て 練習してますもんね。	Passa le ore a provarla davanti allo specchio!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
727	00:43:05:53- 00:43:06:68	桃内！てめえ！	Tu, razza di...!	Nambu, adirato, scatta in direzione del manager...
728	00:43:06:67- 00:43:08:85	南部さん！南部！南部！	Signor Nambu! La smetta!	...ma viene bloccato da Kuroshima.
729	00:43:08:84- 00:43:10:02	ええ、南部？	Nambu?	Nambu ha un'espressione confusa.
730	00:43:10:01- 00:43:13:19	南部さん あなたが思ってるほど	Nambu, non voglio ferirla ma quella posa	Kuroshima si avvicina a Nambu e gli conge le spalle con un braccio con fare esortativo.
731	00:43:13:18- 00:43:16:49	あなたの決め顔には 説得力ありませんよ。	non è convincente come lei crede.	Il primo piano si stringe su Kuroshima e Nambu.
732	00:43:17:69- 00:43:23:00	それで 芝居に 対するダメ出しですか。	Sta forse mettendo in dubbio la mia interpretazione?	
733	00:43:22:99- 00:43:26:21	生まれ変わってくだ さい。 後一時間半で	Lei si deve reinventare! Abbiamo appena 90 minuti!	
734	00:43:26:53- 00:43:31:09	誰も見たことのない 南部哲郎を作って見 せてください。	Mostrici al mondo un Tetsuro Nanmbu mai visto prima!	
735	00:43:34:16- 00:43:35:84	はい！	Lo farò!	Nambu guarda fiero in camera.
736	00:43:37:21- 00:43:39:55	大失態	<i>La grande gaffe</i>	Primo piano sul titolo di un quotidiano.
737	00:43:39:54- 00:43:42:06	書きたいこと書きやが って。	Che scrivano quello che gli pare!	Nambu è in piedi e continua a girovagare per la stanza.
738	00:43:46:09- 00:43:51:20	何が・・・何が いけなかったんでしょ うねえ。	Io... io sono stato inappuntabile!	È nervoso e indispettito.
739	00:43:51:93- 00:43:55:19	奥さん！ 倉町君も、ね	Signora, la prego. E anche tu, Kuramochi.	Kuroshima invita Kuramochi e Danno, che si erano alzate per l'indignazione, a sedersi nuovamente.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
740	00:43:56:85- 00:44:01:03	スピーチの直前に 私と目が合いました よね。	Prima di iniziare, ha guardato verso di me, giusto?	Kuroshima si rivolge con tono placido e paterno a Nambu.
741	00:44:01:74- 00:44:04:91	はい。あれで・・・	Si. E tutto d'un tratto...	Il tono di Nambu torna fiero e compiaciuto.
742	00:44:04:90- 00:44:08:17	肩の力がずっと抜けて	la tensione è scomparsa,	
743	00:44:08:16- 00:44:10:71	自然体でしゃべること ができました。	e mi sono sentito così tranquillo!	
744	00:44:10:70- 00:44:13:66	肩の力抜きすぎたदार う、あれ！	Un po' più tranquillo e ci addormentavamo tutti!	Esclamazione con tono ascendente, si percepisce l'incredulità di Kuroshima
745	00:44:13:65- 00:44:14:41	所長？	Capo?	
746	00:44:14:40- 00:44:17:51	何だあれ？ 晩年の笠智衆かと思っ たわ！	Era perfetto per la pubblicità del Valium!	Kuroshima è basito dalla performance di Nambu.
747	00:44:17:50- 00:44:22:49	あ、この度は息子が	Sono qui oggi per palesare a voi tutti	Nambu parla nuovamente in tono piatto,
748	00:44:22:48- 00:44:25:54	お騒がせて	la più sviscerata afflizione	in un giapponese eccessivamente altosinante,
749	00:44:25:53- 00:44:28:78	すいませんでした。	per il travimento di mio figlio.	con pause lunghissime e un ritmo lento e cadenzato.
750	00:44:28:77- 00:44:31:76	逆に難しいんですよ	Non è facile recitare il ruolo del pentito!	Nambu cerca una giustificazione.
751	00:44:31:75- 00:44:34:06	抑えた芝居って！ 抑えた芝居しろなんて 言ってない、	Chi te l'ha detto di recitare il pentito!	Dunno lo riprende acidamente.
752	00:44:34:05- 00:44:36:01	芝居するなんて言っ てるの！	Anzi, non dovevi recitare proprio!	
753	00:44:36:00- 00:44:37:01	そうよね？	O sbaglio?	Danno cerca approvazione guardando Kuroshima.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
754	00:44:37:00-00:44:38:87	そう、はい	No, è così!	Kuroshima è un po' esitante.
755	00:44:39:00-00:44:40:86	そのあと、頭下げましたけど・・・	E poi c'è stato l'inchino...	
756	00:44:40:85-00:44:43:44	ええ、言われた通り 20 秒。	20 secondi, come si era raccomandato!	L'atteggiamento è nuovamente autocelebrativo.
757	00:44:43:43-00:44:47:08	早く数えすぎでしょう！子供か？	Le sembravano 20 secondi quelli?? Sa contare?	Il nervosissimo di Kuroshima è evidente. Pronuncia la frase in un sibilo.
758	00:44:50:58-00:44:52:01	しょうがないだろう。	È colpa vostra!	Si altera anche Nambu, il tono di voce aumenta notevolmente.
759	00:44:52:00-00:44:55:00	直前に頭のこと言われたから気になって。	Tutti quei discorsi sulle mie calvizie!	
760	00:44:55:22-00:44:57:09	はげなら、	È calvo?	Si intromette Kuramochi. La voce è ferma, l'atteggiamento intransigente
761	00:44:57:54-00:44:59:92	はげ見せてきましょうよ！	Se ne faccia una ragione!	Toglie il cappello a Nambu, mostrandone la testa.
762	00:44:59:91-00:45:04:51	もう言っちゃうけど、はげ散らかしてなんぼでしょう。あなたみたいなもんは	Basta impianti e parrucchini! Sia fiero della sua testa!	
763	00:45:04:50-00:45:05:80	ね、え奥さん？	No, signora?	Cerca con lo sguardo l'appoggio di Dunno.
764	00:45:05:79-00:45:08:35	ええ・・・まあ・・・そうね	Mah, se lei dice...	Che pare tuttavia di opinione differente.
765	00:45:09:34-00:45:12:43	20 秒っていう長さにはね	Se mi sono raccomandato sui 20 secondi	Kuroshima riacquista un tono pacato e precettistico.
766	00:45:12:42-00:45:14:81	根拠があるんですよ。	c'è una ragione precisa.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
767	00:45:15:00- 00:45:20:11	過去10年間の著名人の不祥事における謝罪会見でのお辞儀の	Dall'analisi di 10 anni di cronaca su incidenti mediatici	Kuroshima e Kuramochi si alternano nella spiegazione, usufruendo a supporto di un pannello illustrativo.
768	00:45:20:44- 00:45:23:44	角度と長さそれに伴う	e relative conferenze stampa, abbiamo dedotto	
769	00:45:23:43- 00:45:26:95	パッシング件数から道く理想的な	ampiezza e durata ideali di un inchino.	
770	00:45:26:94- 00:45:29:16	謝罪時間の定義。	Vediamole insieme.	
771	00:45:33:53- 00:45:37:67	傷害事件の場合、直立をゼロとして	Nel caso di reati di percosse e lesioni,	
772	00:45:40:50- 00:45:42:91	百度の深さで	un'ampiezza di 100 gradi e	In sottofondo si sentono rumori simili a quelli delle slot machines.
773	00:45:42:90- 00:45:45:34	20秒頭を下げた時	una durata di 20 secondi	
774	00:45:45:33- 00:45:49:52	パッシングの件数は限りなくゼロに近づくんです。	si sono rivelate soluzioni ottimali.	
775	00:45:51:72- 00:45:55:97	まあ・・・分かったような分かんないような・・・	Mah! Non so se mi convince...	Nambu si rivolge dubbioso alla ex moglie.
776	00:45:55:96- 00:45:58:34	いや、お辞儀の長さもですけど、	Tralasciando la durata...	La voce di Danno è stridula.
777	00:45:58:33- 00:46:02:34	あの上げた時の顔、あれ何？	la faccia che hai fatto subito dopo? A che pensavi?	Sventola di fronte al marito il quotidiano con la sua foto a tutta pagina.
778	00:46:04:57- 00:46:06:58	何でしょうね？	Chi lo sa a che pensavo...	
779	00:46:06:57- 00:46:07:83	何とも言えない！	Imbarazzante.	Si percepisce chiaramente l'imbarazzo. Kuroshima scuote la testa.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
780	00:46:07:85- 00:46:09:61	何とも言えない!	Imbarazzante.	
781	00:46:09:60- 00:46:12:37	その後の質疑応答も ひどいものでした。	Non che l'intervista sia andata meglio.	
782	00:46:12:36- 00:46:16:42	「被害者のAさん」を ずっと 「被害者さんのA」と 言ってたし	Ha chiamato la vittima "Signor Vittima"	Kuramochi fa la voce grossa, come a imitare quella di Nambu.
783	00:46:16:42- 00:46:19:08	被害者さんのAには	Chiedo al <i>Signor Vittima</i>	Il tono è drammatico, la voce rotta
784	00:46:21:29- 00:46:24:28	なんとお詫びしたらよ いのか。	di accettare le mie più sentite...	Nambu si bagna gli occhi con l'acqua per fingere commozione.
785	00:46:24:28- 00:46:26:43	Aさんです。	<i>Non dica Signor Vittima!</i>	Il manager bisbiglia da un lato, cercando di non farsi vedere dal pubblico.
786	00:46:29:30- 00:46:31:92	水飲む時、 いちいち寄り目なっ てたし	<i>Ha finto di essere strabico,</i>	La voce di Kuramochi fa da narratore.
787	00:46:31:92- 00:46:35:15	マイクの持ち方が なぜかラッパー風だ ったし	<i>impugnato il microfono come un rapper,</i>	
788	00:46:35:30- 00:46:38:13	「中日スポーツ」のこ とをずっと	<i>e storpiato il nome della testata SportJapan.</i>	
789	00:46:38:13- 00:46:39:90	「中日シュポーチュシ ャン」どうぞ	Escort Japan, prego.	
790	00:46:39:90- 00:46:42:81	結局早く終わって 結婚したことバラしちゃ うし	<i>Ha pure annunciato il suo matrimonio!</i>	
791	00:46:42:80- 00:46:49:08	上から読んでも 下から読んでもミナミ ナミで一す。	Sia da sinistra che da destra, si legge Mi-na-mi- Na-mi!	La voce di Nambu si fa bambinesca, tiene tra le mani un disegno di Nami dietro cui fa capolino.
792	00:46:49:73- 00:46:51:55	水倒しちゃうし	<i>Ha rovesciato l'acqua,</i>	
793	00:46:51:54- 00:46:54:12	せっかくのはげ 帽子で隠しちゃうし・ ・・・	<i>cercato di nascondere le calvizie,</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
794	00:46:54:11- 00:46:56:54	もうたくさんだ！	Adesso basta!	Nambu si alza risentito e rovescio una caraffa di acqua.
795	00:46:56:95- 00:46:59:77	あー水倒しちゃうし	L'hai rovesciata, di nuovo.	Dunno ha un tono sconsolato.
796	00:47:00:17- 00:47:02:35	そんなに言うなら・ ・	Visto che sei tanto brava...	Il tono di Nambu è di aperta sfida.
797	00:47:03:54- 00:47:05:27	おしぼり下さい	Delle salviette, per favore.	Nambu si volta verso il cameriere.
798	00:47:06:68- 00:47:10:09	そんなに言うなら、 君がやればいい。できるか？	Visto che sei tanto brava, perché non lo fai tu, eh?	
799	00:47:10:08- 00:47:12:06	できるわよ！	Con piacere!	Dunno accetta con sfrontatezza.
800	00:47:16:93- 00:47:19:06	この度は	Permettetemi oggi	Danno è bardata in un lussuoso kimono.
801	00:47:19:05- 00:47:23:36	息子のエリートが 起こしました傷害事 件で	di rivolgere a tutti voi le mie più sentite scuse	Parla con tono serio e contrito.
802	00:47:23:35- 00:47:27:03	世間様をお騒が せいたしましたこと	per l'inaccettabile comportamento di mio figlio.	L'atteggiamento è drammatico.
803	00:47:27:02- 00:47:31:92	まことに 申し訳ございませんで した。	Vi prego con tutto il cuore di perdonarlo.	
804	00:47:31:91- 00:47:36:62	五、六、七、八・・・	5, 6, 7, 8...	Kuroshima conta i secondi osservando la scena in diretta TV.
805	00:47:36:61- 00:47:38:38	あ、編集されちゃっ た。	Ah! L'han tagliato!	
806	00:47:38:37- 00:47:42:09	結局何秒頭下げたんで したっけ。	Ma, alla fine, quanto ci è rimasta così?	Nambu porge dubbioso la domanda.
807	00:47:43:16- 00:47:45:29	一分五十秒ですね。	Un minuto e 50 secondi.	Kuramochi ha un tono piatto e reportistico.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
808	00:47:45:28- 00:47:47:13	短いよりはいいですよ ね・・・	Meglio abbondare alle volte, no?	Danno si esprime con una risatina nervosa.
809	00:47:47:12- 00:47:49:39	それ以前に十二単は・ ・・・	A proposito, il Kimono Imperiale...	
810	00:47:49:38- 00:47:52:97	なんか雅な感じが 謝罪を打ち消しちゃう んだなー	non le è sembrato un tantino eccessivo per l'occasione?	
811	00:47:52:96- 00:47:56:81	歌劇「アポロに乗った かぐや姫」は	<i>I biglietti per lo spettacolo pomeridiano di</i>	Danno, circondata dai giornalisti, parla con voce suadente e affabile.
812	00:47:56:80- 00:47:59:91	Bunkerar シアターコク ーンにて	<i>"Kaguya, una principessa sull'Apollon"</i>	
813	00:47:59:90- 00:48:03:41	平日の昼が比較的あいて おります。	<i>sono ancora disponibili. Affrettatevi!</i>	
814	00:48:03:40- 00:48:05:64	がつつり宣伝しまし たね。	Non scherza lei con l'autopromozione!	Nelle parole di Kuroshima cioè una leggera punta di ammirazione.
815	00:48:05:63- 00:48:07:61	でも記事が・・・	Tuttavia, quello che è uscito...	
816	00:48:09:02- 00:48:10:20	これです。	è questo.	
817	00:48:10:19- 00:48:11:95	ちっちゃえ！	È minuscolo!	Il senso di rivincita provato da Nambu è evidente.
818	00:48:13:20- 00:48:18:01	「中日スポーツさん」 のことを 「中日シュポーターチ ュン」などと言って	Sono davvero afflitto per essermi erroneamente rivolto	Nambu si scusa nel mezzo di una schiera di giornalisti. Il tono è frettoloso e superficiale.
819	00:48:18:00- 00:48:21:08	大変申し訳ありません でした。	a SportJapan come Escort Japan.	
820	00:48:21:07- 00:48:24:12	いや南部さん、謝罪の 本質が違うと思うん ですが。	Un commento sulla sua ex moglie?	
821	00:48:24:11- 00:48:28:31	その後も二人は 競い合うように謝罪 会見	<i>Diventò presto una sfida a chi si scusava meglio.</i>	Kuramochi ritorna voce narrante fuori campo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
822	00:48:28:30- 00:48:30:84	釈明会見	<i>Rilasciarono dichiarazioni e smentite,</i>	
823	00:48:30:83- 00:48:34:01	釈明会見の謝罪会見を開き・・・	<i>e nuove dichiarazioni sulle stesse smentite.</i>	
824	00:48:34:00- 00:48:39:86	歌劇「アポロに乗ったかぐや姫」は平日の昼が比較的あいておりますと申し上げましたが	Confermo la disponibilità di biglietti per gli spettacoli pomeridiani,	Danno, circondata dai giornalisti, parla con voce suadente e affabile.
825	00:48:39:85- 00:48:43:28	夜の部も若干ではありますがあいております。	e anche per quelli serali.	
826	00:48:43:27- 00:48:46:12	はる香さんもう少し近づいてもらえますか。	Haruka un po' più vicini per favore!	Danno e Nambu siedono l'uno di fianco all'altra...
827	00:48:46:11- 00:48:49:48	これが限界です。CM切られたくないんです。	Spiacente, ma non intendo perdere altri ruoli.	...ad un incontro con i media. Danno risponde seccamente alla giornalista.
828	00:48:49:47- 00:48:52:37	CMもう一社しかないだろう！	Uno solo te ne hanno offerto!	Nambu è scocciato e parla sarcasticamente.
829	00:48:52:36- 00:48:55:26	ツーショット撮らないでください。	Nessuno scatto insieme, per favore!	
830	00:48:55:25- 00:48:58:81	以上です。すいませんでした	È tutto. Grazie per essere venuti.	Danno, scocciata, abbandona la sala.
831	00:48:58:80- 00:49:01:10	ほい、ちょ・・・	Hey! Aspetta!	
832	00:49:10:85- 00:49:13:93	申し訳ありません	Imploro la vostra clemenza.	Nambu adotta nuovamente il solito tono altisonante.
833	00:49:13:92- 00:49:17:77	ブログやツイッターでも謝罪と釈明を繰り返し	<i>Dichiarazioni e smentite si susseguirono poi sul web.</i>	Kuramochi ritorna voce narrante fuori campo.
834	00:49:17:76- 00:49:22:41	もはや世間もなんで交互に謝ってんの分かんなくなりました。	<i>Presto la gente non ebbe più idea del Perché si scusassero.</i>	
835	00:49:22:40- 00:49:26:69	実はこれも所長の作戦だったんです。	<i>In realtà, pure questa era una strategia del capo.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
836	00:49:27:14- 00:49:29:61	怒りという感情は	<i>La rabbia tende a scemare in poco tempo,</i>	Kuroshima si sostituisce a Kuramochi come voce narrante.
837	00:49:29:60- 00:49:32:74	ある一定期間を過ぎると それ自体が快感になり	<i>lasciando spazio al desiderio di riconciliazione.</i>	
838	00:49:32:73- 00:49:35:82	原因や発端は どうでもよくなります。	<i>Cause e pretesti vengono presto dimenticati.</i>	
839	00:49:35:81- 00:49:38:26	そしてその熱が冷める時こそが	<i>Quando la rabbia si placa, ecco che quello</i>	
840	00:49:38:70- 00:49:41:03	謝罪する絶好のチャンスなのです。	<i>diventa l'attimo perfetto per le scuse.</i>	
841	00:49:41:02- 00:49:43:41	その絶好のチャンスが	<i>Peccato che il nostro stava per</i>	Kuramochi ritorna voce narrante fuori campo.
842	00:49:43:40- 00:49:45:63	想定外のピンチを招きました。	<i>essere rovinato da un imprevisto.</i>	
843	00:49:45:92- 00:49:48:89	こちら渋谷南署です。	<i>Siamo di nuovo in diretta da Shibuya.</i>	Le vicende sono narrate in diretta dalla telecronista.
844	00:49:48:88- 00:49:53:46	今 1 3 時 5 分 南容疑者が今出てまいりました。	<i>Minami sta uscendo dalla questura in questo momento.</i>	
845	00:49:54:50- 00:49:56:90	ああ、頭に乗っかっているの あれサングラスか。	<i>Sono occhiali da sole quelli?</i>	Il tono incuriosito di Kuroshima rivela una punta di preoccupazione.
846	00:49:56:89- 00:49:58:38	サングラスですね。	<i>Mi sa di si...</i>	
847	00:49:58:37- 00:50:00:11	なんで乗っけちゃうかなあ・・・	<i>Ma Perché se li è messi?</i>	
848	00:50:00:10- 00:50:02:34	これから頭下げるってのに・・・	<i>Proprio adesso che si deve inchinare!</i>	Kuroshima appare visibilmente sconsolato.
849	00:50:02:33- 00:50:06:06	サングラス乗せ、黒いパーカーを着ています	<i>Indossa una felpa nera e occhiali da sole...</i>	La cronista continua la narrazione, che si fa incalzante.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
850	00:50:06:05- 00:50:08:20	パーカーになんか書いて いる。	Che c'è scritto sulla felpa?	Kuroshima fissa lo schermo e avanza timidamente la richiesta.
851	00:50:08:19- 00:50:11:03	一応聞くけど、どうい う意味?	Ho quasi paura a chiederlo...	
852	00:50:11:02- 00:50:13:57	「次は殺す」	“La prossima, ti uccido”	Kuramochi rimane impassibile, ma pronuncia la frase con voce grossa.
853	00:50:13:80- 00:50:16:75	あーあ、傷害罪で捕ま ったのに 殺害予告って!	Lesioni e percosse non erano abbastanza?	
854	00:50:16:74- 00:50:20:51	あの一なんか・・・ すいませんしや	Uh... forse, ho sbagliato.	Erito avanza spavaldamente, il tono è strafottente.
855	00:50:20:56- 00:50:23:55	なんかって! なんかついちゃった、 ん?	-Ha detto “forse”? ‘-L’ha detto?	La preoccupazione di Kuroshima aumenta visibilmente
856	00:50:25:07- 00:50:27:05	なんか聞こえますね。	Cosa sta bisbigliando?	L'inquadratura rivela Erito impegnato in un inchino.
857	00:50:27:04- 00:50:31:86	十八, 十九, 二十	17, 18, 19, 20.	Ma il primo piano sul ragazzo mostra che sta contando i secondi in cui deve rimanere inchinato.
858	00:50:31:85- 00:50:34:27	数えちゃダメ、絶対 ダメ!	Mai contare a voce alta, MAI!	Kuroshima e Kuramochi, senza staccare gli occhi dallo schermo, pronunciano la frase all'unisono.
859	00:50:34:26- 00:50:35:73	オス!	Andata!	Erito, col pugno chiuso e il braccio piegato, porta il gomito verso il basso in uno sfacciato gesto di vittoria.
860	00:50:36:26- 00:50:40:47	ああ! ったく。 せっかく収束しかかっ てたのに。	Maledizione! E dire che ce l'avevamo quasi fatta!	Kuroshima è evidentemente frustrato
861	00:50:40:92- 00:50:44:76	あのういいですか。 ずっと思ってたんです が・・・	Posso farle una domanda? È un po' che ci penso.	Il tono di Kuramochi è calmo e pacato.
862	00:50:44:75- 00:50:46:28	なんだよ	Dimmi.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
863	00:50:46:27- 00:50:50:44	なんでカメラの前で 謝んなきゃなんないん ですか。	Perché continuiamo a gestire la cosa attraverso i media?	
864	00:50:50:43- 00:50:51:44	え？	In che senso?	
865	00:50:51:43- 00:50:56:78	だってこの事件ってテ レビを 見ている私たちに関係 ないですよ。	Voglio dire, che rapporto ha tutto questo con il pubblico?	
866	00:50:57:27- 00:50:59:87	世間を騒がせてるって いうけど	Non crede che stiamo solamente alimentando	
867	00:50:59:86- 00:51:01:91	むしろ楽しんでます よね。	la loro morbosa curiosità?	
868	00:51:02:40- 00:51:04:96	本当に謝ってほしいの は・・・	L'unico vero offeso qui...	
869	00:51:04:95- 00:51:07:17	被害者のAさんだね！	È il signor vittima!!	Kuroshima termina la frase, il viso brilla per l'illuminazione.
870	00:51:12:25- 00:51:15:84	いや、そんなあの・ ・・ 頭上げてください。	Vì prego, non è necessario...	La vittima invita Nambu e Danno, prostrati in segno di scuse davanti a lui, ad alzarsi.
871	00:51:16:30- 00:51:19:51	謝らなきゃいけない のは むしろこっちなんです。	L'unico che dovrebbe scusarsi qui sono io.	La vittima parla con voce flebile e contrita.
872	00:51:22:63- 00:51:26:58	テレビで叩かれてるの 見るとなんか居たたま れなくて	Non è facile da ammettere ma...vedere quel povero ragazzo...	Il tono è esitante, rivolge spesso lo sguardo verso il basso.
873	00:51:26:57- 00:51:29:52	だけど一般人だから なんも言えないし・ ・・	Ecco, io non ce la faccio più.	
874	00:51:33:60- 00:51:36:95	実は、あの晩かなり 酔っぱらってまして・ ・・	Avevo bevuto parecchio quella sera.	
875	00:51:40:48- 00:51:43:54	タクシー！タクシー！	Taxi! Taxi!	La vittima sbraitava sguaiaatamente.
876	00:51:44:17- 00:51:46:96	いいって！何だよ？	Ma guarda dove vai!	La vittima viene colpita da Numata che corre a perdiato per la strada.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
877	00:51:46:95- 00:51:50:32	走れー沼田君！	Corri Numata!	Kuramochi lo segue comodamente seduta su un taxi.
878	00:51:50:31- 00:51:52:58	もっと股上げて！	Alza quelle gambe!	La scena ripropone lo spezzone già visto in precedenza.
879	00:51:52:57- 00:51:55:17	はい、もっとスピード上げて！	Più veloce!	
880	0:51:56.38-0:52:01.70	桜吹雪の	Fioccano i petali di ciliegio	
881	00:52:05:42- 00:52:06:98	有名人！	Tu sei famoso!	Con gli occhi sbarrati, la vittima si piazza davanti a Erito,
882	0:52:06.71-0:52:06.97	はい	Sì!	che passeggiava tranquillamente sul marciapiede.
883	00:52:06:97- 00:52:09:15	ですよね！ですよね！	Lo sapevo! Lo sapevo!	La vittima è visibilmente alterata dall'alcol.
884	00:52:10:22- 00:52:11:41	ま！思い出した！	Ecco chi sei!	
885	00:52:11:40- 00:52:13:00	南部哲郎の倅だ！	Il figlio di Tetsuro Nambu!	
886	00:52:12:99- 00:52:15:00	あ名前なんだっけ？ ニートじゃなくてほら・・・	Com'è che ti chiamavi? Er...qualcosa.	La vittima cerca di ricordare il nome di Erito e articola dei suoni a caso.
887	00:52:15:05- 00:52:16:10	エリートです！	Erito.	
888	00:52:16:09- 00:52:18:11	あ！やっぱかっこいいね！	Tu sì che sei forte!	
889	00:52:18:10- 00:52:20:21	あ、ねね写メ撮っていい？写メ写メ？	Senti senti! Te la posso fare una foto?	
890	00:52:20:20- 00:52:21:89	子供がねファンなの	Mio figlio è un tuo fan!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
891	00:52:21:88- 00:52:23:20	あ！どうぞどうぞ！	Si certo!	Erito sembra prestarsi con piacere alle richieste della vittima.
892	00:52:26:03- 00:52:28:57	はい！ああ、動画 ちよつとごめん。なん かしやべって！	Ah no, è un video. Vabbè di' qualcosa!	La vittima armeggia maldestra con il telefono
893	00:52:28:56- 00:52:31:11	はい。えーと・・・	Ok! Allora...	Pazientemente, esaudisce le sue petulanti richieste con un sorriso.
894	00:52:31:10- 00:52:32:70	こんばんは、エリート です えー	Ciao, sono Erito...	
895	00:52:32:69- 00:52:34:91	あれ切っちゃった。ま あ、いいや。	Ops, è sparito. Fa lo stesso.	
896	00:52:34:90- 00:52:38:13	ええ！何？芸能人もさ こういふとこで遊ぶ の。	Be? Che ci fa uno famoso da queste parti?	
897	00:52:38:12- 00:52:38:87	あ！	Lo so!	
898	00:52:38:86- 00:52:41:21	これか 女？もしかして 密会？	Una donna!? Un incontro piccante?	Il tono della vittima si fa ammiccante.
899	00:52:41:20- 00:52:42:25	ちよつと急いでいます	Mi scusi, vado di fretta.	Erito cerca g.arbatamente di uscire dall'impiccio
900	00:52:42:24- 00:52:44:14	いいじゃん。ちよつと ぐらい。	Avanti! Facciamo due chiacchiere!	Le richieste della vittima diventano insistenti.
901	00:52:44:13- 00:52:45:47	ね、やっぱモデルの。	È una modella vero?	
902	00:52:45:46- 00:52:47:35	モデルかなんかと付き 合ってたろう。	Ci scommetto che ti fai una modella!	La vittima è sembra più sboccata e impertinente, tocca spesso Erito alla ricerca di complicità
903	00:52:47:34- 00:52:49:65	そうだろ？なお おい！ちよつと！ね！	È così eh? E fermati due minuti!	Erito si rimette gli auricolari cercando di andarsene con garbo.
904	00:52:51:60- 00:52:52:77	すいません	Mi scusi.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
905	00:52:52:76- 00:52:55:54	あれ、今切れた？ 今軽く切れたよね	Ti sei offeso? Sì che ti sei offeso!	
906	00:52:55:53- 00:52:55:99	いやいや	No.	
907	00:52:55:98- 00:52:57:21	ああ殴れよ、ほら！	Dai colpiscimi!	
908	00:52:57:20- 00:52:59:73	一般人殴ったら、どう なるか 分かってんだろう。ほ ら殴れよ！	Chissà che diranno se fai a botte con me!	
909	00:52:59:72- 00:53:03:49	なんだよ？ かっこつけんなよ。親 の七光りだよ！	E piantala di fare la star! Un figlio di papà sei!	Sempre più sfrontato, la vittima si abbandona ad un escalation di commenti velenosi.
910	00:53:03:68- 00:53:04:82	いや、すいません	Io vado...	Erito sembra imperterrito nella scelta di ignorarlo.
911	00:53:04:81- 00:53:08:45	大した親父じゃねえだ ろう。 あんなの昔はカッコよ かったけどさ・・・	C'ha il papà famoso lui! Sarà anche stato famoso,	
912	00:53:08:44- 00:53:10:73	今ただのはげだろう	ora ha solo una gran pelata!	
913	00:53:10:72- 00:53:15:75	母ちゃんも昔はきれい だったけどよ、 太ったり痩せたり繰り返してよ！	E tua madre, una gran figa quando pesava 10 kg in meno.	Il tono della vittima è di crudele scherno.
914	00:53:15:74- 00:53:20:42	今じゃさ、BS通販 番組で 青汁飲んでびっくりし ている	Ora pubblicizza aspirapolvere sulle TV locali.	
915	00:53:20:41- 00:53:23:74	パパじゃねえが そりゃ旦那も愛想尽か すわね	Per forza suo marito si è fatto l'amante!	
916	00:53:23:73- 00:53:28:27	いきがってられんのも 今だけだぞ！ はげは遺 伝すんだから！	Goditela ora caro mio, che la pelata è ereditaria!	
917	00:53:29:17- 00:53:31:51	おい！親父関係ねえだ ろう！おい	Non ti devi permettere!	Erito perde il controllo, urla e prende la vittima per il bavero.
918	00:53:31:50- 00:53:33:43	ちょ・・・ちょ・・・ ごめんさい	Ehi... fermo... scusa!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
919	00:53:33:42- 00:53:37:68	親父はよ、今でも スゲえんだよ！な！ なあ	Mio padre è ancora un mito! Hai capito?	L'affetto per i genitori si manifesta nella voce rotta di Erito.
920	00:53:37:67- 00:53:39:56	ハゲでもかっこいいん だよ！	Anche senza capelli!	
921	00:53:39:55- 00:53:41:86	お袋もスゲえんだよ！ てめえに何が分かん だよ！	E mia madre è bellissima! Che ne sai tu?	
922	00:53:41:85- 00:53:43:40	すいません！すいま せん！	Mi dispiace!	
923	00:53:43:39- 00:53:46:02	悔しかったらよ。 あんたも光らせてみ ろ！	Provaci tu ad essere famoso!	
924	00:53:46:01- 00:53:48:03	子供七光らせてみる よ！	Fallo tu il figlio di papà!	
925	00:53:51:35- 00:53:53:11	あいつ	Mi ha difeso!	Nambu è visibilmente commosso dal reale svolgimento dei fatti.
926	00:53:54:49- 00:53:57:84	はげって 言われてキレたんで すか。	Perché lei mi ha dato del pelato!	
927	00:54:00:41- 00:54:03:18	それだけじゃない とは思うんですけど・ ・・	E per tutte le altre mie cattiverie.	La vittima è visibilmente pentita.
928	00:54:04:08- 00:54:08:84	まあ要するに私が 一方的に絡んだん です。	Non avrebbe mai reagito così, se non l'avessi istigato.	
929	00:54:09:80- 00:54:13:69	だけどころなこと って 報道されないもんなん ですね。	Ma questo i giornali non l'hanno scritto.	
930	00:54:14:89- 00:54:17:36	芸能人ですからね・ ・・	È il prezzo della fama.	
931	00:54:18:64- 00:54:21:09	私が言うのもなんで すけど	Ci tenevo a dirvi che vostro figlio	
932	00:54:21:98- 00:54:26:12	本当いい息子さん ですね。	è veramente una brava persona.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
933	00:54:26:99- 00:54:28:58	いやいや	Grazie.	
934	00:54:28:57- 00:54:29:91	そうなんです	Lo è!	Danno interviene con notevole commozione.
935	00:54:30:80- 00:54:34:19	小さいころから 本当に優しい子で	Sin da piccolo, ha sempre avuto un gran cuore.	
936	00:54:37:83- 00:54:40:05	申し訳ありませんでした	Vi prego di perdonarmi.	
937	00:54:40:04- 00:54:42:53	こちらこそ	E lei perdoni nostro figlio.	
938	00:54:43:00- 00:54:45:24	ありがとうね	Grazie,	
939	00:54:45:23- 00:54:48:14	倅を褒めてくれて	per aver lodato il mio ragazzo,	
940	00:54:48:13- 00:54:50:04	ありがとうね	grazie di cuore.	Tutti i presenti si prostrano nel dogeza.
941	00:54:57:60- 00:55:00:68	じゃ私も!	Be', mi scuso anche io allora!	Si aggiunge anche Kuramochi al gesto di scuse di massa.
942	00:55:01:18- 00:55:02:82	なんで?	E perché?	Nambu solleva leggermente la testa.
943	00:55:04:02- 00:55:07:86	はげはげ言いすぎました。 すいません	Per aver rimarcato la sua calvizie. Mi dispiace.	
944	00:55:10:15- 00:55:13:37	ついでにもう一つ 親子のエピソードを	<i>Rimanete con noi per il prossimo episodio!</i>	La voce narrante crea un sentimento di attesa.
945	00:55:13:36- 00:55:15:81	CASE 4 箕輪正臣	CASO 4 Minowa Masaomi	
946	00:55:16:07- 00:55:17:88	箕輪正臣	<i>Minowa Masaomi</i>	La voce narrante fuoricampo riassume nuovamente la carriera di Minowa.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
947	00:55:18:12-00:55:20:99	26歳で司法試験に合格し、	<i>Superato l'Esame di Stato a 26 anni,</i>	
948	00:55:20:98-00:55:24:19	その後コロンビア大学のロースクールへ留学。	<i>studia legge alla Columbia University.</i>	
949	00:55:24:53-00:55:26:38	日本、アメリカを始め	<i>Dopo Giappone e America,</i>	
950	00:55:26:37-00:55:29:16	27カ国で弁護士資格を	<i>ottiene l'abilitazione all'avvocatura</i>	
951	00:55:29:15-00:55:31:65	取得した一流国際弁護士。	<i>in ben altri 27 paesi.</i>	
952	00:55:31:64-00:55:34:73	示談は120%ございません	<i>Le garantisco al 120% che finiremo in tribunale.</i>	Il tono di Minowa è come sempre secco e perentorio.
953	00:55:34:72-00:55:39:59	それは沼田さんに会社を辞めるってことですか。	<i>In altre parole Numata finirà per essere licenziato?</i>	Kuramochi lascia sempre trapelare una leggera ingenuità.
954	00:55:39:58-00:55:44:23	こちらは戦闘態勢ですので示談交渉には応じません。	<i>Glielo ripeto, non ci sarà alcuna conciliazione privata.</i>	
955	00:55:44:30-00:55:46:14	お引き取り下さい	<i>E ora, per favore.</i>	Minowa indica seccamente la porta.
956	00:55:47:28-00:55:49:12	お引き取り下さい	<i>Per favore, ho detto!</i>	Il tono è brusco.
957	00:56:04:46-00:56:07:47	そんな彼にも弱みがありました	<i>Ma pure lui aveva un punto debole...</i>	Kuramochi commenta la scena fuoricampo.
958	00:56:17:64-00:56:19:99	東京謝罪センター	<i>"Centro per le Scuse di Tokyo"</i>	
959	00:56:18:47-00:56:19:99	謝りたい？	<i>È qui per scusarsi?</i>	Minowa e Kuroshima siedono l'uno di fronte all'altro, il clima è intimo.
960	00:56:19:98-00:56:22:39	ええ、娘に	<i>Sì, con mia figlia.</i>	Il tono di entrambi è pacato e gentile.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
961	00:56:22:38- 00:56:24:26	謝ればいいんじゃない ですか。	E perché non lo fa?	
962	00:56:25:15- 00:56:27:50	一緒に暮らしてない んで	Perché non vive più con me.	Minowa sembra nostalgico, oltre che chiaramente toccato dall'argomento.
963	00:56:27:80- 00:56:31:03	離婚したんです。 娘が6歳の時。	Ho divorziato. Quando lei aveva sei anni.	
964	00:56:31:69- 00:56:33:94	そのことを謝りたい と。	Ed è per questo che si vuole scusare?	
965	00:56:33:93- 00:56:35:01	離婚ですか。	Per il divorzio?	
966	00:56:35:00- 00:56:35:55	はい	Esatto.	
967	00:56:35:54- 00:56:37:91	いいえいえ、それは 双方話し合って	No, quello l'abbiamo deciso insieme.	
968	00:56:37:90- 00:56:40:37	円満にあれました から。	È stata una separazione amichevole.	
969	00:56:41:80- 00:56:43:98	うん？では何を？	E allora qual è il motivo?	
970	00:56:47:33- 00:56:50:02	その前に、何か頼んで もいいですか。	Le spiace se ordino qualcosa prima?	Minowa tenta di dissipare l'imbarazzo prendendo in mano il menù.
971	00:56:50:01- 00:56:51:39	どうぞ	Ci mancherebbe!	
972	00:56:57:80- 00:57:00:12	一度だけ娘に	È capitato solo una volta, ma...	Un forte rammarico unito ad un sentimento di vergogna accompagna le parole di Minowa.
973	00:57:04:47- 00:57:07:03	手を上げてしまったん です。	ho alzato le mani su mia figlia.	Lo sguardo è basso e gioca con le mani.
974	00:57:09:60- 00:57:12:83	コロンビア大学に留学 した私は	<i>Mentre studiavo alla Columbia</i>	Monowa continua la narrazione come voce fuori campo.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
975	00:57:12:82- 00:57:15:06	マンハッタンにアパートを借りて	<i>avevo affittato un appartamento</i>	
976	00:57:15:05- 00:57:17:00	家族3人で暮らしていました。	<i>dove vivevo con lei e mia moglie.</i>	
977	00:57:18:40- 00:57:20:76	アメリカでの資格取得は	<i>Prendere l'abilitazione in America</i>	
978	00:57:20:75- 00:57:23:07	私にとって人生の目標でした。	<i>era il sogno di una vita per me.</i>	
979	00:57:23:66- 00:57:27:07	しかしそんなことは	<i>Ma ad una bambina di tre anni questo</i>	Minowa è ritratto di spalle, impegnato nello studio.
980	00:57:27:06- 00:57:29:16	3歳半の娘にとっては関係ない。	<i>non importava molto.</i>	La figlia irrompe dalla porta dietro di lui.
981	00:57:30:08- 00:57:34:22	わき毛ぼーぼー 自由の女神	<i>Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!</i>	La bambina canta e balla sorridente e festosa.
982	00:57:34:22- 00:57:37:01	それは・・・なんですか。	<i>Cos'è? Una filastrocca?</i>	Kuroshima interrompe, stupito, la narrazione.
983	00:57:38:01- 00:57:39:88	分かりません	<i>Non ne sono sicuro...</i>	
984	00:57:40:51- 00:57:45:54	なんか当時テレビでやってた映画の	<i>credo c'entrasse con un film che davano all'epoca...</i>	Minowa fa una lunga pausa di riflessione,
985	00:57:45:94- 00:57:48:18	んー有名なセリフみたいで。	<i>una battuta famosa, immagino.</i>	
986	00:57:48:52- 00:57:51:68	あ・・・わきげわっさ、14メートル?	<i>Com'era? "Mammelle pelose ha..."</i>	Kuroshima piega la testa nello sforzo di ricordare meglio. Pronuncia le parole con esitazione.
987	00:57:51:68- 00:57:53:30	違う	<i>No.</i>	
988	00:57:53:69- 00:57:58:02	わき毛ぼーぼー 自由の女神	<i>A-scel-le pe-lo-se ha, la Sta-tu-a del-la Li-ber-tà!</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
989	00:57:59:11- 00:58:03:96	それはどんな映画のど んな場面ですか。	Ma da che razza di film è tratta?	
990	00:58:03:95- 00:58:05:92	さあ・・・	Non ne ho idea!	Minowa e Kuroshima sorridono divertiti.
991	00:58:09:75- 00:58:14:26	わき毛ぼーぼー、自由 の女神	Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!	La bambina continua il suo gioco, entrando e uscendo dalla stanza.
992	00:58:14:25- 00:58:15:84	のんちゃん	Non-chan!	Minowa riprende la figlia un po' scocciato.
993	00:58:16:45- 00:58:19:54	ダディお仕事だから ね。	Papà sta lavorando, okay?	
994	00:58:19:53- 00:58:21:60	はい！	Okay.	La bambina risponde con una cantilena.
995	00:58:30:10- 00:58:33:87	わき毛ぼーぼー 自由 の女神	Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!	
996	00:58:33:86- 00:58:36:57	のんやん今ダディ 何しているんだっけ？	Non-chan cosa sta facendo papà adesso?	
997	00:58:36:56- 00:58:38:19	お仕事！	Lavorando!	Non-chan risponde pronta e divertita.
998	00:58:38:18- 00:58:39:69	お仕事している時は？	E quando papà lavora?	
999	00:58:39:78- 00:58:42:29	邪魔しちゃダメー	Faccio la brava!	
1000	00:58:42:95- 00:58:45:99	はい、よくできまし た。 じゃ、マミんとこ行 こうね	Bravissima amore. Ora vai dalla mamma.	Minowa cerca di liquidare velocemente la figlia.
1001	00:58:45:98- 00:58:47:84	はい！	Okay.	Non-chan chiude la porta dietro di sé, leggermente amareggiata.
1002	00:59:02:85- 00:59:04:69	あーもうのんちゃん！	Eddai, Non-chan!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1003	00:59:04:68- 00:59:08:32	わき毛ぼーぼー 自由 の女神	Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!	
1004	00:59:08:31- 00:59:10:49	あーあんまり面白くないよ。	Non è più divertente.	
1005	00:59:10:48- 00:59:13:49	わき毛ぼーぼー 自由 の女神	Ascelle pelose ha la Statua della Libertà!	
1006	00:59:13:48- 00:59:14:99	のんちゃん！	Non-chan!	
1007	00:59:19:07- 00:59:24:34	構ってほしいのよ！ かわいいじゃない？	Vuole le attenzioni del suo papà! Non è carina?	Minowa parla con la moglie, che ha una voce dolce e calda.
1008	00:59:24:33- 00:59:28:33	かわいいけど、試験 が・・・	Si che è carina, ma io ho l'esame!	Minowa è comprensivo e spazientito al tempo stesso.
1009	00:59:28:87- 00:59:33:05	今だよ。そのうち 相手にされなくなるん だから。	Goditela! Fra qualche anno non ti guarderà nemmeno.	La moglie riprende dolcemente Minowa.
1010	00:59:34:58- 00:59:38:86	ケツ毛ボーボーワシン トン条約	Sedere peloso ha chi il trattato di Washington fa!	Non-chan esce correndo dalla stanza.
1011	00:59:39:38- 00:59:41:14	のんちゃん！	Non-chan!	
1012	00:59:43:05- 00:59:45:10	それは誰に教わった の。	E questo chi te l'ha insegnato?	
1013	00:59:45:09- 00:59:47:01	マミー	La mamma!	Non-chan punta il dito verso la madre che la imita in un gesto di complicità
1014	00:59:48:30- 00:59:51:27	そして試験の当日	Finché...	Minowa riprende per pochi attimi la narrazione in prima persona.
1015	00:59:53:27- 00:59:55:49	ついに私は	il giorno dell'esame...	
1016	00:59:56:44- 00:59:58:91	一線を越えてしまっ た。	ho passato il segno.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1017	00:59:59:69- 01:00:01:67	えり！	Eri!	Minowa visibilmente alterato chiama urlando la moglie nel tentativo di prepararsi per uscire.
1018	01:00:10:64- 01:00:12:56	どうして起こしてくれ なかった。	Perché diavolo non mi hai svegliato!	È chiaramente confuso e vaga agitato per la stanza.
1019	01:00:12:55- 01:00:15:04	え、いやだ！ とっくに出かけたと思 って・・・	Pensavo fossi uscito da ore!	La moglie, stupita di vederlo ancora in casa, cerca di aiutarlo a prepararsi.
1020	01:00:15:03- 01:00:16:31	遅刻！遅刻！遅刻！	Non ce la farò mai!	
1021	01:00:17:03- 01:00:18:31	ネクタイ！	La cravatta!	Minowa fruga ovunque per poi dirigersi verso l'armadio.
1022	01:00:18:80- 01:00:20:31	あのお！	Dove diavolo è?!	
1023	01:00:22:50- 01:00:25:60	わき毛ぼーぼー 自 由・・・	Ascelle pelose ha la statua...	Non-Chan è nascosta tra i vestiti. Il padre le assesta un poderoso schiaffo.
1024	01:00:29:47- 01:00:31:78	それ娘さんが悪くない ですか。	Non sottovaluti le circostanze però!	La scena inquadra nuovamente Minowa e Kuroshima, che cerca di giustificare il gesto del suo cliente.
1025	01:00:31:77- 01:00:34:53	妻もそうって慰めて くれた。	È quello che ha detto mia moglie.	
1026	01:00:35:35- 01:00:39:41	だけど私は許せない。 自分が親として	Ma io non riesco a perdonarmi, né come genitore	Minowa appare sinceramente afflitto.
1027	01:00:40:19- 01:00:43:19	いや、仮にも 法律に携わる人間と して、	né tantomeno come avvocato.	
1028	01:00:43:18- 01:00:47:50	いかなる理由があろ うと 3歳半の娘に手を上げ るなんて	Nulla giustifica l'alzare le mani su di una creatura di 3 anni.	
1029	01:00:50:28- 01:00:51:80	カレーください	Del curry, per favore	Minowa si volta qualche secondo verso il cameriere.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1030	01:00:51:79- 01:00:55:58	3歳半でしょ。 3歳半って記憶ありますかね	Tre anni ha detto? È sicuro che se ne ricordi?	
1031	01:00:55:57- 01:00:59:88	覚えてないからつらいんです。 こっちは鮮明に覚えますから。	La cosa non mi consolerebbe. Non c'è giorno in cui non ci pensi.	Minowa si confessa come in un flusso di coscienza. Il tono è sempre mortificato, lo sguardo e la testa bassi.
1032	01:01:00:83- 01:01:04:47	ひょっとして潜在意識に 刷り込まれたんじゃないかって・・・	E se ne fosse rimasta segnata? Anche inconsciamente...	
1033	01:01:04:46- 01:01:09:37	それ以来怖くて娘に触れることができなくなりました。	Da allora, non ho più avuto il coraggio di cercarla.	
1034	01:01:09:36- 01:01:14:58	早く謝ればよかったのに・・・ タイミングを逃した。	Se si fosse scusato subito... ora sarebbe tutto più semplice.	
1035	01:01:14:57- 01:01:16:64	それもあります	Questo è vero, però...	
1036	01:01:16:63- 01:01:21:07	仕事柄謝るという行為自体には 慎重なところがありました。	il lavoro che faccio mi ha insegnato ad andarci cauto con le scuse.	
1037	01:01:21:82- 01:01:25:57	海外は「とりあえず謝っとけ」 みたいな考え方が命取りなんです。	All'estero spesso risultano controproducenti.	
1038	01:01:25:56- 01:01:26:32	あれあれあれ？	Questa è familiare!	Kuroshima borbotta tra sé e sé, consapevole di aver già udito le parole di Minowa altrove.
1039	01:01:26:31- 01:01:28:95	罪を認めた時点で訴訟で不利になりますから。	In tribunale, scusarsi equivale a confessare.	
1040	01:01:28:94- 01:01:31:84	あれ？今のどっかで聞いたことあるな！	Dov'è che l'ho già sentita?	L'attenzione di Kuroshima ormai è totalmente rivolta a trovare l'origine delle parole di Minowa.
1041	01:01:32:02- 01:01:38:13	あれ。まーいいや。 ごめんなさい。続けてください。ごめんなさい。	Fa nulla. Prego continui pure.	
1042	01:01:39:54- 01:01:44:26	離婚して別々に暮らして いたんですけど図らずも再会しました。	Dopo il divorzio non l'ho più vista, fino a che un giorno	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1043	01:01:45:34- 01:01:49:80	私が講師を務めていた 大学の法学部に娘は入 学してきて	è entrata nella facoltà di giurisprudenza dove insegnavo.	
1044	01:01:49:79- 01:01:51:64	あれあれあれ？	Non mi dire che...	Le coincidenze si susseguono e Kuroshima inizia a trarre le relative conclusioni.
1045	01:01:51:63- 01:01:54:06	もう復讐です。典子は 私の・・・	E quello era solo l'inizio! Poi Noriko...	Il tono di Minowa inizia a scaldarsi.
1046	01:01:54:05- 01:01:56:32	ああ！箕輪さんちよつ と・・・	Aspetti signor Minowa!	Kuroshima è visibilmente scosso nell'associare le idee...
1047	01:01:57:89- 01:01:59:49	ん・・・典子？	Ha detto Noriko?	...e nello scoprire che Kuramochi è la figlia di Minowa.
1048	01:02:00:73- 01:02:03:16	もうぞっとしました。	Venire in visita del padre	La frustrazione prende il sopravvento su Minowa...
1049	01:02:03:15- 01:02:06:62	謝罪できない親を 訪ねてきてそんな名刺 置いてくんですから。	incapace di chiedere scusa con quello in mano!	Che appare ora visibilmente alterato.
1050	01:02:06:61- 01:02:07:96	倉町典子です。	<i>Mi chiamo Noriko Kuramochi.</i>	Minowa rivive nella mente il recente incontro con la figlia.
1051	01:02:07:95- 01:02:09:99	当てつけか！	Questa è insolenza!	
1052	01:02:09:98- 01:02:12:05	わき毛ボーボーのく せに	Tutto a causa di quelle ascelle pelose!	
1053	01:02:12:04- 01:02:15:83	4年前に西東京大学で 先生の講義を受けてお りました。	<i>Quattro anni fa ho seguito il suo corso all'università di Tokyo.</i>	
1054	01:02:15:92- 01:02:21:26	あの他人行儀な挨拶、 慇懃無礼な態度・・・	Salutarmi con quella sfacciataggine, come un completo estraneo...	
1055	01:02:23:50- 01:02:26:47	まだ私を許してない証 拠だ。	ciò prova che non mi ha mai perdonato.	
1056	01:02:26:96- 01:02:29:69	確かめたらどうですか	E se glielo chiedessimo?	Minowa ha un'espressione raggianti all'idea della possibile riappacificazione.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1057	01:02:29:68- 01:02:32:48	本人今こちらに向かっ ています。	Sta giusto venendo qui!	
1058	01:02:32:80- 01:02:35:35	え！そんな早く行って くださいよ！	Come? Avrebbe potuto avisarmi!	Inaspettatamente, il pensiero di incontrare la figlia turba Minowa.
1059	01:02:35:34- 01:02:38:36	はい！カレーお待たせ しました。	Il suo curry.	
1060	01:02:39:81- 01:02:41:77	箕輪さん落ちづいて！ 謝るだけですからね！	Si calmi! Deve solo scusarsi!	Kuroshima, divertito, cerca di rassicurare e di riportare alla ragione Minowa.
1061	01:02:41:76- 01:02:43:36	いやいやいやいや！ まだ無理無理無理無 理！	No-no-no-no-no!	Minowa, in preda al panico, scivola letteralmente sotto ad un divanetto.
1062	01:02:43:35- 01:02:45:37	謝りたいんでしょう。	Ha cambiato idea?	Kuroshima è sempre più divertito dalla reazione di Minowa.
1063	01:02:45:36- 01:02:47:53	もう無理！	No no, non posso!	
1064	01:02:48:23- 01:02:49:19	うわ！何だそれ。	Che diavolo è?	Minowa si trova tra le mani la maschera con il viso di Numata e inorridisce.
1065	01:02:49:18- 01:02:50:75	あ、これすいません これ。	Ah si questa, la metta!	Minowa indossa velocemente la maschera per evitare di essere riconosciuto.
1066	01:02:51:19- 01:02:53:07	所長！本気なんですか	Capo!	
1067	01:02:53:06- 01:02:55:17	所長！	Capo!	
1068	01:02:57:16- 01:03:01:17	宇部さんから連絡あつ て、 訴えを取り下げらつ て。	Ube mi ha telefonato, ritirerà la denuncia!	Si ripere lo spezzone già precedentemente proiettato. Cfr. stringa 599
1069	01:03:02:75- 01:03:05:55	あ、沼田君いたんだ！	Oh, Numata! Sei qui!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1070	01:03:06:33- 01:03:09:60	よかったじゃないんですか	Ce l'abbiamo fatta alla fine, eh?	
1071	01:03:09:59- 01:03:11:81	うい！示談ですよ示談！	Altro che corti e tribunali!	
1072	01:03:15:72- 01:03:20:77	ま、弁護士の箕輪さんが納得すればの話ですけど・・・	Bisogna vedere se Minowa sarà d'accordo adesso...	
1073	01:03:20:76- 01:03:23:09	あ！そっちは心配ないよ！	Non ti preoccupare per lui!	
1074	01:03:23:08- 01:03:23:59	え？	Che?	
1075	01:03:23:58- 01:03:25:35	なんでもない！	Nulla!	
1076	01:03:25:85- 01:03:27:48	このカレー食べていい。	Posso mangiarlo io questo?	
1077	01:03:27:47- 01:03:29:11	どうぞ！	Mangia, mangia!	
1078	01:03:35:24- 01:03:39:01	CASE 5 和田耕作	CASO 5 Wada Kosaku	
1079	01:03:39:21- 01:03:41:25	待たされる腹立つな。	Non li sopporto i ritardatari!	Kuroshima e Kuramochi attendono un cliente, Kuoshima è spazientito per l'attesa.
1080	01:03:41:95- 01:03:43:60	どんな人？	Chi è che aspettiamo?	
1081	01:03:44:08- 01:03:47:09	映画のプロデューサー？ みたいですよ	Un produttore cinematografico, se non sbaglio.	
1082	01:03:47:08- 01:03:48:96	ろくでもねんだろうな！	Ci avrà provato con la protagonista!	Kuroshima ride tra sé e sé con sufficienza.
1083	01:03:48:95- 01:03:51:53	とりあえず来たら、ビー土下座してもらうか。	Quando arriva, fagli fare un bel "Be dogeza".	Kuroshima fa cenno a Kuramochi intonando il motivetto.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1084	01:03:51:52- 01:03:54:34	それ前から気になって たんですけど、	È dal primo giorno che glielo voglio dire...	Kuramochi è ferma e severa nel fare la sua annotazione.
1085	01:03:54:33- 01:03:56:34	「ビー」じゃなくて 「ドゥー」じゃないで すか。	non è "Be dogeza" è "Do dogeza"!	
1086	01:03:57:17- 01:03:58:35	何？	Eh?	
1087	01:03:58:34- 01:04:02:57	「する」は「ドゥー」 ですから。 ドゥー土下座だと思い ます。	"Fare" si dice "Do." Quindi il motto è "Do dogeza".	
1088	01:04:03:23- 01:04:05:32	ま、どっちでもいいん ですけど・・・	Vabbè, non importa.	Kuramochi lascia cadere il discorso velocemente.
1089	01:04:05:31- 01:04:08:81	どっちでもいいなら、 言わなきゃいいじゃ ん。	Se non importa, perché diavolo parli?	Kuroshima, infastidito le risponde sibilino allontanandosi.
1090	01:04:11:30- 01:04:12:11	いらっしゃいませ	Ecco a voi.	
1091	01:04:12:23- 01:04:17:71	すいません、本当に はいはいはいはい、ん ーんー	Mi dispiace, davvero. Sì...sì, uh-uh.	Wada irrompe nel locale parlando chiassosamente al telefono.
1092	01:04:18:49- 01:04:22:06	上映中止は避けたいで すよね	Non vorrei interrompere le riprese...	Kuroshima gli si affianca e lo seue rapito.
1093	01:04:22:05- 01:04:24:26	あー避けたいです	non vorrei per nulla.	
1094	01:04:25:29- 01:04:27:26	詳しく直接・・・	Si dei dettagli discuter...	
1095	01:04:27:55- 01:04:29:39	えーえーえー	Certo. Certo.	
1096	01:04:30:59- 01:04:32:67	では、あの・・・	Va bene allora.	
1097	01:04:33:35- 01:04:35:92	16時にそちらに伺 います	Sì, vengo lì alle 16.	Wada è completamente assorto nella conversazione.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1098	01:04:35:91- 01:04:37:31	えーえーえ？	Ok, ok...che?	
1099	01:04:38:59- 01:04:39:91	えーでは	Ok allora...	
1100	01:04:39:90- 01:04:42:45	え、ちょうどどうい う・・・	No, prestissimo, giuro!	
1101	01:04:42:96- 01:04:46:65	えー失礼いたします。 ど・・・どうぞ。	Si, ci sentiamo. Ciao.	Kuramochi si avvicina a Wada dal lato opposto rispetto a Kuroshima.
1102	01:04:47:85- 01:04:48:73	すいません	Mi scusi.	
1103	01:04:48:72- 01:04:50:53	すいませんじゃね！	Mi scusi un corno!	Il tono di Kuroshima è sarcastico e perentorio allo stesso tempo.
1104	01:04:51:31- 01:04:54:12	東京謝罪センター所長 の黒島です	Kuroshima, presidente del Centro per le Scuse di Tokyo.	Kuroshima scandisce le parole sillaba per sillaba.
1105	01:04:54:11- 01:04:55:82	あ！シネバーゲンセー ルの和・・・	Piacere, io son...	Wada è interrotto bruscamente da Kuroshima
1106	01:04:55:81- 01:04:58:14	お忙しいですね！	Lei sembra molto impegnato.	
1107	01:04:58:13- 01:04:59:74	おかげさまで！	Be' si, non mi lamento!	Wada scambia la critica di Kuroshima per un complimento.
1108	01:04:59:73- 01:05:03:72	忙しいのが美德とされ ていた 時代ならモテたでしょ うね。	Tempo fa la si considerava cosa grandemente onorevole, sa?	
1109	01:05:05:50- 01:05:09:41	残念ながら我々に 忙しいフリは通用しま せん。	Sfortunatamente per lei, queste cose non ci impressionano.	
1110	01:05:09:40- 01:05:11:04	フウン！ダッセ！	Pallone gonfiato!	Kuramochi fa eco sfacciatamente alle parole di Kuroshima.
1111	01:05:11:03- 01:05:13:21	いや、フリじゃなくて 本当に・・・	No, ma io davvero sono...	Wada si agita nel tentativo di giustificarsi.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1112	01:05:13:20- 01:05:16:86	二十分遅刻して 目の前で5分電話する のと	Tra ritardare 20 minuti e passarne 5 qui al telefono,	Kramochi ondeggia di fronte al suo interlocutore...
1113	01:05:16:85- 01:05:20:61	店の外で電話を済ませ た結果 2 5分遅刻するのと	e finire la telefonata fuori e ritardare di 25...	nel portare alla luce la maleducazione del suo comportamento.
1114	01:05:20:60- 01:05:23:21	どっちが失礼か考えて みてください。	Secondo lei, cos'è più scortese?	
1115	01:05:23:63- 01:05:25:48	あ！すいません	Perdonatemi.	
1116	01:05:25:47- 01:05:27:61	忙しさをアピールする 自己演出は	Giocare a fare l'impegnato	Kuroshima si esprime pungitigioso e saccente.
1117	01:05:27:60- 01:05:29:81	謝罪の際には逆効果 です。	non è produttore in questi casi.	
1118	01:05:29:81- 01:05:32:66	で、どうしました。	Detto questo, come possiamo aiutarla?	Kuroshima ritorna immediatamente cordiale.
1119	01:05:35:98- 01:05:39:63	これ私がプロデュース した作品です。	Vedete, questo è il mio ultimo progetto.	Wada estrae dalla borsa del materiale illustrativo e lo dispone sul tavolo.
1120	01:05:39:62- 01:05:42:17	知ってる！原作読んだ	lo amo quel libro!	Kuramochi è visibilmente emozionata e incuriosita.
1121	01:05:42:16- 01:05:45:38	あだだだ誰？誰で映 画化するの？	Chi han preso come protagonista?	
1122	01:05:46:45- 01:05:50:01	え？おだぎり	Naaah! Proprio lui??	Si scosta all'indietro e muove la mano in segno di disapprovazione.
1123	01:05:50:00- 01:05:53:39	あまあでも意外とアリ かも。	Però ripensandoci, non ce lo vedo male.	Kuramochi solleva gli occhi con fare pensieroso.
1124	01:05:54:09- 01:05:58:51	六十万部を売り上げた 原作の 映画化ですから当てて 当たり前	Se fai un film su un libro che ha venduto 600.000 copie,	
1125	01:05:58:50- 01:06:01:84	コケたら「ぼっかじゃ ねえの？」 って感じなんです	devi essere un vero idiota per fare un fiasco!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1126	01:06:01:83- 01:06:05:97	ちょっと内容に クレームがついちゃ って。	Eppure, abbiamo ricevuto un piccolo reclamo.	La voce di Wasa si fa sottile ed esitante.
1127	01:06:05:96- 01:06:09:12	近々試写してもらえま せんか。	Volete vedere il film in anteprima?	L'invito è quasi un sussurro, Wada si sporge verso i suoi interlocutori.
1128	01:06:39:96- 01:06:42:48	泣いた、笑った、感動 した。	Ho riso, ho pianto, quante emozioni!	Kuroshima si sveglia di sopressalto e applaude svogliatamente fingendo coinvolgimento. Il tono è apatico.
1129	01:06:42:47- 01:06:46:26	所長寝てましたけど 私超泣けました。	Mentre lei dormiva, io non ho fatto altro che piangere!	Kuramochi ha la voce rotta dal pianto
1130	01:06:46:25- 01:06:47:68	君今蹴った！	E prendermi a calci!	Kuroshima si gira infastidito verso Kuramochi.
1131	01:06:47:67- 01:06:50:27	で、どこか問題なん ですか。	Allora? Qual è il problema?	
1132	01:06:50:26- 01:06:51:61	気づきませんでした。	Non l'avete visto?	
1133	01:06:51:60- 01:06:53:98	アキラがつぐみに 駆け寄るシーンあつた でしょう。	Quando Akira e Tsugumi si corrono incontro?	
1134	01:06:53:97- 01:06:55:19	はいはい、ラブシー ンね！	Ah sì, la scena d'amore!	Kuroshima si intromette con fare saccente...
1135	01:06:55:22- 01:06:56:29	アキラは犬です！	Akira è un cane!	...ma è evidente che non ha seguito il film.
1136	01:06:56:28- 01:06:57:07	犬？	Ah!	
1137	01:06:57:36- 01:07:00:65	その背後に 映っちゃいけない人が 映ってたんです。	Li si vede qualcuno che non doveva essere ripreso.	Il tono di Wada si fa sempre più esitante.
1138	01:07:00:64- 01:07:01:96	人？	E chi è?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1139	01:07:01:95- 01:07:03:45	犯罪者とか。	Un assassino?	Kuroshima e Kuramochi sono rapiti dalla vicenda.
1140	01:07:03:44- 01:07:06:17	のほうはまだマジなんです。	Magari! No, molto peggio.	
1141	01:07:06:16- 01:07:07:96	実は・・・	Ecco...	
1142	01:07:09:08- 01:07:10:71	国王が	Si tratta di un monarca.	
1143	01:07:10:70- 01:07:11:83	国王？	Un monarca?	Kuroshima e Kuramochi si girano di scatto, stupiti dalla rivelazione.
1144	01:07:11:82- 01:07:14:91	正確には次期国王ですね。	Erede al trono, per la precisione.	
1145	01:07:14:90- 01:07:17:40	あーマンタン王国ってご存知ですか。	Mai sentito parlare del Principato di Mantan?	
1146	01:07:17:39- 01:07:20:06	そこの皇太子が映り込んでちゃってて・・・	Ecco, abbiamo filmato il principe ereditario.	
1147	01:07:20:05- 01:07:23:36	マンタン政府からクレームがついたんです。	I ministri non l'hanno presa troppo bene.	
1148	01:07:42:90- 01:07:44:29	アキラ！	Akira?	La protagonista corre teatralmente verso il suo cane,
1149	01:08:15:10- 01:08:16:99	アキラ！	Akira!	che a sua volta corre verso di lei.
1150	01:08:24:28- 01:08:27:58	会いたかったよ！アキラ	Mi sei mancato, Akira!	
1151	01:08:34:00- 01:08:34:79	はい止めて！	Ferma qui!	Wada chiede al macchinista di fermare il girato.
1152	01:08:34:78- 01:08:35:71	止めないで	No, ti prego!	Kuroshima, in lacrime di commozione, lo prega piagnucolando di non fermare il film.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1153	01:08:35:70- 01:08:38:54	止めて！ちょっと・ ・・・	Ferma! No! Vai indietro!	Wada, con una mimica molto evidente, da indicazioni al macchinista perché fermi il filmato nel punto corretto.
1154	01:08:38:53- 01:08:41:35	ちょっと戻して！ もど・・・戻して！も ど・・・	Riavvolgi!	
1155	01:08:41:54- 01:08:42:97	ちょっと・・・もど・ ・・・	Ancora un po'!	
1156	01:08:42:96- 01:08:45:93	あー戻しすぎ！ もうちょっと行こう！ もうちょっと！	No troppo! Manda avanti un po'! Ancora!	
1157	01:08:45:92- 01:08:49:81	もっちょいもっちょい ちょいちょいちょい	Un altro po', un altro po'...	
1158	01:08:49:80- 01:08:51:78	はい、ストップ！	Eccolo! Ferma!	Wada si avvicina allo schermo per indicare il principe.
1159	01:08:53:31- 01:08:56:53	これ この人皇太子。	Ecco, questo è il principe ereditario.	L'inquadratura mostra un banale adolescente.
1160	01:08:56:52- 01:08:59:75	ええ？全然そんな風に見えない。	Scherza? Non gli darei due lire!	La voce di Kuramochi è distorta dallo stupore.
1161	01:08:59:74- 01:09:01:66	普通のお兄さんですよ。	Sembra un adolescente qualunque!	
1162	01:09:01:65- 01:09:05:44	だから我々全然気づかなくて。	Infatti non ne avevamo il minimo sospetto!	
1163	01:09:05:43- 01:09:07:20	マンタンって確か	Non dicono che Mantan	Kuroshima si avvicina a Wada.
1164	01:09:07:19- 01:09:09:57	国民の「幸せ納得感」 世界一の。	sia il paese più aperto al dialogo al mondo?	La battuta si divide tra stupore e sarcasmo.
1165	01:09:09:56- 01:09:10:80	はい	Fortuna!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1166	01:09:10:79- 01:09:16:26	なんかお忍びで ちよくちよく来日して るらしくて	<i>Pare che il principe vada pazzo per l'animazione giapponese</i>	La voce narrante di Wada accompagna le vicende del principe, diviso...
1167	01:09:16:25- 01:09:20:81	中野とか秋葉原とかに 来て、 フィギュアとかDVD買 いあさるっという。	<i>e che nei suoi frequenti viaggi in Giappone faccia incetta</i>	...tra bancarelle e mercatini alla ricerca di gadget.
1168	01:09:20:80- 01:09:23:18	要するにオタクですね	<i>di ogni sorta di gadget e DVD.</i>	
1169	01:09:23:17- 01:09:24:86	その日もたまたま	<i>Che è esattamente quello</i>	
1170	01:09:24:85- 01:09:27:88	近くでアイドルの 握手会かなんかやっ てて。	<i>che stava facendo il giorno delle riprese.</i>	
1171	01:09:35:64- 01:09:38:41	そこ！ここセットで す！	Stiamo per fare delle riprese!	L'assistente di scena prepara il set facendo sgomberare il luogo.
1172	01:09:38:40- 01:09:40:91	買い物はご遠慮くだ さい。	Vi preghiamo di interrompere gli acquisti.	Dotato di megafono, si rivolge ai passanti.
1173	01:09:40:90- 01:09:41:81	はい、荒木	Ehi, Araki.	Il regista fa un cenno all'assistente.
1174	01:09:41:80- 01:09:42:59	はい	Sì?	
1175	01:09:42:58- 01:09:44:44	そこら辺まだ足りな いよ	Li mancano comparse.	
1176	01:09:44:43- 01:09:45:49	え、ここですか。	Intende qui?	L'assistente indica lo schermo della telecamera.
1177	01:09:45:48- 01:09:47:45	そこそこ。あと 2〜3人いたほうが自 然だな。	Esatto, un altro paio darei.	
1178	01:09:47:44- 01:09:49:42	了解です。ええと・ ・・	Provvedo subito.	
1179	01:09:49:81- 01:09:53:63	あ！すみません 時間大丈夫ですか？ち よ・・・	Lei! Mi scusi! Ce li ha due minuti?	L'assistente corre in direzione del principe e lo invita a prestarsi come comparsa.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1180	01:09:56:08- 01:09:58:91	ここ立っててもらって いいですか	Ecco, stia qui così un attimo.	Senza replicare il principe viene spostato nel punto voluto dal regista.
1181	01:09:59:58- 01:10:02:13	ごめん！ここあと二人 お願い！	Un altro paio qui, per favore!	Rivolgendosi ad un suo collega, l'assistente chiede gli siano mandate un altro paio di comparse.
1182	01:10:02:12- 01:10:03:59	了解っす	Arrivano!	
1183	01:10:03:58- 01:10:05:46	お待たせしました	Pronti a girare!	
1184	01:10:05:45- 01:10:07:71	はい、テスト！	Vai con la prova!	
1185	01:10:10:55- 01:10:12:44	調べたらマンタンでは	Nel Mantan riprendere un reale	L'inquadratura torna su Wada, atterrito.
1186	01:10:12:43- 01:10:16:55	皇族の肖像権侵害は 懲役20年の重罪なん です。	è considerato reato grave, punibile con 20 anni di carcere.	
1187	01:10:16:54- 01:10:17:61	ええ？全然そんな風 に見えない。	Fa sul serio?	
1188	01:10:17:60- 01:10:19:61	プライベートを隠し撮 りして	Girano voci su un paparazzo	Lo sguardo di Wada è fisso nel vuoto.
1189	01:10:19:60- 01:10:23:26	その場で殺された パパラッチもいたと か。	condannato a morte per alcuni scatti troppo indiscreti.	
1190	01:10:23:25- 01:10:24:82	危なかったですね	Si è cacciato in un bel guaio!	
1191	01:10:24:81- 01:10:26:73	またよしゃいいのに・ ・	E questo è nulla!	Wada si porta le mani al viso, visibilmente scosso.
1192	01:10:26:72- 01:10:29:38	監督はこだわちゃっ て。	Poi il regista ha iniziato a dare di matto!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1193	01:10:29:50- 01:10:31:58	違うよ！	Fa schifo!	Il regista batte i piedi a terra infuriato.
1194	01:10:32:70- 01:10:35:46	もっとこう普通に歩けない？	Ma ce la fai a camminare come un cristiano?	Riprende con ira e tono spazientito il principe...
1195	01:10:35:45- 01:10:37:46	こういう風にさあ！	Che diavolo!	...che tace e lo guarda impassibile
1196	01:10:37:93- 01:10:40:61	カメラを見るな！	Piantala di guardare in camera!	Il regista indica bruscamente la telecamera.
1197	01:10:40:60- 01:10:41:81	前を向いて！	Guarda avanti!	
1198	01:10:41:80- 01:10:45:14	すたすたすたすたすた たすた 歩きゃいいんだよ！	Un-due, un-due! Devi solo camminare!	Il regista imita con fare deciso la camminata di una persona ordinaria.
1199	01:10:48:33- 01:10:49:86	王様か？	Ma chi sei? Un principe?	Il principe prova ad imitarlo, ma finisce per camminare in maniera impostata come in una marcia.
1200	01:10:49:85- 01:10:52:52	王様だったんですよ。 ね。	Lo era davvero!	Wada si copre il viso con le mani. È mortificato e impaurito.
1201	01:10:53:85- 01:10:58:27	なんかさー風情がないんだよなあ！	Certo che come attore fai proprio schifo!	Il regista continua il suo delirio di aggressione.
1202	01:10:59:22- 01:11:01:39	缶ビールでも持たせる？	Provate a dargli una birra.	Il regista si rivolge ai suoi assistenti.
1203	01:11:01:38- 01:11:02:11	はい	Subito!	
1204	01:11:04:35- 01:11:06:06	スポンサー問題ないんだよね	Pensi lo sponsor avrà da ridire?	Il regista si avvicina con fare allarmato a Wada.
1205	01:11:06:05- 01:11:09:16	ないんです。 いいんじゃないですか？夏ぼくて	Non credo. Rende il contesto più credibile.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1206	01:11:10:15- 01:11:14:67	マンタン国民は飲酒が 法律で禁止されてる 上に	Nel Mantan la legge vieta il consumo di alcolici.	Il primo piano è di nuovo sul mortificatissimo Wada
1207	01:11:14:99- 01:11:17:44	他人に強要すると	L'istigazione al consumo...	
1208	01:11:17:43- 01:11:20:00	懲役30年らしいで す。	è punibile con 30 anni!	Le parole di Wada sono quasi un lamento.
1209	01:11:19:99- 01:11:23:05	スポンサー気に してる場合じゃなかつ たね。	E voi che vi preoccupavate dello sponsor!	Il rimprovero di Kuoshima è tra l'ironia e la disperazione.
1210	01:11:25:17- 01:11:29:85	あ、いいね。ああち よ・・・ちょっと 酔っぱらって歩いて みる？	Molto meglio! Prova a barcollare un po'?	Il regista barcolla come per mostrare il movimento al principe.
1211	01:11:32:30- 01:11:35:43	あ！いい、いいね！ いるいるこういうおっ さんいるよ！	Sì! Uno sbronz qualunque ad una sagra!	
1212	01:11:35:42- 01:11:37:72	え、これキョセン？	È manzo questo?	Il principe studia gli spiedini ad uno ad uno, come a scegliere quello giusto.
1213	01:11:38:26- 01:11:39:68	キョセン？	Questo pure?	
1214	01:11:39:92- 01:11:41:65	あ！キンチョウ！	Ecco il pollo!	L'esclamazione è accompagnata da un'espressione di soddisfazione.
1215	01:11:41:64- 01:11:43:50	あ、牛肉食べられない んだ。	Non può mangiare manzo!	La troupe si guarda ammiccante con sguardo complice.
1216	01:11:43:49- 01:11:46:45	何何？法律で禁止され てんの。	Cos'è? Te lo vieta la legge?	La battuta è accompagnata da una divertita risata.
1217	01:11:49:19- 01:11:51:29	禁止されてました。	Lo vieta la legge.	Wada sta letteralmente affondando nella poltrona.
1218	01:11:52:11- 01:11:54:54	懲役40年	Pena: 40 anni.	
1219	01:11:54:53- 01:11:57:09	もしくは銃殺なんです って。	In alternativa, la fucilazione.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1220	01:11:57:08- 01:11:58:43	もしくは？	La chiamano alternativa?	
1221	01:11:58:72- 01:12:00:41	え？でも鶏肉 はセーフでしょう。	Il pollo invece è permesso!?	La domanda è fatta con sincera curiosità.
1222	01:12:00:40- 01:12:03:46	いやいや。鶏とか 牛とかの問題じゃな くて	No, il tipo di carne non c'entra nulla.	Wada pronuncia le parole con assoluta serietà.
1223	01:12:03:45- 01:12:05:41	どうやら串刺しの肉を 食べると	È la cottura allo spiedo	
1224	01:12:05:40- 01:12:07:20	重罪なんです。	che è reato gravissimo.	
1225	01:12:07:19- 01:12:09:62	なんじゃそりゃあ！ 何違反？	Non ha senso. Per nulla!	Kuroshima si blocca per lo stupore scendendo le scale.
1226	01:12:09:61- 01:12:11:19	じゃ、鶏に替えたの は？	Allora perché ha scelto il pollo?	
1227	01:12:11:18- 01:12:13:30	それは単に 好みの問題みたいで す。	Credo lo trovasse più morbido.	
1228	01:12:13:29- 01:12:14:55	なんじゃそりゃ！	Non ha senso!!	
1229	01:12:14:54- 01:12:16:99	肖像権で二十年、	Ricapitolando, 20 anni le riprese	La scena inquadra Kuroshima Wada e Kuramochi riuniti ad un tavolo...
1230	01:12:16:98- 01:12:20:73	飲酒で三十、 年肉で 四十年。	30 gli alcolici e 40 la carne.	...per fare il punto della situazione.
1231	01:12:20:72- 01:12:22:51	足して懲役90年だ よ！	Sono 90 anni!	
1232	01:12:22:50- 01:12:24:44	もしくは銃殺ですね	Gli resta sempre la fucilazione!	La precisazione di Kuramochi è chiaramente sarcastica.
1233	01:12:24:43- 01:12:27:82	90まで生きて銃殺は やだね。	Immagina, scontare i 90 per essere fucilati!	La precisazione di Kuroshima è chiaramente sarcastica.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1234	01:12:27:81- 01:12:30:14	笑い事じゃないんですよ。	Non lo trovo divertente!	Wada richiama tutti all'ordine, leggermente infastidito.
1235	01:12:30:13- 01:12:33:45	向こうじゃ反日デモが起こってるんですから。	Han già tenuto manifestazioni antigiapponesi.	
1236	01:12:34:16- 01:12:36:36	反日激化	“Si intensifica il clima anti-nipponico”	Il primo piano è sul titolo di un giornale.
1237	01:12:36:35- 01:12:40:45	今日は監督と弊社の社長を連れてきました。	Oggi, le ho portato anche il regista e il presidente.	Wada introduce i membri della troupe.
1238	01:12:40:44- 01:12:43:62	皆さんどうしてもこの映画を公開したいわけですよ。	Signori, voi intendete far uscire questo film, giusto?	La domanda è fatta con la massima serietà.
1239	01:12:43:61- 01:12:47:14	もちろんです。莫大な予算を投じた作品ですから。	Assolutamente! L'investimento è stato cospicuo quindi...	
1240	01:12:47:13- 01:12:49:88	どうしてもカットしたくないんですよ。	E non volete nemmeno fare qualche taglio.	
1241	01:12:49:87- 01:12:53:60	手を加えたら俺の映画。じゃなくなっちゃうからね	Andrebbe contro i miei principi artistici.	Il regista sembra intransigente.
1242	01:12:53:59- 01:12:56:72	だったら謝るしかないでしょう。	E allora, non vi rimane altro che scusarvi.	Kuroshima è molto risoluto nella risposta.
1243	01:12:56:71- 01:12:57:61	謝る？	Scusarci?	
1244	01:12:57:60- 01:12:58:34	はい	Esatto.	
1245	01:12:58:33- 01:13:02:06	今夜成田空港 第2ターミナルから マンタン王国、国境の町	Volerete a Wanbatar, la capitale del Mantan.	
1246	01:13:02:05- 01:13:03:62	首都ワンバタールに行きます。	Oggi stesso.	
1247	01:13:03:61- 01:13:04:26	え、今夜？	Oggi?	Lo stupore di Wada e soci è evidente.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1248	01:13:04:25- 01:13:04:91	はい	Si.	
1249	01:13:05:77- 01:13:08:11	大使館を通して 話はついていますので	Ho già parlato con l'ambasciata.	Kuroshima estrae una scatola con dei documenti.
1250	01:13:08:44- 01:13:12:65	手ぶらじゃなんです から 免税店で手土産を買っ てってください。	Mi raccomando, comprate un paio di souvenir al Duty Free.	La parlata di Kuroshima è frettolosa.
1251	01:13:12:64- 01:13:15:00	日本らしい物いいでし ょうね。	Roba giapponese, qualcosa di tipico.	
1252	01:13:17:00- 01:13:20:92	あ、ちなみに「ごめん なさい」は マンタン語で「ワチ ャ」です。どうぞ	In Mantese "scusa" si dice "bla, bla". Ripetete.	Kuroshima pronuncia la frase strizzando gli occhi e aprendo e chiudendo ripetutamente le mani a fianco del volto.
1253	01:13:22:62- 01:13:26:09	結構です。さらに、 丁寧な言い方だと「ワ チャワチャ」	Stupendo. La forma cortese è "bla, bla, bla".	Il tono di Kuroshima rimane piatto. Ripete il medesimo gesto di prima.
1254	01:13:27:58- 01:13:28:67	あの、すいません	Senta ma...	
1255	01:13:29:83- 01:13:33:14	まさか行くの我々三人 だけ？	Lei verrà con noi, vero?	La voce di Wada rivela sincera preoccupazione per il viaggio.
1256	01:13:33:13- 01:13:35:10	私ちょっと別件があり ますので・・・	Spiacente, ho un altro impegno.	
1257	01:13:35:09- 01:13:37:34	ボーイさん灰皿頂け る？	<i>Tesoro, mi passi un posacenere?</i>	
1258	01:13:37:45- 01:13:38:55	失礼します。どうぞ	Buon viaggio eh!	Kuroshima si alza e fa per allontanarsi.
1259	01:13:38:54- 01:13:42:65	息子の英里人が 傷害事件を起こしたん です。	<i>Nostro figlio è stato arrestato per percosse.</i>	Cfr. stringa 623
1260	01:13:43:22- 01:13:47:11	早急に謝罪会見を 開かなくてはならない んです。	<i>C'è la stampa da convocare per le scuse formali.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1261	01:13:47:48- 01:13:50:36	あ、すみません。 もーワチャワチャ！	<i>Scusate, ero lì che "Bla, bla, bla!"</i>	
1262	01:13:50:69- 01:13:52:62	わあ、本物！	<i>Oddio! Lei!</i>	
1263	01:13:52:61- 01:13:55:63	忙しい方だね！	<i>È un uomo così impegnato!</i>	Il commento lascia trapelare sentita ammirazione.
1264	01:13:55:62- 01:13:58:03	忙しいふりでしょ	<i>Tutta finzione, ti dico.</i>	Wada minimizza sospettoso.
1265	01:15:32:00- 01:15:34:73	オ！カントク！	<i>Signor regista!</i>	Il principe fa per correre incontro felice al regista...
1266	01:15:36:20- 01:15:40:35	チャブダイ！マントン イチャオ！	<i>Benvenuto! Che bello vederti!</i>	
1267	01:15:41:59- 01:15:43:14	モンド？ヨダンナ！	<i>Ma che fai?</i>	...ma viene bloccato dalla guardia.
1268	01:15:43:13- 01:15:46:40	ワキャレガセロシウ	<i>Rimanete qui, Vostra Altezza.</i>	
1269	01:15:51:61- 01:15:53:28	なんだ？	<i>Che vuole questo?</i>	Uno sconosciuto avanza velocemente verso al troupe.
1270	01:15:58:44- 01:15:59:96	肌寒いだろ。	<i>Voi avrete freddo.</i>	Si esprime in giapponese...
1271	01:16:00:87- 01:16:02:64	頭冷えるだろ。	<i>Voi avrete testa ghiacciata.</i>	...ma con un'accento fortemente straniero.
1272	01:16:02:63- 01:16:04:31	帽子とか持ってるか。	<i>Meglio se portato cappello.</i>	
1273	01:16:10:99- 01:16:13:95	あ！俺？通訳	<i>Ah io? Io sono traduttore.</i>	
1274	01:16:13:94- 01:16:16:05	名前ワクバル	<i>Nome Wakbal.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1275	01:16:17:29- 01:16:19:90	言いつらいから、 ヒロシでいいよ。	Ma tu chiama me Hiroshi.	
1276	01:16:19:89- 01:16:21:27	あ、えーと、私は・ ・ ・	lo mi chiamo...	Wada fa per presentarsi...
1277	01:16:21:26- 01:16:23:47	いや、名前が誰とかい いから	Tuo nome non interessa.	...ma viene subito interrotto bruscamente.
1278	01:16:24:22- 01:16:26:51	お前らが何したとか	A me interessa cosa tu ha fatto.	
1279	01:16:26:50- 01:16:28:49	大体知ってる	lo quasi lo so.	Wakbal ha un'aria da sapientone che non ispira la massima fiducia.
1280	01:16:28:48- 01:16:33:40	大体心配ない 大体任せろ	Quasi non è problema. Quasi ci penso io.	
1281	01:16:33:93- 01:16:35:66	肌寒い	Perché tu ha freddo.	
1282	01:16:37:10- 01:16:39:26	スゲ怪しいな！	Quello ci vuole fregare.	
1283	01:16:39:25- 01:16:42:41	とりあえず笑って、友 好的に	Sorridenti e cordiali, mi raccomando.	Scelto come comportarsi, Wada, regista e produttore, avanzano verso i sovrani di Mantan.
1284	01:17:02:17- 01:17:04:93	カントク！	Signor regista!	Il principe non nasconde il suo entusiasmo per la visita.
1285	01:17:04:92- 01:17:08:48	チャブダイ！チャブ ダイ！	Che bello vederla!	Il principe va ad abbracciare la troupe.
1286	01:17:10:10- 01:17:11:64	オチャ！オチャ！	Benvenuti! Benvenuti!	
1287	01:17:11:75- 01:17:15:65	プロデュッサダイレク ッテイ ジャボニムービイツマ ランダ	Loro sono produttori di film giapponesi.	Wakbal inizia il suo operato di traduttore.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1288	01:17:16:55- 01:17:18:23	オチャ	Benvenuti!	
1289	01:17:18:22- 01:17:22:53	あ、こいつ日本でいう 国防長官。 あ、年収二百万大体。	Il nostro capo della difesa. Quasi due milioni netti l'anno.	Le presentazioni sono calorose e cordiali.
1290	01:17:23:07- 01:17:25:42	こいつ文化大臣	Il ministro della cultura,	Il clima è gioviale e festoso.
1291	01:17:25:41- 01:17:27:37	年収二百五十万大体	quasi due milioni e mezzo.	
1292	01:17:28:53- 01:17:31:20	こいつ副首相	E infine, il Primo Ministro.	
1293	01:17:31:19- 01:17:34:17	マンタンイチャオ!	Il popolo di Mantan vi accoglie!	Il saluto del Primo Ministro è entusiasta e scatena una calda relazione nel popolo.
1294	01:17:34:70- 01:17:36:33	あこいつの年収は大 体・・・	Netti all'anno quasi...	
1295	01:17:36:32- 01:17:39:26	年収いいだろう。 それより手土産を!	Non ha importanza. Tira fuori i regali.	Il produttore fa cenno a Wada di estrarre i regali dalle borse.
1296	01:17:39:25- 01:17:40:71	あ、はいはい	Giusto, ha ragione!	
1297	01:17:46:71- 01:17:50:81	マンタン	"Mantan"	Vengono estratte e spiegate delle lanterne.
1298	01:17:48:54- 01:17:50:81	万歳	"Banzai!"	Il popolo si lascia sfuggire un'esclamazione di stupore e compiacimento.
1299	01:17:48:34- 01:17:52:70	提燈 五万大体	Lanterne giapponesi. Quasi 50 mila.	
1300	01:18:00:27- 01:18:03:84	あー、とらや。 一万四千大体	Premiata pasticceria Toraya. Quasi 14 mila.	La scatola di dolciumi trova grande approvazione tra i giapponesi.
1301	01:18:12:74- 01:18:18:66	日本の伝統工芸品で す、 こけしています。	Artigianato giapponese. È una bambola dipinta a mano.	Il primo piano è su Wada, che nervoso mostra la bambola.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1302	01:18:19:66- 01:18:21:84	あ首が鳴ります。	Sentite, le fischia il collo!	Wada gira senza esitazione il collo della bambola. I volti dei mantanesi si incupiscono si sentono dei clamori e delle ura di disappunto.
1303	01:18:33:91- 01:18:35:40	すごくよろこんでる！	Loro molto contenti!	Wakbal cerca di convincere la troupe che vada tutto bene.
1304	01:18:37:25- 01:18:40:28	レカエ！レカエ！ レカエ！	Andatevene! Andatevene!	I mantanesi cacciano la troupe, che si ritira fuggendo.
1305	01:18:43:40- 01:18:45:20	ナクルテツモド！	Non tornate mai più!	
1306	01:19:13:59- 01:19:17:15	汗ばむわあ、東京!	Sempre troppo caldo in Tokyo.	Wakbal si aggira per la stanza lamentandosi.
1307	01:19:17:14- 01:19:19:48	Tシャツで全然いけるわ！	Sapevo che dovevo portare maglietta.	
1308	01:19:19:47- 01:19:20:56	誰？	Lei sarebbe?	Kuroshima si avvicina sconcertato al nuovo arrivato.
1309	01:19:20:85- 01:19:23:00	通訳のワクバル	Nome Wakbal, io traduttore!	
1310	01:19:23:12- 01:19:24:85	ヒロシでいいよ	Ma tu chiama me Hiroshi.	
1311	01:19:24:84- 01:19:26:25	すいません	Sono mortificato.	Wada. Mortificato, prende parola per scusarsi.
1312	01:19:26:24- 01:19:30:16	ぎりぎりまで沖縄のシーサーと悩んでたんですけど	lo gli volevo prendere il solito amuleto di Okinawa,	
1313	01:19:30:15- 01:19:33:04	こけしのほうがかわい いかなって。	ma la bambolina era così carina!	
1314	01:19:33:82- 01:19:36:28	形がよくなかったね	Tuo problema è stato forma.	Wakbal si intromette con il suo divertente accento.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1315	01:19:36:27- 01:19:37:79	形？	La forma?	Wakbal attira immediatamente l'attenzione di tutti i presenti.
1316	01:19:37:78- 01:19:40:70	マンタン人 この形とか嫌いよ大体	Noi mantanesi quasi odia quella forma.	
1317	01:19:40:69- 01:19:42:09	大体？	Quasi eh?	
1318	01:19:42:08- 01:19:43:88	あ！これかな・・・	Guardate qua!	L'inquadratura riprende Kuramochi, impegnata in una ricerca sul web.
1319	01:19:44:42- 01:19:46:50	かつて首都ワンバ ートルは	Pare che la capitale sia stata per anni	Kuramochi legge ad alta voce i fatti riportati dalla fonte da lei trovata.
1320	01:19:46:49- 01:19:48:94	民族紛争の絶えない地 区でした。	squassata da una cruenta guerra civile.	
1321	01:19:48:93- 01:19:52:43	激しい内紛に巻き込 まれ 捕虜に取られた先住 民は	I prigionieri, legati mani e piedi e rasata la testa,	
1322	01:19:52:42- 01:19:55:10	バトルの丘で手足を 縛られ、	erano condotti sul colle Bataar.	
1323	01:19:55:09- 01:19:57:64	頭髪を変な感じに剃り 上げられ、	Qui, venivano uccisi per torsione del collo.	
1324	01:19:57:63- 01:20:00:76	さらしものにされた 揚げ匂 ひねり殺された	Ancora oggi, a Mantan, si ricorda questo evento	
1325	01:20:00:75- 01:20:02:95	という屈辱の歴史がマ ンタン。	come "La Grande Umiliazione".	
1326	01:20:02:94- 01:20:05:41	そうとは知らずに	E tu con faccia che ride,	Wakbal, anziche mostrare empatia verso i suoi connazionali...
1327	01:20:05:40- 01:20:07:49	首とかひねってたも んね、	a girare collo di bambolina!	...non riesce a trattenere le risa per la gaffe di Wada.
1328	01:20:07:48- 01:20:11:70	嬉しそうに！ キュッキュッキュッ キュ	Davanti a tutta Mantan! Squeak, squeak.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1329	01:20:11:69- 01:20:13:11	こけしのフォルムが	La forma della bambola	Kuroshima giunge velocemente alla conclusione.
1330	01:20:13:10- 01:20:16:25	その捕虜のことを連想させた。	gli ha ricordato i soprusi subiti in passato!	L'espressione rivela la comprensione della gravità della situazione.
1331	01:20:17:16- 01:20:18:62	大体ね	Eh...quasi!	
1332	01:20:18:61- 01:20:20:29	大体?	Quasi eh?	
1333	01:20:20:50- 01:20:21:50	どうした。	Che succede?	
1334	01:20:21:83- 01:20:25:17	マンタン国王が日本政府に対して	Mantan pretende scuse ufficiali	Kuroshima mostra un video che riprende la dichiarazione del sovrano di Mantan.
1335	01:20:25:16- 01:20:27:19	謝罪を求めるよう。	da parte del governo giapponese.	
1336	01:20:27:18- 01:20:30:45	正式な声明を発表したそうです。	Hanno rilasciato la dichiarazione stamattina.	
1337	01:20:50:30- 01:20:51:84	あー怒ってる！	Boia se sono incazzati!	Terminata la visione del video, Kunimatsu esplode in una fragorosa e sguaiata risata..
1338	01:20:51:83- 01:20:53:81	怒ってるね！	Sono incazzatissimi!	
1339	01:20:54:40- 01:20:56:24	大丈夫ですかね。	Siamo fregati...	In disparte, Kuramochi rivela la sua preoccupazione a Kuroshima.
1340	01:20:56:23- 01:20:57:03	何が	Perché?	
1341	01:20:57:02- 01:21:01:66	マンタンはね、綿の原材料綿花の生産量が世界三位、	Mantan è il terzo produttore mondiale di cotone grezzo.	Il ministro completa la spiegazione con l'ausilio di uno schermo presente nella sala conferenze
1342	01:21:01:65- 01:21:05:72	日本が消費してる綿の78%がマンタン産なんだよ。	Il 78% del cotone consumato in Giappone proviene da lì.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1343	01:21:05:71- 01:21:09:66	だから生理用品が 値上がりするね。	Presto le giapponesi daranno la madre per un Tampax!	La frase si conclude con la fragorosa risata che contraddistingue il ministro.
1344	01:21:10:29- 01:21:13:65	あのひと失言が 多くて有名なんです よ。	Quell'uomo è diventato famoso per le sue gaffe.	Le parole di Kuramochi introducono le gaffe più famose attribuite al ministro.
1345	01:21:13:64- 01:21:16:11	アメリカ人肉食だろう	Gli americani mangiano troppa carne.	L'affermazione è rivolta da Kunimatsu ai giornalisti.
1346	01:21:16:10- 01:21:18:28	だから尻が臭いんだ よ！	È per questo che scoreggiano tanto.	Kunimatsu si lascia sfuggire un peto, prima di esplodere nella consueta risata.
1347	01:21:21:43- 01:21:24:23	日本の選手団はまじめ すぎる！	Li vedo tesi i nostri ragazzi alle Olimpiadi.	
1348	01:21:24:22- 01:21:26:60	選手村にコールガール でも 呼んだらどうだ。	E mandiamogliete due squillo!	
1349	01:21:27:65- 01:21:32:45	しかも国会を途中 退席して問い詰められ た時・・・	Spiegando la sua assenza ad una seduta parlamentare:	
1350	01:21:32:86- 01:21:35:91	ええ、小腹がすいた ので	"Ecco, avevo un languorino, così...	Kunimatsu prende parola di fronte all'intera assemblea...
1351	01:21:35:90- 01:21:38:89	喫茶室でパンケーキ食 べてました。	sono andato al bar a farmi un pancake".	...e si esprime con la massima serietà.
1352	01:21:39:95- 01:21:43:72	以来パンケーキ大臣っ て呼ばれてるんです。	Il "Ministro Pancake" lo chiamano da allora.	
1353	01:21:43:71- 01:21:44:87	ご心配なく！	Tranquilli ragazzi,	Il ministro si alza in piedi con fare gagliardo e fiducioso.
1354	01:21:44:86- 01:21:49:47	若いごろワンバタール の 日本大使館に半年ばかり 勤務してたからね。	ho lavorato 6 mesi all'ambasciata giapponese di Wanbatar.	
1355	01:21:49:46- 01:21:51:83	王国も知り合いだから！	Io e il re siamo amiconi!	Kunimatsu ammicca, come a sottolineare il rapporto di amicizia che lo lega al sovrano.
1356	01:22:52:84- 01:22:54:64	おークニマツ！	Oh Kunimatsu!	Kunimatsu sbarca a Mantan...

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1357	01:22:54:63- 01:22:55:78	チャブダイ!	Bentornato!	...calorosamente accolto sia dal popolo che dalla classe dirigente.
1358	01:22:55:77- 01:22:59:45	来たよ、ワンコ。チャブダイ	Sono qui Wanko! Che bello vederti!	Kunimatsu solleva le braccia al cielo in segno di saluto.
1359	01:22:59:44- 01:23:01:27	あ!少し太った?	Oh! Messo su pancia, eh?	Kunimatsu muove le mani circolarmente davanti al ventre, a simulare la forma di una pancia sporgente.
1360	01:23:01:26- 01:23:04:12	ヨテセベンカンチャンニ	Non cominciare fratello.	Il sovrano rimane pacato ma sembra divertito.
1361	01:23:05:32- 01:23:07:18	お!息子か?	Oh! Ma quello è tuo figlio?	Kunimatsu indica il principe col capo.
1362	01:23:07:33- 01:23:10:33	いやいや大きくなったなー	Alla faccia se è cresciuto!	Kunimatsu si esprime sempre con un tono di voce altissimo e un atteggiamento sfacciato.
1363	01:23:10:32- 01:23:11:90	お、お土産!お土産!	Dai che ho portato i regali!	Kunimatsu fa cenno ai suoi accompagnatori di avvicinarsi con i regali.
1364	01:23:11:89- 01:23:12:94	オミヤゲ	Regali?	
1365	01:23:17:80- 01:23:20:39	ワア!ジャパニメーション。サイコウ!	Si! Cartoni Giapponesi! Che figo!	Il principe è entusiasta nell'aprire uno scrigno...
1366	01:23:20:80- 01:23:23:51	ウオウオ! オシイマモル?カミカミレベル!	Oshii Mamoru? Il mio idolo!	...stracolmo di merchandising di anime giapponesi.
1367	01:23:23:50- 01:23:25:32	ワンダークニマツ!	Sei il migliore Kunimatsu!	
1368	01:23:25:51- 01:23:27:98	相変わらずバカだねー	È rimasto un completo idiota.	Kunimatsu non abbassa nemmeno troppo la voce per fare questo commento.
1369	01:23:28:18- 01:23:30:71	チャブダイ!	Bentornato!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1370	01:23:31:20- 01:23:36:71	この度は我が国の 映画関係者が由緒正 しき	È a nome di tutto il popolo giapponese che esprimo oggi	Kunimatsu assume un atteggiamento pacato e formale, consono...
1371	01:23:36:89- 01:23:40:94	マンタ王家の皇太子の 肖像権を侵害し	sincero cordoglio e rammarico per le umiliazioni	...al suo ruolo di rappresentante dello stato giapponese.
1372	01:23:40:93- 01:23:46:23	マンタン国民に多大 なる 屈辱を与えてしまった ことに対し	e gli affronti ingenuamente perpetrati dalla nostra	
1373	01:23:46:22- 01:23:50:55	日本を代表して 遺憾の意を表明いたし ます。	industria cinematografica all'insigne stirpe di Mantan.	
1374	01:23:51:08- 01:23:54:31	わたくし国松一良は	Io, Kunimatsu Kazuyoshi considero	
1375	01:23:54:30- 01:23:58:25	マンタン国王を 第二のふるさとと思っ ております。	il Principato di Mantan la mia seconda casa.	
1376	01:23:58:24- 01:24:03:46	故に国王とは 親兄弟以上のつながり があると	E mi unisce al suo popolo un legame più forte	
1377	01:24:03:45- 01:24:05:71	自負しております。	della fratellanza stessa.	
1378	01:24:05:70- 01:24:07:29	アイラブマンタン！	Perché io amo Mantan.	Kunimatsu pronuncia queste parole con tangibile affetto.
1379	01:24:07:61- 01:24:10:09	アイラブジャポン！	E io amo il Giappone.	
1380	01:24:10:45- 01:24:13:97	センキュー！アイラブ マンタン！	Grazie! Amo davvero Mantan!	
1381	01:24:15:23- 01:24:18:03	こうして事態は収束 した。	<i>Così, tutto si concluse per il meglio.</i>	La voce narrante tira le somme della visita di Kunimatsu nel Mantan.
1382	01:24:19:82- 01:24:22:24	・・・かに見えたので すが。	<i>O almeno, così pareva..</i>	
1383	01:24:25:70- 01:24:26:81	はい	Ciao bellezza!	Rincasato, Kunimatsu rivolge questo saluto all'addetta all'ascensore.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1384	01:24:30:30- 01:24:33:48	囲みあるなんて聞いてないから	Gradirei un preavviso per le interviste,	Uno stuolo di giornalisti circonda inaspettatamente Kunimatsu...
1385	01:24:33:47- 01:24:35:66	ワインしこたま飲んじやったよ。	così evito di arrivarci ubriaco.	
1386	01:24:35:76- 01:24:38:44	まあ、ねええー文化の違い	Si dunque...Perché l'amore fraterno	...che si lancia in un'approssimativa e improvvisata apologia della fraternità tra stati
1387	01:24:38:43- 01:24:40:61	国境を超える男同士の友情	supera attriti e differenze!	
1388	01:24:40:60- 01:24:41:46	国松さん！	Ministro!	
1389	01:24:41:45- 01:24:42:99	それに尽きるよね、うん	Amiamoci tutti, fratelli!	Kunimatsu conclude scialbamente con un motto pseudo-pacifista.
1390	01:24:42:98- 01:24:45:03	ご存じないんですか。何が。	- Non ha sentito? - Che cosa?	I giornalisti cercano di richiamare l'attenzione di Kunimatsu...
1391	01:24:45:02- 01:24:48:23	先ほどマントン王国がまた声明発表したんです。	Mantan ha rilasciato una nuova dichiarazione.	...su altri fatti, che il ministro sembra ignorare completamente.
1392	01:24:48:22- 01:24:49:91	あ、そう？ 今後日本との貿易を	- Che dichiarano? - L'interruzione	
1393	01:24:49:90- 01:24:51:71	一切中止すると。	degli scambi commerciali.	
1394	01:24:51:98- 01:24:52:66	え？	Che?	La voce del ministro è alterata da troppo alcol e dallo stupore.
1395	01:24:52:85- 01:24:54:86	何があったんですか。どういことなんですか。	- Una dichiarazione! - I suoi commenti?	
1396	01:24:54:85- 01:24:55:55	ええ？ 何も知らないんですか。	Che??	Kunimatsu non riesce a far altro che bisticciare incredulo.
1397	01:24:55:54- 01:24:57:55	大臣 大臣	- Ministro! - Ministro!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1398	01:24:58:14- 01:25:00:85	先頃マンタン王国による	<i>Diffusasi ormai la notizia</i>	Un telecronista riporta la drammatica situazione...
1399	01:25:00:84- 01:25:04:53	綿の原材料綿花の輸出ストップを宣言を受けて	<i>del recente embargo sul cotone imposto dal Mantan,</i>	...che colpisce città e cittadini giapponesi alla disperata ricerca di riserve di cotone che si stanno progressivamente esaurendo.
1400	01:25:04:52- 01:25:08:70	都内の薬局、スーパーの棚から生理用品が消えました。	<i>nelle città impazza la caccia all'assorbente.</i>	
1401	01:25:08:69- 01:25:10:61	買い占めです。	<i>È il panico.</i>	
1402	01:25:10:60- 01:25:16:33	ええ、そしてですね、薬局から生理用品を買えなかった女性たちが	<i>Vediamo ora orde di donne, uscite a mani vuote dalle farmacie</i>	Sullo sfondo, si intravedono orde di donne correre confusamente da un negozio all'altro.
1403	01:25:16:32- 01:25:19:63	次々と布団屋に向かっています。	<i>precipitarsi in un negozio di materassi.</i>	
1404	01:25:19:62- 01:25:22:67	ええ、布団屋からも綿が消えています。	<i>Ma il cotone sembra scarseggiare pure lì.</i>	
1405	01:25:22:66- 01:25:25:97	日本中の綿の買い占めが進んでいます。	<i>I consumatori giapponesi sono in ginocchio.</i>	
1406	01:25:28:30- 01:25:30:69	落ちづいて思い出しましょう！	<i>Proviamo a ricordare insieme.</i>	
1407	01:25:30:73- 01:25:32:42	国松さん	Ministro Kunimatsu,	Kuroshima cerca, insieme al ministro, di fare chiaro...
1408	01:25:33:00- 01:25:35:60	合同会見の後どこへ行きましたか。	dove si è recato dopo la conferenza stampa?	...sull'accaduto.
1409	01:25:36:71- 01:25:38:38	うん？ホテル帰ったんじゃないの。	Sarò tornato in albergo, no?	Il ministro pare non ricordare nulla...
1410	01:25:38:42- 01:25:42:19	ホテル帰ったのは十時十六分だよ、大体ね。	Lei tornato sì, ma quasi a 22.16!	...a differenza dei suoi compagni di viaggio.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1411	01:25:46:80- 01:25:49:86	会見の後国王主催 のパーティーに出ま した。	Il re ha tenuto una festa. Siamo andati lì.	Wada prende la parola, introducendo il reale svolgimento dei fatti.
1412	01:25:50:36- 01:25:51:86	そこで大臣は	Festa dove lei	Si intromette Kuroshima...
1413	01:25:51:85- 01:25:54:91	皇太子のご息の頭を なでました。	ha accarezzato la testa del nipote del re!	...portando alla luce il misfatto di Kunimatsu.
1414	01:25:55:27- 01:25:56:63	スルメー!	Sacrilegio!	La scena inquadra Kunimatsu che tenta di far smettere di piangere...
1415	01:25:58:74- 01:26:00:29	泣かない泣かない!	No buono! Non piangere!	...il figlio del principe accarezzandogli il capo.
1416	01:26:00:28- 01:26:01:83	あ!よく来た!	Fortuna che sei qua!	
1417	01:26:01:82- 01:26:03:89	スルメ! スルメ!	Sacrilegio! È sacrilegio!	Le donne di corte urlano al sacrilegio.
1418	01:26:05:60- 01:26:06:21	ワクバル!	Wakbal!	
1419	01:26:06:26- 01:26:07:55	別に良くない?	Non mi pare così grave.	Kunimatsu non pare assolutamente scosso dall'accaduto.
1420	01:26:07:54- 01:26:09:14	よくない!	È un disastro invece!	
1421	01:26:09:13- 01:26:13:51	マンタンでは子供の 頭をなでていいのは国 王だけ	Nel Mantan solo il re può toccare la testa di un bambino.	
1422	01:26:13:50- 01:26:15:39	という厳しい 戒律があるんです。	È un severo precetto religioso!	Kuroshima si avvicina a Wakbal e prova a toccargli la testa per dimostrare la veridicità dell'affermazione.
1423	01:26:15:38- 01:26:17:34	うわ!やめるよ!こら!	Ah! Tu smetti!	Wakbal cerca di scansarsi immediatamente, vistosamente infastidito.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1424	01:26:17:33- 01:26:19:48	親とかにも なでられたことない のに！	Nemmeno madre ha mai toccato mia testa!!	
1425	01:26:19:47- 01:26:20:26	ね？	Visto?	
1426	01:26:21:05- 01:26:23:86	しかも国王の孫の頭を なでるなんて、あんな た！	E lei ha toccato la testa del nipote del re!	Kuroshima sottolinea con una punta di disperazione la gravità della situazione.
1427	01:26:23:85- 01:26:25:27	国辱だ！	Un affronto al principato!	
1428	01:26:25:26- 01:26:28:24	無礼講でしょう。 酒も入ってたし・・・	Ma si era tra amici! Un po' di vino...	Il ministro, tutt'ora non preoccupato, continua a sminuire la faccenda.
1429	01:26:28:23- 01:26:29:59	待ってください	Aspettate un attimo...	Kuramochi interviene, improvvisamente raggiardita da un ricordo.
1430	01:26:29:58- 01:26:32:25	確か飲酒って懲役・ ・・・	Il consumo di alcolici non era...	
1431	01:26:32:23- 01:26:34:65	外国人はいいんです よ、飲んで。	Non vale per gli stranieri quella storia!	Kunimatsu prende parola, smentendo seccatamente l'affermazione.
1432	01:26:34:64- 01:26:37:38	飲みました？飲みま した？	Sentiamo, voi avete bevuto?	Kuramochi si rivolge alla troupe televisiva: i tre scuotono la testa in senso di diniego.
1433	01:26:37:98- 01:26:39:31	いや俺だけっ！	Non sarò stato mica soltan...	Kunimatsu si rivolge a tutti i presenti.
1434	01:26:39:96- 01:26:42:75	国を代表して頭下げた んだ。	Mi sono umiliato in nome del paese.	Kunimatsu non accetta la scarsa comprensione dimostrata...
1435	01:26:42:74- 01:26:44:55	偉業を果たしたんだ よ。	La mia è stata una grande impresa!	...e si lascia prendere dall'indignazione...
1436	01:26:44:54- 01:26:46:30	一杯ぐらい大目に見 てよ！	Potrò farmelo un bicchiere!	...cercando di giustificare i suoi eccessi.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1437	01:26:46:29- 01:26:48:06	一杯？	Uno?	Il commento basito di Wada lascia intendere che ci sia stato molto di più di quanto fin'ora emerso.
1438	01:26:48:50- 01:26:50:36	大臣の偉業の数々を	Le imprese del Ministro	Kunimatsu dirige la scena, introducendo le immagine che seguiranno...
1439	01:26:50:35- 01:26:52:36	ワクバル君が 写真におさめています ので、	sono state immortalate da Wakbal.	...con il suo solito tono pacato e affabile.
1440	01:26:52:35- 01:26:54:28	スライドショーで お楽しみください。	Vediamole insieme!	
1441	01:26:54:72- 01:26:58:24	酒に酔った国松文部科 学大臣は	<i>Il Ministro, in evidente stato di ebbrezza, ha:</i>	La voce narrante è quella di Kuramochi.
1442	01:26:58:85- 01:27:01:86	皇太子の嫁に抱きつ き、	<i>abbracciato la moglie del principe,</i>	
1443	01:27:02:78- 01:27:05:57	国王の妻にキスをせ がみ。	<i>implorato un bacio della regina,</i>	
1444	01:27:05:56- 01:27:10:17	拒絶されると 秘書に関係を迫り、	<i>e, rifiutato a schiaffi, tentato di ottenerlo con il denaro.</i>	
1445	01:27:10:40- 01:27:13:08	国王と相撲を取り、	<i>Inscenato mosse di sumo con il re,</i>	
1446	01:27:13:82- 01:27:15:46	トイレで吐き、	<i>vomitato nella toilette,</i>	
1447	01:27:15:91- 01:27:20:56	介抱したメイドの メールアドレスをしつ こく聞き、	<i>chiesto con insistenza l'email all'ancella che lo assisteva,</i>	
1448	01:27:20:66- 01:27:24:06	とんでもない落書きを しました。	<i>e scarabocchiato il ritratto del re.</i>	
1449	01:27:24:05- 01:27:28:60	よくまあ一たった 9時間の滞在でここま での失態を！	Non male per una permanenza di sole 9 ore!	Kuroshima commenta i fatti con la sua usuale ironia pungente.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1450	01:27:28:59- 01:27:31:79	さらに勢いづいた 大臣は夜の歓楽街	Recatosi nel quartiere notturno di Banpoi,	Kuramochi continua la narrazione della gesta del ministro.
1451	01:27:31:78- 01:27:33:24	バンポイに繰り出し、	si è poi unito alla festa	Allunga sul tavolo un registratore.
1452	01:27:33:23- 01:27:35:38	同行した記者クラブの 記者に	di un circolo di giornalisti di cronaca,	
1453	01:27:35:37- 01:27:37:81	数々の暴言を吐きま した。	a cui ha dichiarato quanto segue:	
1454	01:27:37:80- 01:27:43:35	マンタンの女はね 抱き心地がいいんだ よ。本当だよ。	<i>Le mantanesi sono tutte da stringere, credetemi!</i>	Resosi conto della gaffe, Kunimatsu cerca di interrompere la registrazione appropriandosi del registratore.
1455	01:27:43:34- 01:27:47:36	しかもさ性 に対して献身的だか らね。	<i>E a letto, proprio non ti fanno mancare niente!</i>	I presenti lo fanno scivolare sul tavolo in modo da impedirgli di prenderlo.
1456	01:27:47:35- 01:27:50:36	それに比べて男はボン クラ。	<i>Gli uomini invece, sono dei completi idioti!</i>	
1457	01:27:50:35- 01:27:53:86	今回の件だってさ・ ・・ あの皇太子がボンクラ だから	<i>Come il principe! Se non fosse così rimbambito,</i>	
1458	01:27:53:85- 01:27:57:08	俺がわざわざ 頭下げに来てやったん だよ。	<i>mica sarei dovuto venire fin qua a fare sta farsa!</i>	
1459	01:27:57:07- 01:28:00:61	なあ、あんな男はね 日本に連れて帰って	<i>Quello là me lo porto in Giappone, vi dico</i>	La faccia dei presenti rivela un misto di sbalordimento e incontenibile divertimento.
1460	01:28:00:60- 01:28:03:41	AV男優にでもすればいい んだ!	<i>e lo trasformo in una star del porno!</i>	
1461	01:28:04:12- 01:28:07:09	よーし!ガソリン満タ ン!	<i>Lo stallone sta arrivando, ragazzi!</i>	
1462	01:28:07:08- 01:28:10:02	コールガルーを呼べ!	<i>Chiamatemi una squillo!</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1463	01:28:10:01- 01:28:13:39	申し訳ない！この通りだ！	Perdono! Imploro perdono!	Kunimatsu si prostra a terra.
1464	01:28:14:01- 01:28:16:15	ここで謝っても仕方がないでしょう。	Scusarsi qui non le servirà a molto.	Il ministro Edashita fa il suo ingresso in scena.
1465	01:28:16:14- 01:28:18:95	あ、枝下さん！	Ministro Edashita!	
1466	01:28:18:94- 01:28:20:90	外務大臣の枝下です。	Edashita, Ministro degli Affari Esteri.	Parla con voce ferma e risoluta.
1467	01:28:20:89- 01:28:23:78	早急に謝罪会見をせっティングします。	Convocheremo immediatamente una conferenza stampa.	
1468	01:28:23:77- 01:28:26:51	国松さんは文部科学大臣として	Ministro Kunimatsu, mi auguro di trovare	
1469	01:28:26:57- 01:28:28:56	有終の美を飾ってください。	le sue dimissioni al mio ritorno.	
1470	01:28:28:55- 01:28:29:78	はい	Sis-signora!	Il tono di Kunimatsu è di assoluta reverenza.
1471	01:28:29:77- 01:28:33:09	今後マンタンとの交渉はわたしが担当します。	Quanto a me, partirò per Mantan questa sera stessa.	Edashita rivolge lo sguardo dritto in camera.
1472	01:29:46:50- 01:29:48:42	<i>We now have a very strange situation:</i>	<i>La situazione qui è surreale.</i>	Un telecronista anglofono è in loco per riportare i fatti.
1473	01:29:48:50- 01:29:52:91	<i>several children shooting water pistols at The Minister of Foreign Affairs.</i>	<i>Vediamo alcuni bambini colpire il Ministro con delle pistole ad acqua.</i>	Le guardie del corpo avanzano per proteggere il ministro ma lei li fa indietreggiare, esponendosi all'attacco dei bambini.
1474	01:29:52:90- 01:29:55:91	<i>And the people of Mantan...</i>	<i>Gli abitanti sembrano avere delle galline...</i>	
1475	01:29:55:90- 01:29:58:66	収まりそうもないですよ、これ！	Non se ne viene fuori, eh...	Kuroshima e Kuramochi osservano gli accadimenti in diretta televisiva.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1476	01:29:58:65- 01:30:01:37	そう思って、土下座の プロを仕込んだ。	Per questo ho mandato un professionista.	
1477	01:30:01:36- 01:30:02:99	土下座のプロ？	Un professionista?	Kuramochi si volta sorpresa.
1478	01:30:03:11- 01:30:07:84	そして今もう一台の ジープから男が降りて きました。	<i>Un uomo è uscito ora dalla seconda jeep...</i>	
1479	01:30:09:33- 01:30:10:68	この人物は・・・	<i>chi sia questo...</i>	
1480	01:30:10:91- 01:30:12:74	南部さんだ！ 南部だ	- Ma è Nambu! - In persona!	L'esclamazione è piena di stupore.
1481	01:30:13:50- 01:30:16:29	この人物は誰かは分か りません。	<i>Non è chiaro chi sia questo individuo.</i>	
1482	01:30:17:00- 01:30:18:61	急にマンタン国民が・ ・・・	<i>Tuttavia, la popolaz...</i>	I mantanesi acclamano visibilmente Nambu.
1483	01:30:18:60- 01:30:21:23	なんで？ものすごい 人気！	Perché lo stanno acclamando?	
1484	01:30:21:22- 01:30:22:60	状況が一変していま す。	<i>La situazione è completamente...</i>	
1485	01:30:22:59- 01:30:26:73	南部は二十二年前 マンタンを舞台にした 戦争映画で	22 anni fa Nambu ha girato un film a Mantan.	Interviene da poco distante Danno, con il suo solito tono affabile e seducente-
1486	01:30:26:72- 01:30:30:44	国民的英雄 バタール將軍を演じた のよ。	Interpretava un eroe nazionale, il generale Bataar.	La voce di Danno rivela un certo affetto per Nambu.
1487	01:30:30:43- 01:30:34:71	ちなみに私は 側室の役で出てたんだ けど。	Nel film ovviamente c'ero anch'io. Ero la sua concubina.	
1488	01:30:47:04- 01:30:49:30	三島！	<i>Mishima!</i>	In una scena del metafilm si avverte una voce fuori campo che cRipete il nome Mishima in maniera straziante.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1489	01:30:49:29- 01:30:52:63	一緒に日本へ帰ろう！	<i>Torniamo in Giappone insieme!</i>	
1490	01:30:53:63- 01:30:56:60	三島！	<i>Mishima!</i>	La voce rieccheggia tutt'intorno.
1491	01:30:59:64- 01:31:04:08	おーい！三島！一緒に日本へ帰ろ！	<i>Torniamo in Giappone insieme!</i>	
1492	01:31:06:23- 01:31:08:04	三島！三島！ おーい、三島・・・	<i>Mishima!</i>	
1493	01:31:09:14- 01:31:13:45	私は日本へは帰らない！	<i>No, non tornerò in Giappone!</i>	Bataar replica con fierezza la sua scelta di non lasciare Mantan.
1494	01:31:16:15- 01:31:18:47	マンタンに残る！	<i>Rimarrò a Mantan!</i>	
1495	01:31:20:87- 01:31:22:59	バトル	<i>Oh Bataar!</i>	La concubina, guardandolo dalla terrazza, sospira commossa.
1496	01:31:22:58- 01:31:24:65	ここは	<i>Questa...</i>	
1497	01:31:24:64- 01:31:27:56	私のふるさとです！	<i>è la mia casa!</i>	
1498	01:31:28:03- 01:31:34:56	ここで民のために戦うのだ！	<i>E qui combatterò per il mio popolo!</i>	
1499	01:31:34:55- 01:31:41:99	將軍バトルとしてー！	<i>Perchè io sono il Grande Bataar!</i>	
1500	01:31:44:09- 01:31:47:11	まあ、映画自体は「ビルマの堅琴」を水で	Il film è la brutta copia de "L'arpa birmana",	Danno sorride alla scarsa qualità del metafilm.
1501	01:31:47:10- 01:31:49:86	薄めたような超駄作なんだけどね。	un vecchio film giapponese del '56.	
1502	01:31:56:52- 01:32:00:51	日本で公開された時のキャッチコピーが	All'uscita la critica l'ha definito: "Il film che ha fatto	Kuroshima legge incuriosito un commento della critica da una pagina web.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1503	01:32:00:69- 01:32:06:06	「マンタン中が号泣、 日本中が爆笑」?	piangere Mantan e sbellicare il Giappone?*	
1504	01:32:06:57- 01:32:11:51	バトル！バトル！	Bataar! Bataar!	I mantanesi sbraitano alla vista di Nambu a Mantan.
1505	01:32:12:33- 01:32:16:05	マンタン映画祭で 南部は主演男優賞を獲 得したの。	<i>Il film gli valse il premio di miglior attore protagonista</i>	E accorrono tutti al luogo del suo arrivo per vederlo. Danno continua la narrazione come voce fuoricampo.
1506	01:32:16:04- 01:32:18:33	それ以来マンタンでは	<i>al Festival del Cinema di Mantan.</i>	
1507	01:32:18:52- 01:32:20:56	国賓級を扱いなんで す。	<i>Divenne un eroe nazionale.</i>	
1508	01:32:38:30- 01:32:41:31	バトル！バトル！	Bataar! Bataar!	Il popolo proclama il nome dell'attore.
1509	01:32:43:30- 01:32:45:11	バトル！おー バター ル！	Bataar! Oh, Bataar!	
1510	01:32:45:16- 01:32:47:40	バトルサイクダテ デーナ	Grande Bataar, accarezza	Una madre porge il figlio a Nambu.
1511	01:32:47:39- 01:32:49:40	ドコモノオムツ	la testa di mio figlio!	
1512	01:33:05:54- 01:33:09:98	バトル！ワキアセ！	Bataar! È un dio!!	Nambu pone placidamente la mano sul capo del bambino.
1513	01:33:12:76- 01:33:14:94	チンダバトル	Il grande Bataar,	Il sovrano canticchia un motivetto in onore di Nambu.
1514	01:33:14:93- 01:33:17:53	バトルチンダ	Bataar il grande!	
1515	01:33:17:52- 01:33:19:11	ナンブ！	Nambu!	E lo accoglie con trepidante emozione.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1516	01:33:25:61- 01:33:28:16	この度は	Ti prego di accettare	
1517	01:33:28:74- 01:33:31:79	数々のご無礼	le umili scuse	Nel pronunciare queste parole Nambu si prostra nel dogeza.
1518	01:33:35:62- 01:33:38:64	お許してください！	del popolo giapponese.	E Edashita lo imita, prostrandosi al suo fianco.
1519	01:33:42:80- 01:33:46:39	外務大臣と国際俳優 によるダブル土下座	<i>Un ministro e una star nel "Doppio dogeza Sincronizzato"</i>	La voce narrante fuoricampo anticipa con orgoglio quella che sembra una grande vittoria.
1520	01:33:46:38- 01:33:48:64	所長の仕掛けた波状 攻撃に	<i>Un fatale attacco combinato,</i>	E la conclusione della spiacevole saga di eventi.
1521	01:33:48:63- 01:33:51:12	マンタン国境 の町ワンバートルが	<i>lo scacco matto al risentimento di Mantan</i>	
1522	01:33:51:11- 01:33:53:21	大きく揺れました。	<i>verso il Giappone.</i>	
1523	01:33:55:13- 01:33:56:81	レカーエ！	Andatevene!	Il sovrano, con voce gracchiante, intima a Nambu e Edashita di andarsene immediatamente.
1524	01:33:59:58- 01:34:01:10	ナンクルネ！	Fuori dal mio regno!	
1525	01:34:01:21- 01:34:02:91	ドイッチェイ！	per sempre!	
1526	01:34:05:06- 01:34:08:29	ドンシェ！	Questo è un affronto!	Il sovrano pare irrimediabilmente offeso.
1527	01:34:20:55- 01:34:23:51	レカエ！レカエ！レカ ーエ！	Via! Andate via!	
1528	01:34:23:61- 01:34:25:30	何？	Ma?	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1529	01:34:27:46- 01:34:28:66	なんで？	Ma cosa?	I volti di Nambu e Edashita rivelano smarrimento e incomprensione.
1530	01:34:28:75- 01:34:31:40	レカエ！レカエ！レカエ！	Andate via! Andate via!	I due si rialzano in fretta e si allontanano, tra le minacce dei mantanesi
1531	01:34:32:26- 01:34:36:35	マンタン国民が南部さんと外務大臣に対して	<i>Inaspettatamente i Mantanesi sembrano risentiti</i>	Una telecronista giapponese riporta gli ultimi avvenimenti in diretta.
1532	01:34:36:34- 01:34:38:77	かなりの怒りをあらわにしています。	<i>dal gesto di Nambu e del ministro.</i>	
1533	01:34:39:50- 01:34:41:33	日本の古典的な謝罪スタイルに・・・	<i>La tradizionale forma di scuse...</i>	
1534	01:34:41:32- 01:34:45:41	今度は何だ。なんなんだ・・・	Cosa diavolo ho sbagliato adesso! Cosa?	Kuroshima si stringe il volto tra le mani, in preda alla disperazione.
1535	01:34:45:40- 01:34:49:81	あのポーズが良くなかったね・・・	Tuo problema è stato inchino...	Wakbal interviene con il suo strano accento.
1536	01:34:49:91- 01:34:51:54	土下座が？	Il dogeza?	
1537	01:34:52:53- 01:34:57:21	地面に額をこすりつけるという仕草ね・・・	Quando tu fa gesto di fronte che tocca pavimento	
1538	01:34:58:20- 01:35:00:71	あれは日本では最大級の	per voi Giapponesi questo	
1539	01:35:00:70- 01:35:04:06	トラディショナルな謝罪のスタイルだけど、	è alta forma tradizionale di scuse, ma...	L'espressione di Wakbal si fa sempre più divertita.
1540	01:35:04:30- 01:35:10:22	マンタンでは最大級の侮辱なのよね。	in Mantan, è il più oltraggioso tra insulti.	
1541	01:35:10:63- 01:35:12:19	「お前なんか	Significato è:	
1542	01:35:12:18- 01:35:17:76	地を這うミミズほどの価値もない奴だ」っていう意味なんだよ。	“tu non vali neanche quanto verme che striscia la terra”.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1543	01:35:18:43- 01:35:20:48	大体ね！	Quasi, eh!	
1544	01:35:21:23- 01:35:25:07	おい！知ってて わざと黙ってたな	Tu lo sapevi e te ne sei stato zitto!	Kuroshima sputa fuori le parole velenosamente, comprendendo la gravità delle azioni di Wakbal.
1545	01:35:26:90- 01:35:30:55	し・・・知っててわざ と黙ってたね	Io...io sapevo e sì, io stato zitto!	Wakbal ammette, sghignazzando senza rimorso, di essere colpevole.
1546	01:35:32:87- 01:35:37:29	新たにアメリカ中国 フランスイタリヤの各 国首脳が	<i>Intanto, i capi di stato di America, Cina, Francia e Italia</i>	La telecronista giapponese riprende la narrazione dei fatti.
1547	01:35:37:28- 01:35:40:41	マンタン王国支持 声明を発表しました。	<i>hanno rinnovato il loro appoggio a Mantan.</i>	
1548	01:35:40:68- 01:35:41:94	これで日本は・・・	<i>In Giappone invece...</i>	
1549	01:35:43:96- 01:35:47:13	所長！本気なんです か。	Capo, ma è davvero sicuro?	L'inquadratura mostra Kuroshima camminare risoluto per strada, inseguito da Kuramochi.
1550	01:35:47:12- 01:35:49:61	ああ！日本のためだ！	Sì, è per il bene del Giappone.	
1551	01:35:50:26- 01:35:53:41	こうなったら、 内閣総理大臣に謝罪し てもらおう。	A questo punto, ci rimane solo il Primo Ministro.	La voce e l'espressione di Kuroshima sono fermissime.
1552	01:35:53:40- 01:35:55:76	だけど土下座は・・・	Ma senza il dogeza...	
1553	01:35:55:75- 01:35:58:40	土下座を超える謝罪が ある。	C'è una scusa più efficace del dogeza.	L'affermazione è risoluta.
1554	01:35:58:81- 01:36:03:48	どうして所長はそこ まで 謝罪にこだわるんだろ う・・・	Mi chiedevo da dove venisse questa sua ossessione per le scuse.	Kuramochi si interroga fra sé e sé.
1555	01:36:01:40- 01:36:05:40	CASE 6 黒島譲	CASO 6 Kuroshima Yuzuru	
1556	01:36:05:39- 01:36:09:44	黒島譲、昭和46年 11月 群馬県生まれ、	<i>Kuroshima Yuzuru nacque nel novembre 1971.</i>	La voce narrante racconta placidamente la vita di Kuroshima.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1557	01:36:09:43- 01:36:13:23	小さな旅館を営む両親と	<i>Terzogenito, i genitori gestivano un piccolo albergo</i>	
1558	01:36:13:22- 01:36:15:11	二人の姉に育てられ、	<i>nella prefettura di Gumma.</i>	
1559	01:36:15:10- 01:36:19:02	譲君が初めて口にした言葉は	<i>La sua prima parola non fu "papà"</i>	
1560	01:36:19:01- 01:36:21:02	「パパ」でも「ママ」でもなく	<i>e nemmeno "mamma".</i>	
1561	01:36:21:27- 01:36:23:01	テユイマテン	<i>"Cuusa"!</i>	
1562	01:36:25:12- 01:36:28:50	その後地元の小学校に入学。	<i>Alla tenera età di 8 anni fece il suo primo dogeza,</i>	
1563	01:36:28:49- 01:36:33:77	八歳で誰に教わるでもなく初めての土下座を経験します。	<i>senza che nessuno gliel'avesse mai insegnato.</i>	
1564	01:36:36:05- 01:36:38:51	友達と旅館の露天風呂で	<i>Fu quando, con l'intenzione di allevarli,</i>	
1565	01:36:38:50- 01:36:41:56	ザリガニ50匹を飼育しようとして	<i>liberò 50 gamberi in una sorgente termale,</i>	
1566	01:36:41:55- 01:36:43:30	死なせてしまった時です。	<i>finendo col bollirli.</i>	
1567	01:36:48:98- 01:36:51:33	すいませんでした。	<i>Mi dispiace!</i>	
1568	01:36:51:32- 01:36:52:51	その時譲少年は	<i>Fu in quel momento</i>	Prostrato a terra, Kuroshima solleva leggermente lo sguardo, rivelando un'espressione sorridente.
1569	01:36:52:50- 01:36:55:94	不思議な感覚に目覚めました。	<i>che avverti una sensazione mai provata prima:</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1570	01:36:55:93- 01:36:59:42	大人たちの 目が友達の視線が	<i>lo sguardo degli adulti e quello dei suoi amici</i>	
1571	01:36:59:41- 01:37:02:46	僕の背中 だけ注がれている。	<i>che gli solleticavano la schiena.</i>	
1572	01:37:02:45- 01:37:06:76	その感覚は後に このような名言を生み ました	<i>Fu quella sensazione ad ispirargli il motto:</i>	
1573	01:37:06:99- 01:37:09:38	「謝るとき、人は誰で も主人公」	<i>Bastano delle scuse per essere un eroe</i>	
1574	01:37:09:37- 01:37:12:47	男子のスカート めくりに苦情が多い ため	<i>D'ora in poi le ragazze indosseranno i pantaloni</i>	La rappresentante scolastica illustra le delibere prese.
1575	01:37:12:46- 01:37:17:44	今後女子のスカートは すべて廃止となります。 す。	<i>per evitare ulteriori episodi di sollevamento delle gonne.</i>	
1576	01:37:19:30- 01:37:23:61	ブスけんだよ、ブス ブスが何考えてんだ よ、こら！	<i>Ma chi te la alza a te la gonna! Cesso!</i>	Uno degli studenti si oppone sbraitando offensivamente.
1577	01:37:25:10- 01:37:26:31	うるせ！うるせ！	<i>Scherzavo! Scherzavo!</i>	Gli altri studenti insorgono.
1578	01:37:30:31- 01:37:31:36	山本！	<i>Yamamoto!</i>	Kuroshima corre sul palco per placare gli animi.
1579	01:37:31:35- 01:37:33:60	ブスにブスって 言っちゃダメだぞ。	<i>Non puoi chiamare "cesso" un cesso!</i>	E riprende, goffamente, lo studente che si era opposto.
1580	01:37:34:48- 01:37:35:95	ごめん！なシミさん。	<i>Oddio! Scusami!</i>	
1581	01:37:35:94- 01:37:40:69	土下座に魅了され、 謝る快感を覚えてしま った譲少年	<i>Memore della sensazione trasmessagli dal dogeza, fini di proposito</i>	Riprende la narrazione della voce fuoricampo.
1582	01:37:41:13- 01:37:43:31	生徒会の副会長や	<i>col candidarsi per tutti quei ruoli che</i>	
1583	01:37:43:60- 01:37:46:31	バレーボール部 の副キャプテンな ど、	<i>lo esponevano a biasimo e critiche,</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1584	01:37:46:30- 01:37:50:01	責められやすく 謝りやすいポジション を選び、	<i>costringendolo a scusarsi pubblicamente.</i>	In una partita di pallavolo Kuroshima sbaglia la battuta scagliando la palla contro il suo compagno.
1585	01:37:56:76- 01:37:59:39	おい！何やってんだ よう！	Sai battere idiota?	
1586	01:37:59:38- 01:38:01:19	ごめん！ごめん！	Mi spiace! Mi spiace!	Kuroshima si prostra a terra.
1587	01:38:02:10- 01:38:04:01	社会に出てからは	<i>Il primo impiego:</i>	
1588	01:38:04:00- 01:38:06:65	はい？エアコンを つけたら風邪を引い た？	Si è raffreddata per via del clima?	Al sentire le parole della collega centralinista, kuroshima si prostra a terra.
1589	01:38:06:64- 01:38:08:53	カスタマーセンター	<i>l'assistenza clienti.</i>	
1590	01:38:08:52- 01:38:11:69	ありがとうございます	Grazie a voi! Godetevi la cena.	
1591	01:38:11:68- 01:38:14:24	居酒屋のサブマネー ジャー	<i>Fu poi caposala in un ristorante,</i>	Kuroshima urta una cameriera, che cade rovesciando l'intero vassoio.
1592	01:38:14:23- 01:38:16:35	大丈夫？大丈夫？ご めん！	Oddio! Scusa! Stai bene?	La scena si ripete con una seconda cameriera.
1593	01:38:18:57- 01:38:21:00	ホテルの客室係	<i>impiegato ai piani in un albergo,</i>	Kuroshima entra accidentalmente in una camera in cui una coppia stava avendo un rapporto sessuale.
1594	01:38:25:83- 01:38:29:30	申し訳ございません 急遽中止となりました！	Siamo spiacenti ma l'evento è stato cancellato.	
1595	01:38:29:29- 01:38:30:21	失礼します。 お待たせします。	Con permesso!	
1596	01:38:30:20- 01:38:33:17	ガードマン・・・など 職を転々	<i>e infine, addetto alla sicurezza.</i>	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1597	01:38:33:39- 01:38:35:48	私にお任せください の！	Ci penso io qui!	Kuroshima cerca di placare l'ira degli spettatori, frustrati per la cancellazione di uno spettacolo.
1598	01:38:35:47- 01:38:38:33	そんな所長の ターニングポイントな る事件は	<i>Finché, 5 anni fa, accadde qualcosa che</i>	
1599	01:38:38:32- 01:38:40:33	ご年ほど前に起こりま した。	<i>segnò la sua vita per sempre.</i>	
1600	01:38:42:01- 01:38:46:43	所長はその日 ラーメン屋の行列の中 にいました。	<i>Quel giorno, era in fila per entrare in una tavola calda.</i>	Kuroshima, in fila fuori dal locale, sfoglia il menù pregustandosi il piatto.
1601	01:38:46:42- 01:38:49:60	雑誌でその存在を 知ってから数ヵ月	<i>Ne era venuto a conoscenza da una rivista.</i>	
1602	01:38:49:59- 01:38:53:95	ずっと食べたい と思っていた念願のラ ーメンです。	<i>Erano mesi che attendeva l'occasione di pranzare lì.</i>	
1603	01:38:54:40- 01:38:55:83	ごちそうさまでした。	Arrivederci!	Il ramenya è affollatissimo.
1604	01:38:55:82- 01:38:58:15	はい！ありがとうござ っしやーい	Grazie e arrivederci!	Un inserviente si affaccenda tra un tavolo e l'altro.
1605	01:38:58:14- 01:39:01:49	はい、片付けますねー はい片付けまーす はい 失礼します	Un momento che sistemo il tavolo!	
1606	01:39:01:48- 01:39:04:00	はい、お待ちのお客さ んどうぞ	Ecco, bello pulito!	Kuroshima si accomoda al tavolo
1607	01:39:04:49- 01:39:06:66	はい！通りますねー 失 礼しまーす	Scusate passo, permesso!	
1608	01:39:06:65- 01:39:08:56	はい！800円ちょう どですね	Sono 8 euro, prego!	
1609	01:39:08:55- 01:39:10:01	はい、ありがとうござ っしょうー	Grazie e arrivederci!	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1610	01:39:10:00- 01:39:11:89	すいませ特製ラーメン	Un piatto del giorno, per favore!	Kuroshima rivolge la sua ordinazione al cuoco.
1611	01:39:11:87- 01:39:13:88	はいちょっと待って ね！ 順番に聞くから！	Un attimo. Attenda il suo turno.	Il cuoco risponde bruscamente.
1612	01:39:15:79- 01:39:17:60	ご注文は！	Il suo ordine, prego!	L'inserviente sbraita a Kuroshima di ordinare...
1613	01:39:17:59- 01:39:20:66	あ、いいですか。	Ah tocca a me, quindi?	
1614	01:39:21:67- 01:39:22:02	すいませんと・・・	Posso aver...	
1615	01:39:22:01- 01:39:23:69	ご注文は！	Il suo ordine, prego!!	...e lo stesso fa il cuoco.
1616	01:39:26:26- 01:39:28:45	すいませんと特製ラーメン	Un piatto del giorno, per favore.	Kuroshima ordina timidamente, stringendo il cappello fra le mani.
1617	01:39:28:44- 01:39:30:55	はい特製一丁！ はい、特製一丁！！	- Segna uno del giorno! - Uno del giorno!	Nel locale, già caotico, si accavallano le urla di cuoco e inserviente.
1618	01:39:30:54- 01:39:33:20	はい！とんこつお待ち はい！頂きますね ー	- Brodo di maiale pronto! - Eccomi!	
1619	01:39:33:85- 01:39:36:87	はい！とんこつ3つ お先2名様	- Altri tre in arrivo! - Il prossimo?	
1620	01:39:36:86- 01:39:38:95	とんこつお待たせしました	- Arrivederci! - Grazie a lei!	I clienti vengono serviti uno dopo l'altro ad eccezione di Kuroshima.
1621	01:39:38:94- 01:39:40:95	ごちそうさまでした！ あしたー	Arrivederci e grazie!	
1622	01:39:41:82- 01:39:43:71	すいません	La ringrazio.	
1623	01:39:44:06- 01:39:46:16	こういった店にあり がちな	<i>Come spesso accade in un locale</i>	La voce narrante riprende la narrazione.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1624	01:39:46:15- 01:39:50:54	大声で客のペース を崩す自己満足なサ ービス	<i>sovraffollato, con scarso personale e un'affluenza di clienti continua,</i>	
1625	01:39:50:53- 01:39:54:41	注目すべきは我々が 東京謝罪センター所 長は	<i>l'ordine del capo andò perso, nonostante</i>	
1626	01:39:54:40- 01:39:56:76	すでに4回も謝罪して いる。	<i>l'avesse fatto presente ben 4 volte.</i>	
1627	01:39:56:75- 01:39:57:97	すいません	Mi scusi?	Kuroshima si rivolge sempre educatamente e umilmente al personale.
1628	01:39:57:96- 01:39:59:10	すいません	Senta?	
1629	01:39:59:09- 01:40:00:62	すいません	Mi chiedo...	
1630	01:40:00:61- 01:40:02:39	すいません	Mi scusi?	
1631	01:40:03:68- 01:40:06:23	何も悪くないのに。	<i>Il capo rimase seduto lì.</i>	
1632	01:40:09:77- 01:40:14:70	この時点で所長の心 の中は ラーメンに対するワク ワクと	<i>Combattuto tra la palpitante attesa del suo piatto e</i>	La frustrazione e il disappunto di Kuroshima vanno via via aumentando.
1633	01:40:14:69- 01:40:19:79	接客に対する不満が 半々くらいになって いた。	<i>la crescente insoddisfazione verso il pessimo servizio.</i>	
1634	01:40:19:78- 01:40:21:46	そこへ来て・・・	<i>Fu proprio allora che...</i>	Nello scolare la pasta, il cuoco colpisce involontariamente Kuroshima con uno schizzo di acqua bollente.
1635	01:40:28:75- 01:40:29:81	あつ！	Ahia!	
1636	01:40:29:99- 01:40:32:64	どうぞ冷たいおしぼり です。	Panno freddo a lei, prego.	Con il solito automatismo con cui serve i clienti, l'inserviente allunga un panno a Kuroshima.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1637	01:40:32:75- 01:40:35:18	はい！特製お持ちー	Piatto del giorno pronto!	Nello stesso istante il piatto di Kuroshima sembra essere pronto. Lo sguardo di Kuroshima è carico di disappunto e risentimento.
1638	01:40:45:22- 01:40:49:48	舟木	Funaki	Kuroshima sposta lo sguardo verso il cartellino del cuoco per leggerne il nome.
1639	01:41:02:44- 01:41:04:12	うまっ	Miseria se è buono!	Al primo assaggio, il ramen risulta a tutti gli effetti buonissimo.
1640	01:41:05:40- 01:41:10:17	所長は黙って出されたラーメンを食べ店を出しました。	<i>Fini il suo piatto e uscì dalla tavola calda.</i>	Kuroshima entra in una sala da the.
1641	01:41:10:74- 01:41:12:88	お待ちいたしました。	A lei.	
1642	01:41:23:55- 01:41:27:91	そしてコーヒーを飲みタバコに火をつけ、	<i>Ordinò un caffè e si accese una sigaretta,</i>	Kuroshima osserva il ramen dalla finestra, fumando.
1643	01:41:27:94- 01:41:30:77	気持ちを落ち着かせようとした。	<i>nel tentativo di calmarsi.</i>	
1644	01:41:31:80- 01:41:33:94	三十分	<i>Passarono 30 minuti.</i>	
1645	01:41:37:31- 01:41:39:15	四十分	<i>40 minuti.</i>	Kuroshima continua a guardare fuori dalla finestra.
1646	01:41:49:16- 01:41:51:08	一時間	<i>Un'ora.</i>	
1647	01:42:16:10- 01:42:18:02	一時間	<i>Un'ora,</i>	
1648	01:42:18:01- 01:42:19:68	八分	<i>e otto minuti.</i>	
1649	01:42:19:67- 01:42:20:95	ダメだ！	Non si fa così!	Kuroshima si alza di scatto e esce di corsa dal locale.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1650	01:42:39:33- 01:42:41:50	あの中にも並んでる んで	Rispetti la fila, per favore.	Fa irruzione nel ramenya saltando la fila.
1651	01:42:41:49- 01:42:43:46	すいませんちょっといい かな。	Scusi, ce l'ha un secondo?	Si rivolge direttamente al cuoco.
1652	01:42:43:45- 01:42:46:10	ちょっと待ってね！順 番に聞かから。	Un attimo. Attenda il suo turno.	Funaki risponde con il solito automatismo, senza neanche sollevare lo sguardo
1653	01:42:46:63- 01:42:49:31	謝ってもらっていいか な、今。 こっち見るよ！	Lei mi deve delle scuse. MI GUARDI!	Kuroshima alza sensibilmente il tono di voce.
1654	01:42:58:72- 01:43:02:51	お湯飛ばしたでしょ、 ここ。 熱かったんだけど	Mi ha colpito con l'acqua prima. Mi ha scottato.	Kuroshima indica il punto in cui gli è arrivato lo schizzo d'acqua.
1655	01:43:03:52- 01:43:06:15	ちょっと今 手離せねえから、話聞 いといて。	Sto lavorando. Lasci detto a lui.	Funaki lo liquida con noncuranza.
1656	01:43:06:14- 01:43:08:76	あんたに 言っただよ、船木 さん！	È con lei che voglio parlare, Funaki!	Il tono di Kuroshima è sempre molto animato.
1657	01:43:15:53- 01:43:16:88	謝ってください。	Si scusi, per favore.	
1658	01:43:16:87- 01:43:20:18	言語道断	INACCETTABILE	
1659	01:43:26:34- 01:43:28:60	向かいの 喫茶店で待ってるか ら。	Mi trova nella caffetteria di fronte.	Kuroshima si volta per andarsene.
1660	01:43:39:85- 01:43:44:53	この度はうちの 従業員が大変失礼しま した。	Le mie scuse a nome del nostro impiegato.	Due uomini si avvicinano al tavolo su cui è seduto Kuroshima.
1661	01:43:45:19- 01:43:49:52	あの日は遅番でして 恥ずかしなからこの赤 石から話聞くまで	Essendo fuori sede, non ho saputo dell'incidente finché	Il primo, sensibilmente contrito, si rivolge a Kuroshima.
1662	01:43:49:52- 01:43:52:61	そのようなトラブルが あったことすら知ら ず。	l'inserviente non mi ha informato.	La parlata è veloce e agitata.
1663	01:43:52:68- 01:43:54:73	いやいやいや、 店長さん関係ないよ。	Grazie direttore, ma lei...	Kuroshima interviene minimizzando.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1664	01:43:54:73- 01:43:57:69	いや、あのう・・・ 店長ではなく、あの・・・	No ecco, non sono il direttore...	Misenaga ha un tono molto modesto.
1665	01:43:57:69- 01:43:59:88	ミセナがと申します。	Sono un semplice cuoco.	Misenaga porge il suo biglietto da visita a Kuroshima
1666	01:43:59:88- 01:44:01:69	ミセナがさんっていうの。	Ah, capisco.	Kuroshima ha una un'espressione a metà tra il divertito e il confuso.
1667	01:44:01:96- 01:44:04:54	店長代理	Misenaga Shiroshato	L'immagine si ferma per qualche secondo sul biglietto da visita di Misenaga.
1668	01:44:03:18- 01:44:04:94	いや、関係ないよ。	Bè ad ogni modo...	
1669	01:44:04:94- 01:44:08:04	俺はただあの船木って奴に謝ってほしいだけなん・・・	Sono le scuse di Funaki che voglio.	
1670	01:44:08:04- 01:44:11:06	あ、いえ。 それが昨日店をやめまして。	Ecco lui... Ha lasciato il posto.	
1671	01:44:11:45- 01:44:13:71	あ、そう？ はい	- Ah davvero? - Sì.	Kuroshima lascia trapelare una leggera soddisfazione.
1672	01:44:13:80- 01:44:16:40	で、あのこれ少ないんですが お納めください。	Non è molto lo so, ma accetti questi.	Misenaga allunga una busta a Kuroshima, tenendo gli occhi abbassati.
1673	01:44:16:40- 01:44:17:60	連絡先ぐらい分かりますよね。	Mi dia il suo numero.	Il ritmo della concersazione si fa più concitato.
1674	01:44:17:59- 01:44:18:81	いや、それ個人情報ですので・・・	Non posso, li prenda...	
1675	01:44:18:80- 01:44:20:46	いやいやそれはおかしい！	Non voglio il suo denaro!	Kuroshima sbotta frustrato.
1676	01:44:20:45- 01:44:23:45	俺だってさあ舟木さんを待ってるわけだから。	Voglio che Funaki venga qui.	
1677	01:44:23:44- 01:44:27:01	お見舞い	Risarcimento	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1678	01:44:25:01- 01:44:28:91	こちら当チェーンの 社長と	Le presento il presidente del franchising	Il personaggio parla velocemente e a capo chino, è chiaramente sotto pressione.
1679	01:44:28:99- 01:44:31:53	親会社の 営業部長になります。	e il direttore commerciale.	
1680	01:44:31:52- 01:44:34:27	で、舟木さんは?	E Funaki?	
1681	01:44:40:16- 01:44:41:71	これ	Questi...	Il presidente allunga una busta a Kuroshima.
1682	01:44:43:80- 01:44:45:59	少ないんですが・・・	sono a nome dell'azienda.	
1683	01:44:46:28- 01:44:48:91	いや、脅迫してる わけじゃないんです、 社長。	Il mio non è un ricatto, presidente!	La battuta rivela l'esasperazione di Kuroshima.
1684	01:44:48:90- 01:44:50:35	この通りです。	La supplico!	Il personaggio si prostra a terra, ai piedi di Funaki
1685	01:44:50:34- 01:44:53:55	いやいやいや！変だ それ！ あなた何も悪くないで しょ！	Questo è assurdo! Voi non c'entrate nulla!	
1686	01:44:54:50- 01:44:56:89	な、ちょ・・・ちよつ と部長 シマブ・・・シ・・・ 島部長？	Si alzi per favore! Dir..direttore!	Kuroshima fa per aiutare l'individuo ai suoi piedi ad alzarsi.
1687	01:44:56:88- 01:44:58:21	黒島さん	Come può vedere,	Misenaga illustra a Kuroshima le innovazioni introdotte nel locale a seguito dell'incidente.
1688	01:44:58:20- 01:45:02:64	手前ども今回なぜその ような ことになったのか研究 に研究を重ね、	abbiamo sviluppato un innovativo cestello colapasta	Ruota la manovella del cestello mostrando come non escano schizzi.
1689	01:45:02:63- 01:45:06:82	絶対にお湯が飛ばない 湯切りを開発しまし た。	che previene la fuoriuscita di schizzi d'acqua.	Kuroshima ha una faccia sorridente e compiaciuta.
1690	01:45:11:61- 01:45:16:91	その後も店側の謝罪は 試行錯誤と迷走を繰り返 し。	<i>L'azienda tentò tutte le strade possibili per scusarsi.</i>	
1691	01:45:21:74- 01:45:22:95	いやいや、 そういうことじゃねえ んだよ！	Ma non è questo...	Ma ritorna immediatamente serio.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1692	01:45:22:94- 01:45:23:84	さらに！	C'è di più!	Il tono di Misenaga è disperato.
1693	01:45:23:83- 01:45:26:04	細心の注意を払い	Per ulteriore scrupolo	
1694	01:45:26:03- 01:45:29:59	お客様とスタッフの間に このような透明な仕切り を設置しました。	abbiamo installato un divisorio tra staffe clienti.	
1695	01:45:29:58- 01:45:30:21	だから	Si, ma...	
1696	01:45:30:20- 01:45:32:61	それでもお湯が 飛んでしまった場合は この	Se l'acqua schizzasse comunque,	
1697	01:45:32:60- 01:45:35:21	「飛びましたカード」 を配布し、ご枚で	5 di questi bollini "colpito e scottato"	La concitazione fa parlare Misenaga molto velocemente.
1698	01:45:35:20- 01:45:37:52	ラーメン一杯が無料 に！	e un piatto di ramen è gratis!	
1699	01:45:37:51- 01:45:40:10	違うんだ、店長！ いや、ミセナがさん。	Non è questo il punto, signor Misenaga!	Kuroshima poggia le mani sulle spalle di Misenaga e lo scuote,
1700	01:45:40:09- 01:45:43:60	俺はただね汁飛ばした 相手に謝ってほしいだ けなの！	Quello che voglio, è che chi ha sbagliato si scusi!	
1701	01:45:43:59- 01:45:45:85	そんなに舟木が いいんですか。違う よ。	- Cos' ha più di me? - Ma no...	Misenaga scoppia in un pianto disperato.
1702	01:45:45:84- 01:45:48:06	舟木じゃなきゃダメな んですか。	Perchè io non le basto??	La sua voce è rotta dalla disperazione.
1703	01:45:48:05- 01:45:51:73	いいとかダメとかじゃ ないよ！ 店長！ミセナが店長！	Perchè non vuole capire? Eh, Misenaga, perché?	Anche il tono di Kuroshima si alza, in un misto tra esasperazione e compassione.
1704	01:45:51:72- 01:45:54:79	ねえ！泣く ことじゃないだろう！	No, avanti, non pianga adesso!	
1705	01:45:55:57- 01:45:58:87	結局その店は潰れま した。	Alla fine, la tavola calda chiuse.	

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1706	01:46:01:32- 01:46:03:34	俺は考えたよ	Li ho realizzato	Kuroshima parla con Minowa.
1707	01:46:03:74- 01:46:07:87	俺みたいにただ謝ってほしいだけの人間が	che il mondo deve essere pieno di persone come me	Le parole sono calme, ma profondamente sentite.
1708	01:46:07:86- 01:46:11:30	世の中にはいっぱいいるんじゃないかって。	che aspettano solamente delle scuse.	
1709	01:46:11:67- 01:46:14:73	裁判とか慰謝料とか示談とか、	Niente processi, indennizzi o conciliazioni.	Mentre parla, Kuroshima passeggia per la stanza.
1710	01:46:14:72- 01:46:16:75	勝った負けたじゃなくてさ。	Né vincitori, né vinti.	
1711	01:46:16:74- 01:46:21:19	ただ「ごめんなさい」が聞きたいだけの人が	Solo persone che vorrebbero sentire un "mi dispiace".	
1712	01:46:23:68- 01:46:29:32	そしてその「ごめんなさい」言えないだけで苦しんでいる	Poi c'è chi soffre perché "mi dispiace" non riesce a dirlo.	
1713	01:46:34:77- 01:46:37:68	あんたみたいな人間もな。	Se chi lo desidera si scusasse davvero	
1714	01:46:37:67- 01:46:40:34	謝りたい人が謝れば謝ってほしい人は笑顔になる。	farebbe felice chi quelle scuse le aspettava.	
1715	01:46:41:53- 01:46:44:67	世界はもっと平和になるんですよ。	Il mondo sarebbe un posto migliore.	
1716	01:46:47:79- 01:46:52:75	なるほど。それで謝罪屋を始めたんですね。	Ora capisco perché ha aperto questa attività.	
1717	01:46:52:74- 01:46:55:55	こんな大ごとになるとは思ってたよ。	Che di certo non pensavo mi portasse	Kuroshima interrompe Minowa.
1718	01:46:55:54- 01:46:58:19	国を背負って謝罪するなんて。	a dovermi scusare a nome dell'intero paese!	La tensione di Kuroshima per l'incarico è tangibile.
1719	01:47:02:34- 01:47:05:06	はい、そのままで結構。	Seduti, non è necessario.	Il primo ministro fa il suo ingresso nella stanza.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1720	01:47:08:22- 01:47:10:60	内閣総理大臣乃大戸谷 です。	Primo ministro Otoya, piacere.	Si siede di fronte a Minowa e Kuroshima.
1721	01:47:10:59- 01:47:12:35	お忙しいとこすいま せん。 わたくし・・・	Grazie per averci ricevuti. Io sono...	
1722	01:47:12:34- 01:47:13:82	知ってる。	Lo so benissimo.	Il tono do Otoya è posato e formale.
1723	01:47:16:19- 01:47:19:58	今回の件では いろいろとすまなかつ たね。	Mi spiace molto per quello che sta succedendo.	
1724	01:47:21:53- 01:47:24:25	私が行くしか ないだろうと 思っている。	Penso sia il momento che me ne occupi personalmente.	
1725	01:47:24:95- 01:47:27:92	もっと早く手立て を講じるべきだ ったよ。	Se solo l'avessi fatto prima, forse...	
1726	01:47:29:45- 01:47:31:26	ところで、	Ad ogni modo...	
1727	01:47:32:83- 01:47:37:01	土下座を超える最大 級の 謝罪をご存じな んです よね。	Dicono che lei conosca una scusa ancor più efficace del dogeza.	
1728	01:47:37:92- 01:47:40:98	あるの? そんなもの が?	Mi dica, è vera questa voce?	
1729	01:47:42:93- 01:47:44:19	あります。	Assolutamente.	Kuroshima risponde dopo una pausa di esitazione.
1730	01:47:45:72- 01:47:46:90	ない?	Non è vero?	L'esclamazione stupita è di Minowa, a seguito della rivelazione di Kuroshima.
1731	01:47:46:89- 01:47:50:44	ないですよ。そんなの あるわけ ない じゃない ですか。	No che non è vero! Dai, come può esistere qualcosa di simile?!	La voce di Kuroshima è acuta, a prova della tensione che prova.
1732	01:47:50:89- 01:47:54:88	まさか土下座が 通用しない国がある なんてな。	E in quel paese non riconoscono nemmeno il dogeza!	
1733	01:48:14:25- 01:48:15:89	お姉ちゃん	Signora!	Un bambino cerca di attirare l'attenzione di kuramochi.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1734	01:48:17:75- 01:48:21:81	お姉ちゃん、 黒島っていう人の助手 だよな？	Signora sei tu l'aiutante del signor Kuroshima?	Alle spalle del bambino avanza anche un uomo.
1735	01:48:22:46- 01:48:24:11	そうだけど	Si sono io...	
1736	01:48:35:56- 01:48:37:58	もっと早く	Non essermi scusato quel giorno	Funaki parla con gli occhi bassi, in segno di pentimento.
1737	01:48:38:52- 01:48:41:66	あの日のうちに謝っ とけば 良かったんですが・ ・・	è uno dei miei rimpianti.	
1738	01:48:42:28- 01:48:44:41	俺も若くて	Ero giovane e...	
1739	01:48:49:12- 01:48:52:80	なんかかっこつけちゃ って、	così arrogante.	
1740	01:48:52:79- 01:48:54:16	すいません。	Mi dispiace.	
1741	01:48:54:15- 01:48:59:35	だからさあこの人に 謝ってもしょうがねん だよ！	Ma papà! Non è mica a lei che devi dire scusa!	Il bambino è piccolo, ma parla sfacciatamente, senza peli sulla lingua.
1742	01:48:59:34- 01:49:01:22	分かってるって。	Lo so tesoro.	
1743	01:49:01:55- 01:49:03:40	ホームページ見たよ！	Ho visto il tuo sito.	Il bambino si avvicina a Kuramochi, che si china per parlare con lui.
1744	01:49:03:40- 01:49:08:55	土下座よりすごい 謝り方知ってるんで しょ。	È vero che sai una scusa che batte il dogeza?	Kuramochi annuisce.
1745	01:49:08:55- 01:49:12:50	教えてやって くんないかな、父ちゃ んに？	Gliela insegni al mio papà?	
1746	01:49:45:55- 01:49:47:23	なぜ土下座。	Come mai il dogeza?	Davanti al primo ministro, l'intero popolo di Mantan si prostra al suolo.
1747	01:49:47:22- 01:49:51:49	違います。 あれは最大級の侮辱 です。	Non è il dogeza. Questo è il loro insulto più oltraggioso.	Kuroshiam risponde con lo sguardo fisso in avanti.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1748	01:49:55:06- 01:49:57:69	ああ、そうだったら・ ・	Promette bene insomma.	Il primo ministro non sembra scomporsi.
1749	01:50:08:40- 01:50:15:75	將軍バトルとして ー!	Perchè io sono il Grande Bataar!	
1750	01:50:16:79- 01:50:22:43	これまずいよ。日本語 だとこれ すごく変な意味になっ ちゃうよ!	State scherzando? In giapponese suona completamente ridicolo!	L'esclamazione è di Nambu, dopo aver letto la battuta in mantanese che dovrebbe recitare.
1751	01:50:26:42- 01:50:29:69	マンタンでは 謝罪の言葉なんだ。	In Mantan queste sono parole di scuse!	Il traduttore è molto coinvolto nella spiegazione.
1752	01:50:29:68- 01:50:33:03	本当にこれが。 本当にこれであってる	Siete sicuri? Sicuri sicuri al 100%?	
1753	01:50:33:60- 01:50:36:39	例えばこんなの?	Che ne dici di questa?	Kuramochi ha un'espressione pensierosa.
1754	01:50:36:38- 01:50:38:03	何何?	Dimmela, dimmela!	
1755	01:50:38:02- 01:50:43:91	これはね、ちっちゃ い頃に 映画かなんかで見て覚 えてるんだけど。	L'ho imparata da un film che mi piaceva quando ero piccola.	
1756	01:50:43:90- 01:50:47:88	私は日本へは帰らな い!	<i>No, non tornerò in Giappone!</i>	
1757	01:50:48:87- 01:50:51:09	うーん、でも発音が・ ・	Ma il testo...	Nambu non riesce a togliersi lo scetticismo.
1758	01:50:51:08- 01:50:53:29	これじゃなきゃダメ かなー	proprio non lo possiamo cambiare, eh?	Oltre a preoccuparsi per la sua reputazione. Sposta lo sguardo tra il copione e il regista.
1759	01:51:02:92- 01:51:05:96	將軍が民衆に対して	Ma no! Qui il generale sta implorando	Le parole del traduttore sono dense di emozione.
1760	01:51:05:95- 01:51:09:42	心から謝罪する重要な 場面だ。	il perdono del popolo con il cuore in mano!	
1761	01:51:09:41- 01:51:12:97	マンタン中が号泣する だろう!	L'intero Mantan scoppierà in lacrime!	L'assistente scoppia a piangere.

Stringa	Timing	Versione originale	Traduzione letterale	Sottotitolo
1762	01:51:12:96- 01:51:15:93	いやいや、日本人は笑 うよ！	In Giappone scoppieranno a ridere invece!	Nambu parla con aperto scetticismo.
1763	01:51:15:92- 01:51:18:73	日本中が爆笑すると思 うな。	Una grassa e fragorosa risata!	
1764	01:51:18:93- 01:51:22:15	何泣いてんだよ！	Perché diavolo stanno piangendo?	
1765	01:51:22:81- 01:51:27:58	いい、一回しかやらな いから。	Siete pronti? Lo farò solo una volta, quindi...	Kuramochi si mette in posizione.
1766	01:51:28:32- 01:51:29:98	よーく見ててね！	state bene attenti.	Lo sguardo è fisso in avanti, l'espressione concentrata.

Bibliografia

- ANTONOPOULOU, Eleni, "Humor theory and translation research", *Humor*, Vol. 17, Issue 3, 2004, pp. 219-255.
- APTER, J. Michael, *The experience of motivation: the theory of psychological reversals*, London, Academic Press, 1982.
- ATTARDO, Salvatore, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- ATTARDO, Salvatore, *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 2001.
- ATTARDO, Salvatore, "Translation and Humour. An Approach Based on the General Theory of Verbal Humour", *The Translator*, Vol. 8, Issue 2, 2002, pp. 173-194.
- ATTARDO, Salvatore, "Encyclopedia of Humor Studies", S.l. SAGE Publications, 2014.
- BAKER, Mona, "Corpus-based translation studies: The challenges that lie ahead", in Harold Somers (a cura di) *Terminology, LSP and Translation. Studies in Language Engineering in Honour of Juan C. Sager*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1996, pp. 175-186.
- BARNES Gina Lee, *State Formation in Japan: Emergence of a 4th-Century Ruling Elite*, London, Routledge, 2007.
- BECCARIA, Gian Luigi (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica retorica*, Torino, Einaudi, 2004.
- BERGSON Henri, *Laughter: An Essay on the Meaning of Comic*, New York, Cosimo, 2005 (I ed. 1901).
- CATFORD, Jan, *A Linguistic Theory of Translation; an essay in applied linguistics*, London, Oxford University Press, 1965.
- CHAUME VARELA, Frederic, "Translating non-verbal information in dubbing", in F. Poytos (a cura di), *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1997.
- CHIARO, Delia, *The Language of Jokes: Analyzing Verbal Play*, London, Routledge, 1992.
- CHIARO, Delia (a cura di), *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour*, Vol. 1, New York, Continuum, 2010.

- CHIARO, Delia (a cura di), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour*, Vol. 2, New York, Continuum, 2010.
- CHIARO, Delia, "Audiovisual translation" in C. A. Chapelle (a cura di), *The Encyclopedia of Applied Linguistics*, Malden, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 290-295.
- DANAN, Martin, "Dubbing as an Expression of Nationalism", *Meta: Translators' Journal*, Vol. 36, Issue 4, 1991, pp. 606-614.
- DE MENTE, Boyé Lafayette, *Japan's Cultural Code Words: Key Terms That Explain the Attitudes and Behavior of the Japanese*, Tokyo, Tuttle Publishing, 2004.
- DELABASTITA, Dirk, "Translation and Mass Communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics", *Babel*, Vol. 35, Issue 4, 1989, pp. 193-218.
- DELABASTITA, Dirk, *There's a Double Tongue*, Amsterdam, Rodopi, 1993, trad. (a cura di) gruppo di studenti del terzo corso di traduzione Inglese-Italiano dell'A. A. 2000-2001 presso l'ISIT coordinati da B. Osimo, <http://www.trad.it/dirk-delabastita-theres-a-double-tongue-an-investigation-into-the-translation-of-shakespeares-wordplay-with-special-reference-to-hamlet-amsterdam-rodopi-1993-p-1-54-traduzione-ita/>, 2005.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, (a cura di), *The Didactics of Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, (a cura di), *New Trends in Audiovisual Translation*, Bristol, Multilingual Matters, 2009.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, REMAEL, Aline, *Audiovisual Translation: Subtitling*, Manchester, St. Jerome, 2007.
- DÍAZ CINTAS, Jorge, "Audiovisual translation comes of age" in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 1-9.
- DURDUREANU, Ioana Irina, "Translation of Cultural Terms: Possible or Impossible?", *The Journal of Linguistic and Intercultural Education - JoLIE*, Vol. 1, Issue 4, 2011, pp. 51-63.
- FREUD, Sigmund, *Jokes and their relation to the unconscious*, James Strachey (trad. di) New York, Norton, 1963 (I ed. 1905).
- GAMBIER, Yves, "Recent developments and challenges in audiovisual translation research", in D. Chiaro, C. Heiss, C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 11-33.
- GAMBIER, Yves, "Challenges in audiovisual translation research", in A. Pym, A. Perekrestenko (a cura di) *Translation Research Projects 2*, Tarragona: Intercultural Studies Group, 2009. pp. 17-25.
- GAMBIER, Yves, GOTTLIEB, Henrik (*Multi Media Translation: concepts, practices and research*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2001.
- GOTTLIEB, Henrik, "Subtitles and International Anglification", *Nordic Journal of English Studies*, Vol.3, Issue 1, 2004, pp. 219-230.
- GOTTLIEB, Henrik, "Language-political implications of subtitling", in P. Oreo (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2004.
- GOTTLIEB, Henrik, "Multidimensional Translation: Semantics turned Semiotics", EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005.
- GREGORY, J. Michael, CARROLL, Suzanne, *Language and Situation: Language Varieties and their Social Context*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.
- GREIG, John Young Thomson, *The psychology of laughter and comedy*, New York, Cooper Square, 1923.
- GUTT, Ernst-August, "A theoretical account of translation - without a translation theory", *Target: International Journal of Translation Studies*, Vol.2, Issue 2, 1990, pp. 135-164.
- HATIM, Basil, MASON, Ian, *The Translator as Communicator*, London, Routledge, 1997.
- HICKEY, Leo, "Perlocutionary Equivalence: Marking, Exegesis and Recontextualization" in L. Hickey (a cura di), *The Pragmatics of Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998.
- KARAMITROGLOU, Fotios, "A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe", *Translation Journal*, Vol. 2, Issue 2, 1998, pp. 1-15.
- KOZLOFF, Sarah, *Overhearing Film Dialogue*, Berkeley, University of California Press, 2000.

- LAURIAN, Anne-Marie, "Humour et traduction au contact des cultures", *Meta: Translators' Journal* Vol. 34, Issue 1, 1989, pp. 5–14.
- LEPPIHALME, Ritva, "Allusions and their translation" in H. Nyyssönen, L. Kuure, *Acquisition of Language - Acquisition of Culture*, Association Finlandaise de linguistique appliquée 50, 1992, pp. 183–191.
- LEPPIHALME, Ritva, *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Clevedon, Multilingual Matters, 1997.
- LITTLEJOHN, Andrew, MEHTA, Sandhya Rao (a cura di), "Language Studies: Stretching the Boundaries", Newcastle, Cambridge Scholars, 2012.
- MARTIN, A. Rod, *The psychology of Humor: An Integrative Approach*, Amsterdam, Elsevier Academic, 2007.
- MAASOUM, Seyed Mohammad Hosseini, DAVTALAB, Hoda, "An Analysis of Culture-specific Items in the Persian Translation of "Dubliners" Based on Newmark's Model", *Theory and Practice in Language Studies*, Vol. 1, Issue 12, 2011, pp. 1767–1779.
- MAYORAL, Roberto, KELLY, Dorothy, GALLARDO, Natividad, "Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation", *Meta: Translators' Journal*, Vol. 33, Issue 3, 1988, pp. 354–367.
- MILLER, Laura. "Verbal listening behavior in conversations between Japanese and Americans" in J. Blommaert, J. Verschueren (a cura di) "The Pragmatics of Intercultural and International Communication", Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 1991, pp. 110–130.
- MIZUTA, Nobuo, *YTV Ukiukimerumaga special interview*. Yomiuri Telecasting Corporation, 2013 <http://www.ytv.co.jp/interview/syazai/>
- NAGASHIMA, Heiyō, "Sha-re: A Widely Accepted Form of Japanese Wordplay", in J. M. Davis (a cura di), *Understanding Humor in Japan*, Detroit, Wayne State University Press, 2006.
- NIDA, Eugene Albert, TABER, Charles Russell, *The theory and practice of [Biblical] translation*, Leiden, Brill, 1969.
- NIDA, Eugene Albert, *Language, Culture and Translating*, Shanghai, Shanghai Foreign Language Education Press, 1993.
- NORD, Christiane, "Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translator", *Ilha do Desterro*, Vol. 33, 1997, pp. 39–54.
- OSIMO, Bruno, *Propedeutica della Traduzione*, Milano, Hoepli, 2001.
- OSIMO, Bruno, *Manuale del Traduttore*, Seconda Edizione, Milano, Italia, Hoepli, 2004.
- PAOLINELLI, Mario, DI FORTUNATO, Eleonora, *Tradurre per il doppiaggio*, Milano, Hoepli, 2005.
- PEDERSEN, Jan, "How is Culture Rendering Subtitles", EU-High-Level Scientific Conference Series, MuTra 2005 - Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings, 2005.
- PEDERSEN, Jan, "Subtitling Norms for Television: An exploration focussing on extralinguistic cultural references" Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2011.
- PEREGO, Elisa, TAYLOR, Christopher, *La Traduzione Audiovisiva*, Roma, Carocci, 2005.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis, *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*, London, Routledge, 2014.
- PIRANDELLO, Luigi, *L'umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908.
- RAPHAELSON-WEST, S. Debra, "On the Feasibility and Strategies of Translating Humor", *Meta: Translators' Journal*, Vol. 34, Issue 1, 1989, pp. 128–141.
- RASKIN, Victor, *Semantic Mechanism of Humor*, Dordrecht, Reidel, 1985.
- RASKIN, Victor, *The Primer of Humor Research*, Berlin & New York, Mouton De Gruyter, 2008.
- REISS, Katharina, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Munich, Hueber, 1971. Translated into English by Erroll. F. Rhodes *The Potentials and Limitations. Categories and Criteria for Translation Quality, Assessment*. St. Jerome, 2000.
- RISTA-DEMA, Mimoza, "Language Register and the Impacts of Translation: Evidence from Albanian Political Memoirs and their English Translation", in S. Gyasi, O. Beverly Hartford (a cura di), *Political Discourse Analysis*, New York, Nova Publisher, 2008.

SÁNCHEZ, Diana, “Subtitling methods and team-translation”, in P. Oreo (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2004.

SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

TITFORD, Christopher, “Sub-Titling: Constrained Translation”, *Lebende Sprachen*, Vol. 27, Issue 3, 1982, pp. 113–116.

VANDAELE, Jeroen, “Humor in Translation”, in Y. Gambier, L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies*, Vol. 1, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins, 2010, pp.147-152.

VEATCH, C. Thomas, “A Theory of Humor”, *The International Journal of Humor Research*, Vol 6, Issue 1, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 1998, pp. 71-88.

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

YING, Cui, JING, Zhao, “Humor in advertisement translation. With special reference to translation between Chinese and English”, in C.V. Garcés (a cura di), *Dimensions of Humor: Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*, València, Universitat de València, 2010.

ZABALBEASCOA, Patrick, “Humor and Translation: an Interdiscipline”, *The International Journal of Humor Research*, Vol.18, Issue 2, 2005, pp. 185-208.

