

# Pratiche di sottotitolazione non professionale in Cina

## Il gruppo Shenying e la traduzione del turpiloquio nella prima stagione di *Gomorra-La serie*

Serena Zuccheri

Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia

**Abstract** The online growth of non-professional subtitling, a phenomenon today internationally known as fansubbing, has allowed Chinese audience to watch *Gomorra-La serie*. This Italian TV series is linguistically characterised by a great use of jargon, coarseness and swearing that Chinese fansubbers have tried to accurately reproduce using equivalents in their mother tongue, or tabooing them by subjecting some of the most vulgar and irreverent expressions to linguistic interdiction. After a detailed presentation of major translation strategies used by Chinese fansubbers, this works aims to present a preliminary linguistic analysis of the Chinese subtitles of the first season of *Gomorra-La Serie*.

**Keywords** Non-professional translation. Chinese fansubbing. *Gomorra-La serie*. Euphemism. Linguistic taboo.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Pratiche di sottotitolazione non professionale in Cina. – 3 La sottotitolazione non professionale in cinese della prima stagione di *Gomorra-La serie*. – 4 Analisi del turpiloquio della prima stagione di *Gomorra-La serie* nella traduzione in cinese del gruppo Shenying.



#### Peer review

Submitted	2019-02-04
Accepted	2019-04-29
Published	2019-06-27

#### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Zuccheri, Serena (2019). "Pratiche di sottotitolazione non professionale in Cina. Il gruppo Shenying e la traduzione del turpiloquio nella prima stagione di *Gomorra-La serie*". *Annali di Ca' Foscari. Serie orientale*, 55, 473-508.

DOI 10.30687/AnnOr/2385-3042/2019/01/015

473

## 1 Introduzione

Paragonata entusiasticamente dalla critica internazionale alle migliori serie tv *crime* contemporanee e al cinema d'autore, la prima stagione di *Gomorra-La serie* (d'ora in poi *Gomorra*), ideata da Roberto Saviano, autore dell'omonimo romanzo *Gomorra* (2006),<sup>1</sup> è il prodotto televisivo italiano più venduto all'estero (Napoli, Tirino 2016). Prima ancora del successo di pubblico e critica internazionali, *Gomorra*, co-prodotta da Sky Italia, Cattleya, Fandango, La 7 e Beta Film, ha conquistato, fin dalla sua prima messa in onda sull'emittente satellitare Sky Atlantic nel 2014, l'audience italiana: un vero e proprio trionfo di pubblico, confermato l'anno seguente anche dalla messa in onda in chiaro su Rai Tre.

Da un punto di vista imprenditoriale, le ragioni che hanno permesso a *Gomorra* di segnare il record di ascolti per una serie premium in onda sul satellitare e di conquistare critica e pubblico internazionali sono diverse. Riconoscendo il genere della fiction come «uno degli assi di investimento essenziali» (Napoli, Tirino 2015, 195), ma soprattutto contando su una soglia di abbonati che negli anni 2003-8 è stata di 4,5 milioni, Sky Italia ha potuto investire direttamente nella produzione di serie televisive. Nel farlo ha puntato a standard qualitativi di alto livello, promuovendo cambiamenti nei modelli produttivi della fiction aderenti, oggi, ai canoni della cosiddetta *quality television*: una serialità multistagionale caratterizzata da narrazioni complesse su temi controversi o scomodi che si dipanano tra diverse linee narrative affidate sempre più spesso a produttori, sceneggiatori, registi e montatori cinematografici.<sup>2</sup> Il successo di una serie come *Gomorra* quindi è garantito non solo dai cambiamenti occorsi nel modello produttivo Sky, ma anche dal suo essere un'esperienza televisiva dal sapore internazionale, interamente italiana e di successo che, per realismo e messa in scena, non ha precedenti nel panorama nazionale (Napoli, Tirino 2015, 2016).

Le vicende narrate nei dodici episodi che compongono la prima stagione di *Gomorra* ruotano intorno a due clan camorristi, quello di don Pietro Savastano e suo figlio Genny, e quello di Salvatore Conte, in lotta per la conquista dell'hinterland napoletano. A inasprire la guerra tra i due gruppi contribuisce il personaggio di Ciro di Mar-

---

**1** Il romanzo di Saviano conosce un precedente adattamento cinematografico diretto dal regista Matteo Garrone, che con oltre 10 milioni di euro ha ottenuto il miglior incasso nella stagione cinematografica 2007-8.

**2** La regia delle tre stagioni di *Gomorra-La serie* (2014-in corso) è stata affidata principalmente a Stefano Sollima - già regista della serie televisiva *Romanzo Criminale* (2008-10) e recentemente del lungometraggio hollywoodiano *Soldado* - che, ricoprendo il ruolo di *showrunner*, si è avvalso della collaborazione dei registi Francesca Comencini, Claudio Cupellini e Claudio Giovannesi.

zio, detto 'l'immortale' e affiliato al clan dei Savastano, il quale, accecato dall'ambizione, tenta con ogni possibile mezzo di approfittare dell'assenza di don Pietro, finito momentaneamente in carcere, per diventare l'erede del clan, esautorando Genny. I conflitti interni al clan dei Savastano si riflettono anche negli scontri con il rivale Conte con un previsto aumento dei conflitti a fuoco tra le strade di Scampia e Secondigliano, e omicidi a sangue freddo per eliminare non solo nemici, ma anche madri e mogli che ostacolano la conquista del comando. I tradimenti e i crimini efferati orchestrati e commessi da entrambi i clan non rimangono confinati alla periferia di Napoli, ma si estendono ai già corrotti ambienti finanziari, amministrativi e politici di città quali Roma e Milano, e trovano una propria linfa vitale anche all'estero: in Spagna, luogo di investimenti illeciti, e in Honduras, dove la filiera dello spaccio di cocaina ha inizio. I fatti, che con spietato realismo raccontano «uno spaccato di vita terribile nella sua realtà che trasuda rabbia e inquietudine in ogni sequenza»,<sup>3</sup> seguono dunque una linea narrativa in cui la tradizionale lotta tra bene e male, tra buoni e cattivi, non ha più senso di essere perché soppiantata da una strategia narrativa complessa in cui il nuovo sviluppo dicotomico è rappresentato da comando/sottomissione (Napoli, Tirino 2015, 2016).

Come precedentemente accennato, l'unione tra l'innovazione aziendale di Sky Italia e la realizzazione di un prodotto televisivo seriale che spicca per qualità narrative, scenografiche e recitative si è rivelata un successo non solo italiano, ma anche internazionale, sancito dall'acquisto di *Gomorra* in paesi quali Stati Uniti (The Weinstein Company), Inghilterra (Sky), Germania (Sky Deutschland), Scandinavia (HBO Nordic), Francia (Canal+) e America Latina (HBO Latin America), e dalle recensioni della critica internazionale, in cui la guerra tra Savastano e Conte è stata paragonata alle migliori serie TV contemporanee, come *The Wire* (2002-8) e *The Sopranos* (1997-2007), e al cinema d'autore di Tarantino e Scorsese. Se una rivista come *Variety* non ha dubbi nel definire *Gomorra* «an authentic, non-sensationalist narrative» (Vimercati 2014), confermandone dunque il successo di pubblico, di critica e soprattutto produttivo, potrebbe destare stupore, invece, l'assenza di questa serie nel mercato televisivo cinese.

L'organo che nella Repubblica Popolare Cinese ha il compito di coordinare e amministrare le attività di scambio tra le aziende televisive cinesi e straniere controllandone i contenuti è la SAPPRFT (*State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television*).<sup>4</sup> A

<sup>3</sup> Parente, Nico; Aprile, Marcello, *Gomorra*: <http://www.osservatorioserietv.it/g/gomorra/> (2019-06-10).

<sup>4</sup> *Guojia xinwen chubun guang dian zongju* 国家新闻出版广电总局.

partire dalla sua fondazione, avvenuta nel 1986, come *Film and Television Bureau*, fino alla fusione nel 2013 con la *General Administration of Press and Publication*, la SAPPRFT ha sempre reso noti i suoi obiettivi attraverso continui comunicati stampa. Tra questi, i più incisivi, per quanto concerne l'industria televisiva, sono quelli pubblicati nel 2001, all'indomani dell'ingresso della Repubblica Popolare Cinese nell'OMC (Organizzazione Mondiale del Commercio), riguardanti l'importazione di programmi stranieri e la nascita di collaborazioni sino-estere con particolare riferimento a format televisivi quali serie e film. Se consideriamo le regolamentazioni più recenti, in realtà l'assenza di *Gomorra* non dovrebbe affatto stupire. In un comunicato del 2014, anno di debutto di *Gomorra*, la SAPPRFT ha sancito il divieto di mandare in onda, online o attraverso canali mediatici più tradizionali, quei programmi televisivi stranieri in cui vengono trattati temi o argomenti che il governo cinese di norma condanna e vieta.<sup>5</sup> Tra i dieci punti presentati nella regolamentazione, quelli che interessano *Gomorra*, pregiudicandone quindi la messa in onda ufficiale, sono il 7, 'esporre materiale pornografico, mostrare scene di gioco d'azzardo, di violenza o che istigano a commettere crimini e reati' (*xuanyang yinhui, dubo, baoli huozhe jiaosuo fazhui de* 宣扬淫秽, 赌博, 暴力或者教唆犯罪的); l'8, 'umiliare o diffamare gli altri o danneggiare i legittimi interessi altrui' (*wuru huozhe feibang taren, qinhai taren hefa quanyi de* 侮辱或者诽谤他人, 侵害他人合法权益的); e il 9, 'compromettere la morale sociale o le culture tradizionali cinesi' (*weihai Zhongguo shehui gongde huozhe Zhongguo minzu youxiu wenhua chuantong de* 危害中国社会公德或者中国民族优秀传统文化传统的).<sup>6</sup>

Se osserviamo con attenzione le direttive lanciate dalla SAPPRFT nel 2014, è lecito supporre che *Gomorra*, per contenuti e trama, non è oggi, né probabilmente sarà nei prossimi anni, la prima scelta d'acquisto dei *broadcaster* cinesi. Il controllo esercitato dagli apparati governativi in questi ultimi decenni ha tuttavia dovuto tener conto dell'evoluzione della politica di apertura all'estero, in particolare all'Occidente, e dei suoi effetti sulla popolazione cinese. A partire dagli anni Novanta, un numero sempre più consistente di prodotti televisivi e di intrattenimento è diventato accessibile al pubblico cinese, anche se sottoposto a un rigido controllo governativo. Al costante aumento delle richieste di maggiore accesso ai prodotti televisivi stra-

<sup>5</sup> URL <http://dy.chinasarft.gov.cn/html/www/article/2014/01493bffd6528a0402881a7470edaf0.html> (2019-06-10).

<sup>6</sup> L'emanazione di tali regolamenti ha comportato, in alcuni casi, il divieto di diffusione e visualizzazione di note serie americane, come *The Big Bang Theory* (2007-in corso) e *The Practice* (1997-2004), in altre incisive operazioni di censura, realizzate attraverso la cancellazione di intere scene o manipolazione dei dialoghi originali (con radicali interventi in fase di doppiaggio o sottotitolazione), di cui la serie *House of Cards* (2013-18) ne è l'esempio più recente (Wang, Zhang 2016).

nieri da parte dell'audience cinese, il governo ha tuttavia risposto in modo ambivalente: infatti, se da un lato ha permesso la diffusione di alcuni programmi privando il pubblico della possibilità di vederli in lingua originale e di cogliere così i numerosi riferimenti culturali che li pervadono, dall'altro ha concesso la produzione di un notevole quantitativo di serie televisive locali caratterizzate da trame che comunque rimangono prevedibili, limitate nei temi che propongono, e ancorate a un'ideologia che la fascia più giovane dell'audience cinese reputa 'sorpasata', rispetto a film e programmi televisivi stranieri considerati invece «more open-minded and socially tolerant, offering a sense of the unpredictable» (Wang, Zhang 2016, 4).

A rendere ancora più improbabile la messa in onda di *Gomorra* sui network televisivi ufficiali è anche la decisione della SAPPRFT, limitata tuttavia ai soli programmi cinesi, di togliere dalla programmazione in fascia prime-time i *jingfei ju/pian* 警匪剧/片, i film o serie *crime* e polizieschi, scaturita da una propensione dei produttori televisivi a realizzare scene eccessivamente cruente e sanguinose; un divieto che nel 2004, all'epoca del suo lancio, ha destato molte critiche e resistenze, costringendo la SAPPRFT ad adottare un approccio più conciliatorio, e a restringere il permesso di messa in onda 'solo' a quelle serie dai contenuti violenti, sanguinosi e con espliciti riferimenti al sesso (Zhu et al. 2008, 8), a cui *Gomorra*, a voler ben vedere, corrisponde, anche se non è un prodotto cinese. Nell'era del digitale tuttavia la morsa censoria si è scontrata con le più recenti innovazioni tecnologiche e comunicative, facilitando in molti casi la pirateria e consentendo al pubblico cinese, ma anche a quello straniero residente in Cina, di guardare film o serie televisive internazionali in lingua originale grazie a Internet e allo sviluppo online della sottotitolazione non professionale, fenomeno globale noto come *fansubbing* che, come vedremo, ha inevitabilmente cambiato le sorti in Cina di *Gomorra*.

Data questa premessa, scopo di questo contributo è presentare le modalità linguistiche e traduttive che il gruppo *fansub Shenying* (*Shenying zimuzu* 深影字幕组) ha adottato affinché l'audience cinese potesse godere della visione di *Gomorra*. Nel lavoro che qui si presenta, la scelta è ricaduta su *Gomorra* per tre ragioni: 1) la serie ideata da Saviano risulta essere, insieme a *Il tredicesimo apostolo* (2012-14), l'unico prodotto televisivo a essere tradotto direttamente dall'italiano; 2) la traduzione in cinese è stata prodotta senza ricorrere all'uso di traduzioni in altre lingue europee; 3) è una serie televisiva in cui il turpiloquio, gli epiteti offensivi e ingiuriosi sono parte integrante e distintiva della lingua in essa parlata. Il contributo si articola dunque come segue: il paragrafo 2 presenta brevemente le principali strategie traduttive del *fansubbing* in Cina come parte di un ambito di ricerca che in letteratura è stato definito *Non-professional Interpreting and Translation*; il paragrafo 3 offre, invece, una breve introduzione alle peculiarità linguistiche di *Gomorra* e alle modalità traduttive uti-

lizzate dal gruppo *Shenyng*; il paragrafo 4, infine, si concentra sul turpiloquio e sui fenomeni di tabuizzazione riscontrati nella traduzione in cinese della prima stagione della serie. Sulla base di alcuni studi condotti sull'interdizione linguistica e sui fenomeni di tabuizzazione (Galli de' Paratesi 1969; Cardona [1976] (2006); Lin Lunlun 1994; Chen Yuan 1998; Li Junhua 2010) e delle metodologie di analisi da loro proposte per distinguere gli ambiti concettuali in cui l'interdizione linguistica viene prodotta e le strategie adottate per superarla, è nostra intenzione, quindi, presentare l'analisi dei sottotitoli cinesi prodotti dal gruppo *Shenyng*, mostrando la frequenza e i casi in cui l'interdizione linguistica è presente nei dialoghi tradotti. Limitandoci in questa sede all'analisi del termine 'cazzo' e suoi derivati, si tenterà di definire da un lato le strategie di intervento sul significato o sul significante adottate dal gruppo *Shenyng* e le funzioni che l'interdizione linguistica può svolgere nella lingua di arrivo; dall'altro, avviare una prima riflessione sulle potenziali motivazioni sottostanti le scelte dei *fansubber* cinesi di mantenere o meno il turpiloquio.

## 2 Pratiche di sottotitolazione non professionale in Cina

La *Non-professional Interpreting and Translation* è, come sottolineato da Antonini e Bucaria (2015, 7-8), un settore difficile da definire, data l'ampiezza degli ambiti entro i quali opera. Negli ultimi anni, questa espressione è stata utilizzata in riferimento alle attività di mediazione linguistica e culturale svolte perlopiù da parlanti bilingue, i quali, pur non avendo ricevuto alcuna formazione professionale nell'ambito dell'interpretazione e della traduzione, sono chiamati, sempre più spesso, a svolgere il lavoro (non remunerato) di interpreti e traduttori in settori altamente specializzati, quali quello medico-sanitario, legale e audiovisivo. I professionisti del settore non apprezzano che tali attività siano svolte da questa particolare tipologia di traduttori, e le loro critiche hanno contribuito all'avvio di un'analisi del fenomeno all'interno del mondo accademico, e i diversi convegni internazionali organizzati per discutere le peculiarità di questa particolare forma di traduzione ne sono un segno evidente.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Si pensi, ad esempio, alla *First International Conference on Non-professional Interpreting and Translation*, tenutasi nel 2012 presso la ex Scuola di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori di Forlì (oggi Dipartimento di Interpretazione e Traduzione) dell'Università di Bologna, e alle tre edizioni che ne sono seguite (Mainz/Germensheim nel 2014; Zurigo nel 2016; e Stellenbosch nel 2018); o ai diversi convegni, anche in corso di preparazione (come l'ottava edizione di Media 4 all che si terrà a Stoccolma il prossimo giugno), sul mondo della traduzione audiovisiva, in cui alcune sezioni sono state dedicate alla analisi della traduzione non professionale e ai suoi possibili usi; o, ancora, ai volumi dedicati all'argomento, quali Antonini, Bucaria 2015 e Antonini et al. 2017.

Negli ultimi decenni, soprattutto grazie allo sviluppo della tecnologia digitale e di Internet, un ambito in cui la traduzione non professionale sembra aver attecchito più saldamente e in modo persistente è quello dell'industria audiovisiva, in particolare in quelle che oggi sono le forme produttive più apprezzate dall'audience globale: il cinema e le serie televisive. È proprio il consumo massiccio di tali prodotti ad aver contribuito in questi ultimi anni a rendere il fansubbing una delle forme di traduzione non professionale più note e più osservate.<sup>8</sup>

La sottotitolazione non professionale, più comunemente nota come *fansubbing*, *fansubs* o semplicemente *subbing* (Chaume 2013, 114),<sup>9</sup> è un fenomeno che trova le sue origini negli anni Ottanta nei campus universitari americani, grazie a un nutrito gruppo di studenti con la passione comune per i prodotti d'animazione giapponese (gli *anime*). Se in Italia gli *anime* venivano al tempo trasmessi dalle reti televisive private in forma censurata (Díaz Cintas, Muñoz Sanchez 2006), i giovani universitari americani non potevano dirsi altrettanto fortunati, dato il divieto di trasmettere in televisione contenuti ritenuti nocivi e inappropriati da alcune associazioni di telespettatori statunitensi. Le restrizioni imposte tuttavia non hanno disarmato i fan americani: in un'epoca in cui la tecnologia digitale doveva ancora avere la meglio su quella analogica, la distribuzione dei prodotti di animazione giapponesi in VHS è venuta in aiuto dei giovani fan americani e ha permesso loro di creare sottotitoli artigianali da sincronizzare con le immagini video. Certamente una pratica che oggi saremo tentati di definire 'rudimentale', ma che in seguito, negli anni del boom del digitale (Internet, banda larga, p2p, streaming e torrent), ha indubbiamente contribuito allo sviluppo dei fansubber e delle loro comunità.

In linee generali, l'interpretazione e la traduzione non professionali sono «often considered as a threat for the translation profession and NPIT [Non-Professional Interpreting and Translation] in the media is no exception, with the obvious concession that the media itself seems to amplify the resonance of the controversy» (Antonini, Bucaria 2015, 11). Sebbene le critiche rivolte ai fansubber si concentrino maggiormente sulla loro mancanza di formazione e di professionalità, sull'importanza degli standard qualitativi e sul rischio di banalizzare la professione del traduttore, va tuttavia sottolineato come certi giudizi non siano sempre condivisibili su vasta scala. Se fac-

<sup>8</sup> Altra forma di traduzione audiovisiva non professionale è il *fandubbing* (doppiaggio non professionale) che in Cina sembra godere di un discreto seguito. Tuttavia, ai fini di questo contributo, il *fandubbing* non verrà approfondito, per cui si rimanda a Wang e Zhang in Antonini e Bucaria (2015, 173-92).

<sup>9</sup> Ai fini del presente lavoro verranno presentate brevemente le principali caratteristiche del fansubbing in Cina. Per ulteriori approfondimenti circa la nascita e lo sviluppo del fenomeno in Italia si veda Massidda 2015.

ciamo riferimento a un paese come la Cina, nazione che, come abbiamo visto, nei confronti dei prodotti culturali stranieri si è dimostrata negli ultimi decenni piuttosto reticente e in cui la traduzione audiovisiva ancora oggi stenta a consolidarsi come professione o materia di studio per questioni ideologiche (Chang 1998),<sup>10</sup> il fansubbing diventa non solo forma di intrattenimento, ma anche risorsa in grado di sovvertire norme legate non solo alla traduzione audiovisiva, ma anche a regolamentazioni politiche e sociali. Un fenomeno sociale, dunque, che trasgredendo le restrizioni nazionali permette ai suoi fruitori e creatori di abbracciare *in toto* una cultura popolare globale (Hu 2013) promuovendo, come affermato da O'Hagan, una vera e propria traduzione collettiva (quoted in Wang 2017).<sup>11</sup>

**10** Punto di vista interessante, per quanto riguarda il doppiaggio in Cina, è quello espresso da Zhang Chunbai (2004). Nel saggio intitolato «The Translating of Screenplays in the Mainland of China», lo studioso, che vanta anche una lunga attività come doppiatore, afferma la necessità di correggere il pregiudizio prevalso in Occidente circa i controlli e divieti politici riguardanti il doppiaggio cinematografico in Cina. Non accettando l'opinione della Bassnett (1998) secondo cui in paesi come la Cina i film stranieri sono di norma doppiati invece di essere sottotitolati perché il governo non vuole che il pubblico ascolti le voci originali, Zhang dissente affermando che «it is mainly for the sake of audience that foreign films are dubbed rather than subtitled in China» (Zhang 2004, 189). A sostegno di tale affermazione concorrono diversi fattori: lo scarso livello di conoscenza della lingua originale del prodotto audiovisivo, l'ampia percentuale di 'analfabetismo' o 'semi-analfabetismo' della popolazione cinese e la creazione di trasmissioni locali in lingua straniera e di canali televisivi che trasmettono programmi direttamente in inglese. Se delle effettive limitazioni e controlli governativi esistono, questi riguardano principalmente la selezione dei film destinati al doppiaggio e che Zhang definisce *pre-dubbing censorship*: «In China, such constraints are not so much on *how* the films are to be presented as on *what* to present to the public. There are, so to speak, two kinds of censorship, i.e. pre-dubbing censorship and post-dubbing censorship, the former being the selection of films to be dubbed and the latter being the examination of dubbed films» (190). A partire dal 1949, anno di fondazione della Repubblica Popolare Cinese, i film doppiati sono, in Cina più che in altri paesi, il riflesso dello stato d'animo politico delle varie epoche storiche che si sono susseguite. È normale quindi che nella prima fase dell'era maoista i film stranieri importati provenissero unicamente dall'Unione Sovietica, che durante la Rivoluzione Culturale fossero solo albanesi, iugoslavi o nord-coreani, mentre a partire dal lancio delle Riforme e della Politica di Apertura iniziassero a comparire sul mercato televisivo cinese prodotti audiovisivi perlopiù americani. Oltre alle limitazioni geografiche vi sono tuttavia numerose restrizioni di altra natura che, come già precedentemente illustrato, combaciano in generale con le regolamentazioni emanate dalla SAPPRT, e potrebbero appunto danneggiare l'audience cinese: non sono importati, e di conseguenza doppiati o sottotitolati, prodotti audiovisivi non favorevoli alla Cina e anti-comunisti, o che contengano propaganda religiosa, pornografia o scene di violenza.

**11** Il controllo governativo sulla creazione e diffusione dei sottotitoli amatoriali segue in realtà le linee guida generali stabilite per la vigilanza e regolamentazione di Internet. Ciononostante, per quanto riguarda la verifica del materiale audiovisivo e dei sottotitoli creati dalle comunità fansubbing, il governo cinese, non riconoscendo in un'attività di consumo collettiva come questa una reale messa in discussione delle linee politiche perseguite, si dimostra tollerante e sembra riconoscerne il valore, complimentandosi apertamente con i gruppi e definendo i fansubber «disseminatori di conoscenza nell'era di Internet» (*wangluo shidai de zhishi budao zhe* 网络时代的知识布道者)



Per quanto riguarda l'industria televisiva e cinematografica, sulla base degli accordi bilaterali tra USA e Cina siglati all'indomani dell'entrata ufficiale della Repubblica Popolare Cinese nell'OMC, la Cina si è impegnata a importare ogni anno 40 prodotti stranieri, che vengono attentamente selezionati, doppiati e passati al vaglio della censura (Zhang 2013; Zhang, Miao 2013; Grimm 2015). In tempi più recenti le regolamentazioni emanate nel 2004 dalla SAPPRFT hanno chiarito che gli unici canali televisivi autorizzati alla messa in onda di film, serie, cartoni animati e programmi televisivi stranieri sono la CCTV (*Chinese Central Television*) e pochi altri network.<sup>12</sup> Tuttavia, com'era già accaduto per la diffusione di altri eventi e fenomeni culturali, a cambiare le carte in tavola è l'arrivo di Internet. Esattamente come per l'Europa, è online, infatti, che cominciano a essere disponibili in lingua originale serie televisive straniere (principalmente statunitensi). Sono di fatto le generazioni cinesi più giovani e benestanti, quelle che hanno avuto la possibilità di studiare inglese a scuola o all'università e di ottenere un titolo di studio all'estero, le vere creatrici delle comunità fansubbing (*zimuzu* 字幕组).<sup>13</sup>

L'anno di debutto in Cina del fansubbing di serie televisive anglo-americane è il 2003, quando, in risposta alla popolarità che la serie *Friends* (1994-2004) conosce tra i giovani utenti della rete, viene inaugurato il forum F6, prima piattaforma online per la discussione e lo scambio di opinioni e informazioni sugli show televisivi americani.<sup>14</sup> Nel giro di pochi anni, la rete cinese arriva a ospitare un centinaio di gruppi.<sup>15</sup> Queste comunità condividono con i fansubber di altre nazionalità l'idea che le serie televisive straniere non debbano essere snaturate, ma vadano pertanto viste in lingua originale con l'ausilio dei sottotitoli. La creazione del sottotitolo gratuito e amatoriale prodotta dai membri di queste comunità mostra sì analogie etiche con i corrispettivi gruppi europei, ma soprattutto peculiarità stilistiche e traduttive che, come vedremo, rendono quanto da loro prodotto interessante se analizzato da diverse angolazioni, siano esse culturali, sociali, linguistiche o didattiche.

---

(<http://media.163.com/11/0211/11/6SJV1VNR00762H91.html> [2019-06-10]). Tuttavia il complimentarsi per il lavoro svolto non determina automaticamente un indebolimento delle forme di controllo e, in questo senso, l'oscuramento di alcune piattaforme di fansub non solo ne è un esempio, ma chiarisce ulteriormente le motivazioni che sottostanno la scelta da parte dei fansubber di usare dei nickname celando così la loro vera identità. Si veda in particolare Zhang, Miao 2013, 48-9.

**12** Per un approfondimento sulla regolamentazione del 2004 si veda: <https://bit.ly/2KEVJ4c> (2019-06-10).

**13** Sul profilo dei membri delle comunità fansubbing in Cina vedi Zhang, Miao 2013, 50-7.

**14** URL <http://web.archive.org/web/20031103114954/http://www.friends6.com/> (2019-06-10).

**15** URL <http://blog.renren.com/share/174627606/13534318327> (2019-06-10).

In queste comunità il lavoro viene suddiviso tra i membri e segue un iter standard: reperimento in Internet dei singoli file video sprovvisti di sottotitoli; trascrizione dei sottotitoli grazie a software di riconoscimento audio (in alternativa, ricerca dei DVD ufficiali ed estrazione diretta del file di testo – file.srt – dei sottotitoli); traduzione dei sottotitoli; revisione della traduzione; aggiunta del time code e sincronizzazione dei sottotitoli con le immagini video; infine, upload del prodotto finale. Le comunità di fansubber cinesi, esattamente come le analoghe comunità italiane, producono sia *softsubs* (sottotitoli separati dalle immagini video) sia *hardsubs* (sottotitoli incorporati al file video). Sulla base delle regole stabilite nell'ambito della traduzione audiovisiva cinese, per l'aspetto grafico e formale, il numero massimo di caratteri ammessi per un sottotitolo è di 12 caratteri, spazi e punteggiatura inclusi, contenuti di norma in una sola riga.<sup>16</sup> Nel caso, invece, di serie sottotitolate amatorially, il sottotitolo può presentarsi spezzato in massimo due righe di 18-20 caratteri ciascuna (Du et al. 2013, 76).

Ogni comunità stabilisce delle norme interne per la traduzione, tuttavia si osserva in linea generale che, per non appesantire il pubblico e per agevolarlo nella visione del programma e nella lettura del sottotitolo, i fansubber tendono a privilegiare la concisione e l'uso di abbreviazioni, omettendo espressioni o avverbi di tempo, come *now* ad esempio, e i pronomi personali, se il contenuto espresso e i referenti presenti nel video sono chiaramente esplicitati e facilmente individuabili. Analogo atteggiamento è mantenuto per quanto riguarda la punteggiatura: il punto e la virgola alla fine di una riga vengono omessi, mentre la virgola posta a metà di una frase viene sostituita con uno spazio. Vengono mantenuti unicamente i segni di interpunzione con funzione specifica, quali il punto interrogativo, il punto esclamativo e i puntini di sospensione. A non essere omesso è anche il punto mediano, utilizzato in cinese nel caso di nomi stranieri per separare nomi propri dal cognome (Ouyang 2006; Tian 2011).

La sfida più grande per le comunità di fansubber cinesi è rappresentata dalla volontà di cogliere i numerosi riferimenti culturali di matrice angloamericana presenti nelle serie televisive e di tradurli correttamente, adattandoli al contempo ai gusti e alla comprensione generale del pubblico cinese. L'intenzione ambiziosa perseguita dai fansubber è quella di destreggiarsi tra la richiesta di una traduzione che non sia troppo distante dal testo di partenza, riproducendo un linguaggio, quindi, che sia il più possibile fedele a quello della

---

**16** In ambito europeo la norma più diffusa è quella di 32 caratteri per riga, spazi compresi (Perego, Taylor 2012). Sebbene la lunghezza possa variare a seconda del mezzo (DVD, cinema, televisione, ecc.), del carattere tipografico scelto o delle norme stabilite dall'azienda committente, un sottotitolo di norma non può superare i 40 caratteri, spazi e punteggiatura inclusi (Díaz Cintas, Remael 2007; Díaz Cintas, 2008; Perego, 2005).

sceneggiatura originale e in grado di mantenerne le sfumature, e il desiderio di adattare quel copione a una cornice culturale propriamente cinese. La strategia traduttiva cui spesso ricorrono i fansubber cinesi è l'adattamento di riferimenti culturali stranieri a elementi culturali cinesi; si tratta di un approccio familiarizzante al testo di partenza che permette al lettore e pubblico di arrivo di non percepire un senso di estraniamento da quanto si sta leggendo o vedendo, operando delle sostituzioni riguardanti elementi culturali diversi da quelli della cultura ricevente. Una dimostrazione dell'uso di tale approccio è data, ad esempio, dalla sostituzione di *eBay*, multinazionale specializzata nell'e-commerce, con *Taobao* (淘宝), l'analogo piattaforma cinese per gli acquisti e le vendite online, o ancora dalla traduzione dell'enunciato *I swear to God* in 'Giuro sul Presidente Mao' (*Wo xiang Mao zhuxi baozheng* 我向毛主席保证) (Lü, Li 2015, 124). In alcuni casi, tuttavia, il processo di adattamento o di 'localizzazione' (Lü, Li 2015) di certi elementi culturali non viene adottato: generalmente quando esiste un equivalente nella lingua di arrivo, o quando la competenza extralinguistica dei fansubber non è così elevata da permettere loro il riconoscimento dell'elemento culturale proprio della lingua di partenza.

**Tabella 1** Esempi di mancata traduzione dell'elemento culturale presente nel testo di partenza

Testo di partenza	Testo di arrivo
He's working overtime on a 'Miller Time' shift. He'll stumble back in sooner or later	他在厂里加班 马上就会来的
And he's probably got Jim, Jack and Jose along with him	他大概会带上 Jim Jack 和 Jose 一起

Dagli esempi riportati nella [tab. 1], tratti dal primo episodio della prima stagione della serie americana *Supernatural* (2005-in corso), è possibile notare come il testo nella lingua di partenza riporti tra virgolette lo slogan pubblicitario di una birra, la *Miller*, che nel tempo si è trasformato in un'espressione utilizzata per indicare un momento della giornata di stacco totale dalle attività quotidiane in cui ci si concede una pausa godendosi la propria *Miller*. Il testo di partenza presenta inoltre un gioco di parole dato da *overtime*, gli straordinari, e *time*, il tempo che invece è possibile dedicare alla *Miller*. Nel sottotitolo non professionale in cinese l'elemento culturale non viene riconosciuto e la resa, 'sta facendo gli straordinari in fabbrica', presenta un errore di comprensione dato proprio dalla parola *miller*, considerata probabilmente nel significato sinonimo di *mill* che in inglese significa appunto 'fabbrica'. Caso analogo è il secondo esempio, dove Jim, Jack e Jose non sono i nomi di tre amici, ma si ri-

feriscono al Jim Bean (al Bourbon), al Jack Daniels (al whiskey) e al José Cuervo (alla Tequila).

Strettamente connesso all'adattamento o meno degli elementi culturali al contesto cinese è anche il concetto di intertestualità. Data la natura multimodale di un testo audiovisivo (Perego, Taylor 2012, 15-43) i rimandi intertestuali riconoscibili in una serie televisiva possono essere non verbali (trama, ambientazione, mimesi recitativa) e verbali (richiami delle fonti nei dialoghi). Entrambi i tipi rinviano a fonti filmiche, televisive, letterarie o musicali della cultura di partenza, ma tra i due sono quelli verbali a caratterizzare e definire meglio i personaggi di una serie.

**Tabella 2** Esempi di rimandi intertestuali

Testo di partenza	Testo di arrivo
I know I had it when I was in the kitchen with... Dinah?	我在厨房戴着做... 面条?
No one has 'breakfast at Tiffany's', and no one has 'affairs to remember'	没人会吃'第凡内早餐' 也没人会遵守'金玉盟'
It was just that bar in Cheers where everybody knows your name	酒吧里的每个人都在干杯 装出一副很熟的样子
Ok, thank you, Unsolved Mysteries	好了 谢谢你揭开未解之谜

Nel primo esempio della [tab. 2], tratto dal secondo episodio della prima stagione della serie *Friends*, il rimando intertestuale nel testo di partenza, è di tipo musicale, nello specifico ad una canzone folk americana intitolata *Old Joe in the House with Dinah*, tradotta e conosciuta in Italia come *Jack è in cucina con Tina*. Il non riconoscimento del rimando da parte dei fansubber cinesi (— Lo indossavo in cucina quando stavo cucinando... — Gli spaghetti?) ha inevitabilmente comportato nel testo di arrivo la perdita della battuta umoristica pronunciata da uno dei personaggi. Il secondo e il terzo esempio, tratti entrambi dalla prima stagione di *Sex and the City* (1998-2004), sono, nel primo caso, rimandi di tipo filmico, e, nel secondo caso, un rimando di tipo televisivo: nel primo caso i fansubber hanno utilizzato l'equivalente cinese per i film citati, *Breakfast at Tiffany's* e *Affairs to Remember*; il rimando televisivo, presente nel secondo caso (*Cheers*), una nota serie televisiva americana degli anni Settanta trasmessa in Italia con il titolo *Cin Cin*, sembra essere sconosciuto ai sottotitolatori cinesi amatoriali, i quali interpretano erroneamente l'intera battuta, traducendo 'tutti al bar brindano'.

La serie *Supernatural*, da cui è tratto l'ultimo esempio riportato nella [tab. 2], racconta le avventure di una famiglia di cacciatori del soprannaturale. Nata dalla passione del suo ideatore per le leggende metropolitane e folcloristiche americane, *Supernatural* offre nume-

rosi rimandi intratestuali e intertestuali i quali possono esser letti come una sorta di omaggio del creatore della serie ai classici cinematografici e televisivi del genere horror e alla saga di *Star Wars*. Il rimando intertestuale, riportato nell'ultimo esempio della tabella e mantenuto nel testo di arrivo in cinese, è di tipo televisivo: *Unsolved Mysteries* è, infatti, un programma americano, andato in onda nel 1987 e ancora presente nei palinsesti televisivi statunitensi, che si occupa di raccontare e indagare casi di rapimenti e/o sparizioni inspiegabili legati a fenomeni paranormali. Non esistendo un equivalente in cinese per questo programma, la soluzione adottata è stata quella di attenersi il più possibile al senso traducendo 'Grazie, investigatore di misteri insoluti'.

In previsione dell'uso dei sottotitoli per un migliore apprendimento e approfondimento della lingua e della cultura angloamericana, la strategia adottata per la traduzione di giochi di parole, allusioni e riferimenti culturali è di per sé unica nel panorama mondiale della sottotitolazione amatoriale. Per superare ostacoli di natura linguistica e culturale, molto spesso vengono aggiunte delle glosse esplicative, come nell'esempio che segue, dove tra parentesi viene chiarito che Donna Summer è una famosa cantante.

Transcript inglese: Why is our daughter dressing like Donna Summer?

Fansubbing cinese: 为什么咱家女儿穿得 Donna Summer 一样?(著名女歌手)<sup>17</sup>

Di altra natura è, invece, l'aggiunta di veri e propri commenti alla scena o a una battuta di un personaggio della serie o alle difficoltà incontrate nel tradurre alcune frasi o espressioni. Negli esempi che seguono, nel primo caso è possibile notare che tra parentesi è riportato il commento del fansubber, traducibile con 'pare vero'. Nel secondo caso si notano invece non solo il commento tra parentesi, in cui viene indicata la mancata comprensione dell'uso del verbo *to kill* nel dialogo originale, ma anche l'inserimento dell'emoticon che indica dispiacere o tristezza e dello spazio tra il nome e il cognome di uno dei personaggi della serie (Ellis Grey), utilizzato in sostituzione del punto mediano.

**17** La serie da cui sono tratti i sottotitoli è *Modern Family* (2009-in corso) (prima stagione, episodio 6). L'esempio è tratto da Tian 2011.

**18** La serie è *Bones* (2005-17) (sesta stagione, episodio cinque) e l'esempio è tratto da Tian 2011.

**19** La serie è *Grey's Anatomy* (2005-in corso) (prima stagione, episodio uno). L'esempio è tratto dal corpus che chi scrive sta costruendo in prospettiva didattica. Il corpus conterrà orientativamente i sottotitoli delle prime stagioni delle serie *Friends*, *Sex & the City*, *Supernatural*, *Grey's Anatomy* e *Gomorra*.

Transcript inglese: Hah! I'm not a betting man, but if I was...

Fansubbing cinese: 哈我可不是个赌徒(太假了吧) 如果是的话<sup>18</sup>

Transcript inglese: I'd kill to be Ellis Grey

Fansubbing cinese: 我真想成为埃丽斯 戈瑞. (kill...不太明白,:(<sup>19</sup>)

Molto frequenti sono poi i fenomeni di tabuizzazione, creati sulla base di un presunto codice di autoregolamentazione interno ad alcune comunità per omettere frasi, espressioni o parole che potrebbero offendere il codice etico-morale e l'orientamento politico dei destinatari del testo di arrivo di cui si parlerà più approfonditamente nel paragrafo successivo in riferimento alla serie *Gomorra*. L'interdizione linguistica viene superata ricorrendo a processi eufemistici di varia natura, sostituendo direttamente i termini incriminati (la maggior parte di essi riguarda la sfera sessuale) con simboli tipici delle scienze dure (% , \* , ^ , # , ecc.), con espressioni più complesse, quali 'sport da letto' (*chuang shang de yundong* 床上的运动), 'vita da camera' (*woshi shenghuo* 卧室生活), o con metafore eufemistiche e riferimenti indiretti, come negli esempi che seguono:

Transcript inglese: They're a bunch of wieners and gonads

Fansubbing cinese: 他们就是小JJ和小蛋蛋的最佳结合体<sup>20</sup>

Transcript inglese: — the first thing they see is... you know.

— Pussy?

Fansubbing cinese: — 第一个看到的東西是... 你知道的

— 小妹妹嗎?

Transcript inglese: — Have you ever been in love?

— Abso-fucking-lutely

Fansubbing cinese: — 你愛過嗎?

— 我當然愛過

Nei primi due esempi, tratti rispettivamente da *How I Met Your Mother* (2005-14) (sesta stagione, episodio 7) e da *Sex & the City* (prima stagione, episodio 1), è possibile notare l'uso di sostituti eufemistici, tipici anche dello slang cinese in uso nella rete, in luogo di quei nomi che nel testo di partenza sono espliciti riferimenti agli organi riproduttivi<sup>21</sup> utilizzati come epiteti offensivi. Nel terzo esempio, trat-

<sup>20</sup> Esempio tratto da Tian (2011).

<sup>21</sup> In Cina è sempre stato considerato irrispettoso fare riferimento agli organi riproduttivi e agli atti sessuali in modo diretto, per cui si ricorre all'utilizzo di sostituti eufemistici (Liu, Hao 1995, 332). *Xiao JJ* 小JJ è un'abbreviazione di *xiao jiji* 小鸡鸡 (letteralmente 'piccolo pollo'), eufemismo utilizzato per tradurre il termine inglese *wiener* (uccello), così come *xiao dandan* 小蛋蛋 (letteralmente 'piccole uova') è la forma edul-

to sempre dal primo episodio della prima stagione di *Sex & the City*, si osserva invece che la traduzione in cinese del rafforzativo *fucking*, che spezzando l'avverbio *absolutely* intensifica ulteriormente l'affermazione del personaggio, è stata resa con un semplice avverbio come *dangran* 当然 ('certamente').

Come sarà possibile osservare nei paragrafi seguenti, la produzione dei sottotitoli amatoriali creati dalle comunità fansubbing in Cina si rispecchia sostanzialmente in una traduzione equilibrata di un particolare genere testuale (i sottotitoli) che, a seconda del contesto, può dare maggiore o minor enfasi al contenuto, alla forma o all'effetto.

### 3 La sottotitolazione non professionale in cinese della prima stagione di *Gomorra-La serie*

La lingua della fiction audiovisiva<sup>22</sup> è, nelle varie definizioni che ne sono state date, un parlato simulato o 'prefabbricato' (Baños-Piñero, Chaume 2009), modellato su quello spontaneo «ma 'ripulito' dalle ridondanze, [...] trascritto nel copione, per poi essere riparlato nella recitazione» (Alfieri, Bonomi [2012] 2014, 102); un parlato 'oralizzato', caratterizzato da veri e propri tormentoni linguistici invasivi, riconoscibili e ampiamente accettati dal pubblico che, coinvolto emotivamente nella narrazione, li riproduce dinamicamente trasformandoli in fraseggio comune. Questa varietà 'trasmessa',<sup>23</sup> scritta per essere detta come se non fosse scritta (Lavinio 1986, 19; Rossi 2006, 12), «in bilico tra parlato-scritto della sceneggiatura e la necessità di mimesi del parlato» (De Fazio 2010, 55), dovrebbe quindi essere un tratto condiviso anche da *Gomorra*. Eppure, come vedremo, sono anche altre le specificità che nel tempo hanno contribuito alla produzione di ciò che mediaticamente è stato denominato 'gomorrese'.

Al realismo spietato narrato in *Gomorra* corrisponde un realismo linguistico che sarebbe fin troppo riduttivo ricondurre al solo dialetto napoletano. La serie ideata da Saviano è in parte un testo stilisticamente 'ipercaratterizzato' (Alfieri et al. 2010, 121), ovvero riproduce un repertorio sociolinguistico italiano che privilegia la caratterizzazione regionale. La lingua di *Gomorra* «è un'architettura complessa

---

corata usata per tradurre la parola *gonads* (palle). Analogamente nel secondo esempio il termine inglese *pussy* (passera) è stato tradotto con *xiao meimei* 小妹妹, che letteralmente significa 'sorellina'.

<sup>22</sup> Il termine *fiction*, dal latino  *fingere* (modellare, simulare), è un anglicismo entrato in uso nell'italiano nel 1963 come accezione mediatica e non letteraria per designare un macrogenere che include varie sottocategorie di narrazione audiovisiva, quali telefilm, serial, soap-opera e sit-com (Grignaffini 2004; Alfieri, Bonomi [2012] 2014).

<sup>23</sup> Per la definizione di 'italiano trasmesso' vedi Sabatini 1982.

e stratificata»,<sup>24</sup> contrassegnata da una marcatezza diatopica e diastatica elevate, funzionali alla verosimiglianza degli ambienti (l'hinterland napoletano) e dei personaggi (i membri dei due clan camorristici), individuabili nelle notevoli variazioni di registro orientate all'italiano informale e trascurato (arricchito da un grande uso di parole oscure e turpiloqui), al substandard, e al dialetto in cui il gergo malavitoso e il linguaggio giovanile predominano. Scopo di questa serie non è presentare correttamente il napoletano così come viene parlato a Scampia e Secondigliano: «la serie gioca sulla costruzione di un linguaggio proprio partendo da una base conosciuta e percepibile a tutti» (Di Risio 2016).<sup>25</sup> L'intersecazione continua di questi tratti linguistici coincide dunque con il proposito, concepito dal regista e dagli sceneggiatori della serie *Gomorra*, di conciliare il realismo con la chiarezza evitando il doppiaggio per permettere al telespettatore di immergersi in una narrazione dove, anche sonorica-mente, la drammaticità vuole essere mantenuta:

La scelta della lingua è stato un passaggio molto delicato, perché non puoi andare a girare a Scampia e Secondigliano, mettere in scena come funziona realmente una piazza di spaccio e non sentir parlare i personaggi nella loro lingua. Abbiamo cercato di fare un lavoro sui copioni con delle persone di Scampia e Secondigliano che hanno adattato insieme a noi il linguaggio: laddove alcune frasi sono effettivamente incomprensibili abbiamo cercato di sciogliere alcune parole, di ancorare la frase ad alcune parole riconoscibili che possano dare perfettamente il senso di quello che si dice. (Di Risio 2016)<sup>26</sup>

La chiarezza linguistica, raggiunta attraverso tale processo di adattamento, fa di *Gomorra* un prodotto di finzione audiovisiva comprensibile anche ad un pubblico non partenopeo rendendo l'uso dei sottotitoli non necessario. È proprio il raggiungimento di tale scopo ad aver dato vita al 'gomorrese', lingua a sé caratterizzata da espressioni, fraseologismi e modi di dire, noti a Napoli ma anche inventati, che sono oggi parte del repertorio linguistico dei fan della serie. Ne sono un esempio in tal senso i tormentoni "Sta' senza pensier'", "Ué fratè tutt'appo'?", "Vie'cca, vien't a piglia' 'o perdon'" e "Com' 'a 'nu strunz' assumigl' 'a 'nu babbà". Chiaramente i sottotitoli originali su

---

<sup>24</sup> Parente, Nico; Aprile, Marcello, *Gomorra*: <http://www.osservatorioserietv.it/g/gomorra/> (2019-06-10).

<sup>25</sup> URL <http://www.close-up.it/saviano-il-sacro-e-il-dialetto-nel-non-luogo-di-gomorra> (2019-06-10).

<sup>26</sup> *Gomorra-La serie - Speciale Backstage* pubblicato sul canale Youtube di Roberto Saviano il 7 maggio 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=hS3suOoovRs> (2019-06-10).



cui lavora il gruppo *Shenyng* non sono in ‘gomorrese’, ma in italiano. Nella traduzione in cinese questo ha comportato un’inevitabile perdita di quei ‘tormentoni’ con cui la serie *Gomorra* si è saputa distinguere nel panorama delle fiction italiane. Pertanto la celebre frase “Sta’ senza pensier’”, equivalente in italiano alla più banale espressione ‘non ti preoccupare’, è stata resa in cinese con *Ni bie danxin* 你别担心 (‘Non ti preoccupare’). Escluso il ‘gomorrese’, c’è da chiedersi, dunque, come si sia comportato il gruppo *Shenyng*, la comunità fansub, attiva dal 1 ottobre 2009,<sup>27</sup> che si è assunta l’incarico, volontario e non remunerato, di tradurre *Gomorra*.

Nelle parole della stessa community, il gruppo *Shenyng* va inteso come base per la condivisione di sottotitoli originali bilingue. L’obiettivo è tradurre le migliori opere cinematografiche e televisive in circolazione e condividere con gli utenti registrati i classici del cinema e della televisione mondiale.<sup>28</sup> In un post del 2014, intitolato *Domanda di adesione alla community (Shenqing jiaru zimuzu 申请加入字幕组)*,<sup>29</sup> si legge: «La community recluta un certo numero di traduttori per queste quattro lingue: inglese, francese, spagnolo e italiano. Chiunque ami e adori il cinema e la televisione può iscriversi. È sufficiente superare il nostro test per unirsi al gruppo (è un’attività gratuita, se volete essere pagati, lasciate perdere)». È chiaro, dunque, come da un lato il gruppo aderisca alle modalità di adesione di altre community fansub mondiali e, dall’altro, alla definizione di *Non-professional Interpreting and Translation* data in precedenza. I requisiti richiesti agli aspiranti fansubber sono: 1) una capacità di ascolto tale da riuscire a comprendere il film su cui dovranno lavorare; 2) un livello di conoscenza del cinese adeguato al lavoro richiesto; 3) una passata esperienza in altre comunità di fansubber; 4) la pazienza di guardare film o programmi televisivi dall’inizio alla fine e di lavorare alla traduzione con serietà; 5) il tempo sufficiente per connettersi e condizioni di accesso ad Internet vantaggiose. Da vari post di adesione pubblicati sul sito è possibile ricavare dati che permettono di inquadrare meglio età e posizione dei fansubber: preferiscono usare un nickname; sono laureati o stanno ultimando un percorso universitario; possiedono una o più certificazioni della lingua o delle lingue per cui si propongono come traduttori, revisori, addetti al time-code o alla sincronizzazione dei sottotitoli con le immagini video. Sebbene l’inglese sia la lingua con maggiori richieste di adesione, il gruppo *Shenyng* vanta tra i suoi collaboratori anche traduttori dall’ita-

---

**27** Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla pagina di Baidu Baike: URL <https://bit.ly/2WXeSVx> (2019-01-17) e alla homepage del gruppo <http://www.shinybbs.info/forum.php> (2019-06-10).

**28** URL <http://www.shinybbs.info/forum.php> (2019-06-10).

**29** URL <http://www.shinybbs.info/forum.php> (2019-06-10).

liano. Per quanto riguarda la sottotitolazione non professionale della prima stagione di *Gomorra*, i membri di *Shenyng* che si sono occupati della traduzione, fatta eccezione per Xiao Guang 小光 che ne è il solo revisore, rispondono ai nomi di Nainiu 奶牛, Chameleon, Fei Luo 非洛, Tiaochong 跳虫, An'an 安安, Feng 风 e Stefania. È questo il gruppo di fansubber impegnato nella traduzione dei sottotitoli di *Gomorra*, serie che, come sottolineato precedentemente, è uno dei pochi programmi televisivi italiani a suscitare un qualche interesse tra il pubblico cinese e a essere tradotta direttamente dall'italiano.<sup>30</sup>

Nelle norme traduttive stabilite dal gruppo *Shenyng* è possibile riscontrare numerose analogie con quelle di altre community di fansubber. Rispetto alle convenzioni ortografiche, *Shenyng* limita al minimo l'utilizzo dei segni interpunzione, a meno che non siano strettamente necessari alla comprensione del sottotitolo, come il punto interrogativo o il trattino di introduzione alle battute di due diversi personaggi riportate nello stesso sottotitolo. Sempre in quest'ottica, la virgola viene sostituita da un semplice spazio [fig. 1].

Nelle norme pubblicate nel 2011,<sup>31</sup> relativamente alla traduzione dall'inglese viene espressamente richiesto di optare per una traduzione libera e non letterale delle espressioni gergali, evitando l'uso di espressioni prive di senso (*wulitou* 无厘头) o non del tutto comprensibili, quali 'Mio padre è Li Gang' (*Wo ba shi Li Gang* 我爸是李刚),<sup>32</sup> e di rispettare il più possibile i tre criteri cui una traduzione dovrebbe rispondere per essere ritenuta di valore e che Yan Fu 严复 (1853-1921) formulò nel 1883: fedeltà (*xin* 信), espressività (*da* 达) ed ele-

**30** Oltre a *Gomorra* (in cinese *Gemola* 格莫拉), le serie italiane che sembrano aver de-stato un certo interesse nel pubblico cinese sono *La dama velata* (*Dai miansha de meiren* 戴面纱的美人) (2015), *Il tredicesimo apostolo* (*Di shisan wei shitu* 第十三位使徒), *Suburra-La serie* (*Zui cheng Subula* 罪城苏布拉) (2017-in corso) e la web serie *LSB-Le ragazze non dormono* (*Ji you dangdao* 姬友当道) (2015). Da una attenta comparazione tra i sottotitoli non professionali e professionali disponibili in inglese per la serie *Gomorra*, serie che dal 2016 è oggetto della ricerca di chi scrive, è emerso che la serie ideata da Saviano è stata tradotta in cinese direttamente dall'italiano, così come *Il tredicesimo apostolo*. La serie *Suburra* è stata invece tradotta dall'inglese. Al momento non è ancora stata condotta un'analisi comparativa dei sottotitoli de *La dama velata* e della web serie *LSB-Le ragazze non dormono*. Inoltre non risultano in corso ricerche analoghe relative alle altre serie qui menzionate.

**31** URL <https://wenku.baidu.com/view/17c3e0e9e009581b6bd9eb8d.html?re=view> (2019-06-10).

**32** L'affermazione 'Mio padre è Li Gang', nota in Cina a partire dall'ottobre del 2010, è in realtà la risposta che il figlio del vice direttore dell'ufficio di pubblica sicurezza del distretto di Baoding diede al momento del suo arresto, avvenuto in seguito all'investimento di due studentesse universitarie. Dopo lunghe proteste, il giovane fu condannato a sei anni di carcere e al pagamento di un indennizzo ai famigliari delle vittime. A partire da quell'episodio l'espressione viene usata metaforicamente in riferimento a casi di abuso di potere e personaggi corrotti.

5. 原则上中文字幕中不准出现任何符号（指全角符号，如，。 “”），需要用符号的地方（如句中逗号 句号）用半角符号代替，但可以保留有表达情感作用的问号，感叹号或者省略号等，如要保留符号，请保留英文输入状态下的符号，例如：

636  
00:20:34,760 → 00:20:35,700  
Keisha 我能和你  
keisha, can I speak to you in

637  
00:20:35,770 → 00:20:38,670  
单独聊聊吗？  
Private?

这里的半角标点和空格指的是英文标点和空格，不是中文输入的半角标点和空格，千万注意。

6. 对话类，要求两句话之前都加上 -，- 与话语内容之间须有空格，第二句话的 - 与之前的内容之间空一个空格。 示例如下：

32  
00:03:28,756 → 00:03:31,958  
- 你真觉得这有用吗？- 国王这么觉得  
- You really think these will make a difference? - The king does.

（另，也可能英文对话中，只有一句前面有横杠或没有横杠，请补齐）

另，部分字幕中出现未说完的话，如：“If there is anything- - I mean” 则应该把此时的 - 或其他的符号形式改成 ... 即翻译为如果“有什么事...我是说”，以免与对话中的横杠混淆

Figura 1 Screenshot del documento elaborato dal gruppo Shenying relativo alle convenzioni ortografiche da utilizzare nella sottotitolazione

ganza (ya 雅).<sup>33</sup> Per la traduzione di quei prodotti culturali che nella Repubblica Popolare Cinese potrebbero non essere conosciuti perché vietati o inaccessibili, Facebook ad esempio, *Shenying* opta per una sostituzione con simili realtà locali come *Kaixin wang* 开心网, social network cinese inaugurato nel 2008. Per quanto riguarda i nomi di persona e toponimi, quelli già ampiamente noti in Cina, come Marx o Los Angeles, andranno resi con il loro equivalente cinese, mentre nomi poco conosciuti andranno lasciati in inglese (§ 2).

Sebbene le modalità traduttive indicate dal gruppo *Shenying* risalgano al 2011 e prendano in considerazione come lingua di partenza solo l'inglese, cosa peraltro ampiamente giustificabile se pensiamo che il maggior numero di programmi televisivi tradotti dai fansubber, sia in Cina sia altrove, sono di fatto prodotti angloamericani, è lecito pensare che, anche per la traduzione dei sottotitoli di *Gomorra*, i fansubber della community abbiano operato in maniera analoga. Tuttavia, come vedremo, l'analisi condotta sulla prima stagione di *Gomorra*, rivela anche altro.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Sul finire del XIX secolo, Yan Fu fu tra i primi letterati cinesi dell'epoca a essere inviato all'estero a studiare e a tradurre i classici della letteratura occidentale.

<sup>34</sup> I file '.srt' di sottotitoli non professionale in cinese dei 12 episodi che compongono la prima stagione della serie sono stati scaricati da Sub HD, piattaforma cinese, inaugurata nel 2014, dedicata agli appassionati di film e programmi televisivi stranieri, da cui è possibile scaricare gratuitamente i sottotitoli delle serie preferite (<http://subhd.com>) (2019-06-10). Sub HD vanta tra i suoi collaboratori 117 gruppi fansub. Nel-

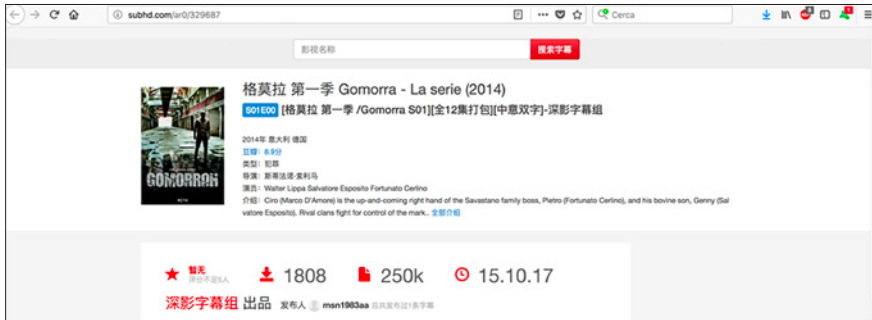


Figura 2 Screenshot della pagina dedicata a *Gomorra-La serie* disponibile sulla piattaforma Sub HD

Il fatto che *Gomorra* sia stata tradotta direttamente dall'italiano e non dall'inglese, è dimostrabile in almeno due modi: innanzitutto dalla data di caricamento sulla piattaforma Sub HD dei sottotitoli prodotti da *Shenyang* [fig. 2], il 15 ottobre del 2017, ovvero tre anni dopo il debutto italiano della serie, aspetto questo che rivelerebbe un'anomalia nel mondo del fansubbing, dove si punta alla traduzione delle serie nell'arco delle 24 ore dalla messa in onda nel paese d'origine; in secondo luogo, rispetto alla versione inglese della prima stagione, i fansubber del gruppo *Shenyang* sembrano ritenere di una certa importanza essere molto più fedeli al contenuto della serie, traducendo dunque anche canzoni, notizie televisive, cartelloni pubblicitari o autostradali, scritte sui muri, che invece nella traduzione inglese sono del tutto assenti, come a volte lo sono anche interi dialoghi.<sup>35</sup> Da una prima osservazione è possibile constatare che uno degli aspetti più tipicamente rappresentativi del fansubbing cinese, facilmente individuabile nei sottotitoli prodotti da *Shenyang*, è l'uso di glosse esplicative nei casi in cui compaiono elementi legati alla storia e alla cultura italiana, o a scene e battute che, nell'ottica del gruppo sarebbero potute risultare di difficile comprensione nella lingua di arrivo (§ 2). Ne sono un esempio in tal senso le immagini che seguono.

la classifica dei gruppi più attivi nel fornire sottotitoli troviamo YYeTS (21.488 '.srt'), YDY (3.543 '.srt') e *Shenyang* (3.460 '.srt').

**35** A tale proposito è utile sottolineare anche un altro aspetto. Nei sottotitoli (professionali o non professionali), scaricabili dalla piattaforma *opensubtitles* (<https://www.opensubtitles.org/it>) (2019-01-17), viene indicato spesso, come per altre lingue, la provenienza e la modalità di reperimento degli stessi, l'autore della traduzione, sia che si tratti di comunità fansub, di singoli individui o anche di agenzie di traduzione professionali. Rientrano in quest'ultimo caso i sottotitoli in inglese della serie *Gomorra*, dove per la traduzione di alcuni episodi è possibile risalire al nome del traduttore e all'agenzia (italiana o inglese) che ha commissionato il lavoro.



**Figura 3** Esempio di glossa esplicativa per facilitare la comprensione dell'audience cinese di aspetti legati alla cultura italiana



**Figura 4** Esempio di glossa per spiegare l'ironia contenuta nella battuta di un personaggio della serie

Le [figg. 3-4] due immagini sono esempi di glosse esplicative. Nella prima [fig. 3], alla traduzione del manifesto *Welcome to Scampia* (*Huanying lai Sikangpiya* 欢迎来到司康匹亚), segue tra parentesi la spiegazione di cosa sia Scampia: 'quartiere povero di Napoli, luogo di ritrovo per cosche malavitose' (*Napuleisi de qiongmin ku, heibang juji di* 那不勒斯的穷民窟 黑帮的聚集地). Nella seconda [fig. 4], invece, la glossa appare sul lato destro dello schermo, in caratteri di dimensione più piccola e in altro tipo di font rispetto a quello usato per il sottotitolo, e spiega la battuta di O' Track, il quale, guardando le scarpe bianche e immacolate dell'amico, domanda ironicamente: 'ma sono

con le mandorle questi confetti?'. Le scarpe non sono presenti né in questa scena né in quella successiva, tuttavia, grazie alla battuta dell'altro attore ('Ragazzi ma che hanno di strano queste scarpe?') capiamo che O' Track si riferisce proprio a quelle, pertanto la spiegazione in glossa recita: 'intende dire che le scarpe sembrano proprio dei confetti' (*zhi de ta de xiezi zhangde xiang xingrentang* 指的是他的鞋子长得像杏仁糖).



Figura 5 Esempio di traduzione di un elemento scritto esterno al dialogo



Figura 6 Esempio di traduzione di un insulto non orale

Le ultime due immagini, riportano, invece, in un caso, oltre al sottotitolo in entrambe le lingue, la traduzione di titolo e sottotitolo che appaiono su sfondo rosso nel sottopancia televisivo [fig. 5]; nell'altro [fig. 6], la traduzione della frase offensiva scritta su un muro, opera di Genny, 'io di Casavatore me ne sbatto le palle', che in cinese diventa 'Chi cazzo se ne frega di Casavatore' (*Kasawatuolei jia de dongxi shei tama zaihu* 卡萨瓦托雷家的东西谁他吗在乎). Se nell'ultima immagine il bianco scelto per la traduzione della scritta sul muro ci sembra effettivamente azzardato, perché non agevola la lettura da parte del telespettatore, va invece apprezzata l'idea di inserire la traduzione del sottopancia utilizzando, per sfondo e caratteri, gli stessi identici colori di quelli visibili sullo schermo televisivo nel secondo piano dell'inquadratura, quasi a voler sottolineare l'intento da parte dei fansubber di mimetizzare, pur traducendola, quella che dal pubblico cinese potrebbe essere considerata un'informazione importante ai fini della storia, anche se secondaria dato che grazie ai sottotitoli ordinari è possibile conoscere i contenuti del servizio che il telegiornale sta mandando in onda [fig. 5].

Relativamente ai nomi o soprannomi dei personaggi della serie, i fansubber sembrano discostarsi dalle indicazioni fornite dalla loro stessa community, optando per la trascrizione di qualunque nome di persona o luogo presente nella storia, quasi come se tale approccio fosse un invito per il pubblico cinese a familiarizzare con nomi quali *Xiluo/Xiluo* 西罗/西罗佐 (Ciro/Ciruzzo), *Jienalu/Jieni* 杰纳罗/杰尼, *tang Bide* 堂彼得 (don Pietro) e *Kongte* 孔特 (Conte).

Da un punto di vista linguistico, nei sottotitoli in italiano vi è poi un altro tratto preponderante e caratterizzante *Gomorra*: il ricorso a volgarità, oscenità e turpiloqui con cui il gruppo *Shenyng* si è dovuto confrontare. I diversi studi che si sono occupati di sottotitoli professionali hanno dimostrato che vi sono due modalità per la traduzione del turpiloquio. La prima tende ad attenuare la traduzione di parole oscene o di epiteti volgari e ingiuriosi per diverse ragioni: innanzitutto potrebbe non esistere nella lingua di arrivo un equivalente adeguato, si esclude pertanto la traduzione letterale dell'espressione o della parola oscena, per timore che il pubblico di arrivo possa percepirla come una forzatura; generalmente poi l'espressione volgare usata come riempitivo di una locuzione viene omessa date le rigide norme di spazio e tempo che governano la sottotitolazione audiovisiva; inoltre termini che in una certa lingua o cultura sono ritenuti volgari o offensivi non è detto che lo siano necessariamente anche nella lingua e nella cultura di arrivo; infine, il passaggio dalla lingua parlata a quella scritta potrebbe dare al termine ingiurioso una valenza ancora più offensiva e aggressiva. Nella seconda modalità, invece, prevale l'idea che il turpiloquio e le parolacce, in quanto parte integrante della cultura e della lingua di partenza, contribuiscano al mantenimento dell'integrità artistica del prodotto audiovisivo che si intende tradurre (Chen 2004; Fernandez 2009; Hjort 2009). Quest'ultima soluzione, pertanto, offrirebbe al



pubblico di arrivo un'esperienza non alterata e autentica. Questa visione sembrerebbe rispecchiarsi nelle volontà che animano la formazione stessa delle comunità di fansubber. Su quale dei diversi approcci ricada la scelta del gruppo *Shenyng* sarà oggetto del prossimo paragrafo.

#### **4 Analisi del turpiloquio della prima stagione di *Gomorra-La serie* nella traduzione in cinese del gruppo *Shenyng***

Ogni lingua è dotata di un variegato corredo di parole oscene o parolacce, insulti e imprecazioni propri di un registro informale che, in certi contesti, sarebbe meglio non pronunciare. Si tratta di termini ed espressioni che trovano il proprio *humus* nella sfera semantica della sessualità e in quella scatologica. All'interno di un discorso, sia esso scritto o parlato, il turpiloquio svolge delle funzioni ben precise, suddivisibili, secondo Ljung (2011), in due principali macrogruppi: 1) occorrenze autonome (*stand-alone functions*), per cui certi termini o espressioni si comportano come degli enunciati indipendenti, come le interiezioni espletive (e.g. 'cazzo!'), che esprimono spontaneamente uno stato d'animo, o atti linguistici di tipo illocutivo, come le parolacce, le bestemmie, le imprecazioni, gli insulti (e.g. 'figlio di puttana'); 2) occorrenze riempitive (*slot-filler functions*) che servono a rendere più lunghe certe espressioni modificando il nome (e.g. 'quel cazzo di libro') o il verbo che precedono o seguono intensificandolo (e.g. 'non me ne frega un cazzo').

Le sfere semantiche della sessualità e della scatologia sono, insieme a quelle magico-religiosa, della persona (difetti fisici e morali), della malattia e della morte, e quella sociale (status, posizione politica, mestiere, ecc.), gli ambiti in cui il turpiloquio è soggetto a interdizione linguistica: certi termini o espressioni vengono cioè tabuizzati o sostituiti con altri che ne suggeriscono il significato perché scriverli o pronunciarli provoca un certo disagio, dovuto alla maggiore o minore interiorizzazione delle norme sociali ricevute (Galli de' Paratesi 1969, 25-35; Li Lunlun 1994, 11-19; Chen Yuan 1998, 80-99; Li Junhua 2010, 35-44).<sup>36</sup> Rispettare l'obbligo di non parlare o scrivere di una data cosa significa quindi osservare quelli che Ullmann (1962) ha definito tabù da paura (magia e religione), tabù da delicatezza (malattia e morte) e tabù da pudore (sessualità e funzioni corporali).

---

**36** Per quanto riguarda l'utilizzo di sostituti eufemistici in Cina, Li Junhua afferma che il rapporto tra eufemismo e interdizione linguistica è stabilito in relazione al credo religioso, a simboli o oggetti spirituali, ai privilegi di status e al codice etico confuciano, alla persistenza di superstizioni, alla malattia, alla morte e a calamità naturali; a fenomeni o a oggetti ritenuti osceni e volgari, e all'insoddisfazione personale o a problematiche sociali che si tendono a nascondere.



Per superare l'interdizione linguistica il parlante ricorre all'eufemismo, strategia linguistico-retorica con cui alcune parole vengono sostituite o evitate attraverso una serie di strategie lessicali, che «riassume quell'insieme di manifestazioni linguistiche di cui l'interdizione linguistica è la causa psicologica» (Galli de' Paratesi 1969, 25). Cardona individua due macrostrategie che il parlante adopera per il superamento dell'interdizione: a) si interviene sul significato, sostituendo il termine interdetto con mezzi linguistici, appartenenti alla stessa lingua, tramite strumenti retorici ('meloni' in luogo di 'seno') o perifrasi ('donna di vita' invece di 'prostituta'), o appartenenti ad altra lingua o ad altra varietà di lingua (ad esempio 'pipì' e 'popò' nel linguaggio infantile); b) si interviene sul significante, per cui il termine interdetto viene alterato, conservando gli stessi fonemi o introducendone altri ('cribbio' per 'Cristo' o 'cacchio' per 'cazzo'), o soppresso, ossia il suo posto viene occupato da una pausa o del tutto omesso. I sostituti eufemistici, dunque, sono prodotti tramite mezzi linguistici<sup>37</sup> (Chen Yuan 1998, 83) che operano sul significato e sul significante. Tra i moduli di sostituzione riconducibili a queste due macrostrategie rientrano, secondo Galli de' Paratesi, l'ineffabilità, l'alterazione fonetica, l'alterazione grammaticale (intervento sul significante) e uso di termini stranieri o dotti e uso di circonlocuzioni sostitutive o attenuative (intervento sul significato), di cui gli schemi che seguono ne sono un'esemplificazione:

**Tabella 3** Moduli di intervento sul significante

Intervento sul significante tramite	Ineffabilità	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Omissione o ellissi eufemistica</li> <li>• Abbreviazione</li> <li>• Rifiuto di impronunciabilità</li> <li>• Uso di pronomi personali o dimostrativi</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Puntini di sospensione</li> <li>• Sei proprio un co...</li> <li>• È diventata quel che è diventata</li> <li>• Va a quel paese</li> </ul>
	Alterazione fonetica per	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fonemi subterminali</li> <li>• Metatesi del tema</li> <li>• Cambio di iniziale</li> <li>• Soppressione di iniziale</li> <li>• Reduplicazione del tema</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Perdinci</li> <li>• <i>Corpo</i> (Porco)</li> <li>• <i>Zio</i> (Dio)</li> <li>• <i>Orca</i> (Porca)</li> <li>• Perdindirindina</li> </ul>
	Alterazione grammaticale per	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Creazione di sintagmi aggettivali</li> <li>• Aggiunta di un suffisso diminutivo</li> <li>• Aggiunta di un suffisso astratto</li> <li>• Cambiamento del modo verbale o della forma della frase</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Vita sessuale</i> (Sesso)</li> <li>• Femminuccia</li> <li>• Divinità</li> <li>• Mi sia permesso di dire</li> </ul>

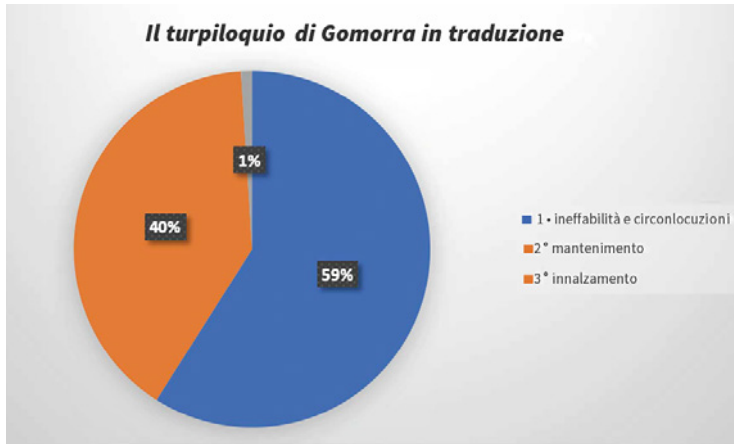
**37** Galli de' Paratesi (1969, 38-9) indica anche la produzione di sostituti eufemistici attraverso mezzi extralinguistici, quali l'intonazione della voce e la gestualità.

**Tabella 4** Moduli di intervento sul significato

Intervento sul significato tramite	Uso di termini dotti o stranieri	• Toilette
	Circonlocuzioni attenuative o sostitutive per:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Antifrase</li> <li>• Sineddoche</li> <li>• Metonimia</li> <li>• Metafora</li> <li>• Litote</li> <li>• Perifrasi</li> <li>• Antonomasia</li> <li>• Accostamento</li> <li>• Attenuazione per inserto</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Figlio di una brava donna</li> <li>• Amplesso</li> <li>• Sedere</li> <li>• Inzuppare il biscottino</li> <li>• Non stai bene</li> <li>• Donna di facili costumi</li> <li>• Membro</li> <li>• Beata Vergine</li> <li>• Con rispetto parlando</li> </ul>

Analogamente ai contributi di Galli de' Paratesi e Cardona, Lin Lun-lun (1996, 28-38) sottolinea che, per il superamento dell'interdizione linguistica, affinché la comunicazione proceda senza intoppi, il parlante ha a disposizione quattro moduli: 1) l'ineffabilità (*huibifa* 回避法) che mira alla soppressione diretta del termine o dell'espressione interdetta; 2) forme attenuative che ingentiliscono e mitigano l'enunciato (*weiwānfā* 委婉法); 3) moduli sostitutivi (*duidaifa* 对代法) che possono attingere alla retorica, come la sineddoche, la metafora e l'anafora, ad allusioni letterarie, alla natura stessa dei caratteri (scomponimento dei caratteri) o intervenendo sui fonemi; 4) il ricorso a espressioni che rivelano una versione alternativa del termine interdetto e che mistificano un comportamento o un atteggiamento di norma ritenuto non idoneo o poco decoroso (*bianjiefā* 辩解法).

Come dicevamo, il turpiloquio in *Gomorra* è una costante ben definita. Gli epiteti che ricorrono con una certa frequenza sono 'cazzo', 'stronzo' e loro rispettivi derivati. Rispetto ad altri titoli ingiuriosi, infatti, 'cazzo' ricorre 136 volte, mentre 'stronzo' 64. Per entrambe le forme si registrano interventi sia sul significante che sul significato e isolati casi di innalzamento del turpiloquio. Più specificatamente riscontriamo per 'cazzo' e 'stronzo' interventi sul significante tramite ineffabilità (25 casi di omissione) e interventi sul significato tramite circonlocuzioni attenuative o sostitutive (94 casi). Il turpiloquio è invece mantenuto in 80 casi a cui è possibile aggiungere i tre casi isolati di innalzamento non giustificato del turpiloquio stesso.



**Grafico 1** Le percentuali di ineffabilità, circonlocuzioni sostitutive, mantenimento e innalzamento dei termini ‘cazzo’, ‘stronzo’ e loro derivati nella sottotitolazione non professionale della prima stagione di *Gomorra*

Data la frequenza con cui ricorre rispetto a ‘stronzo’, in questa occasione ci occuperemo solo del termine ‘cazzo’.<sup>38</sup> Relativamente all’analisi effettuata, grande attenzione è stata riservata a tre casi specifici:<sup>39</sup>

1. il turpiloquio nel testo di partenza viene utilizzato in contesti di occorrenza riempitiva come espansione nominale che può essere quindi omessa perché non modifica né il senso né la struttura della frase;
2. il turpiloquio è impiegato all’interno del nucleo di frase nella funzione di soggetto, oggetto o verbo e non può quindi essere omesso, ma mitigato tramite circonlocuzioni attenuative o sostitutive;
3. il turpiloquio viene usato in contesti di occorrenza autonoma in cui può essere omesso o sostituito perché non è parte integrante del nucleo di frase.

**38** Per quanto riguarda la frequenza di ‘cazzo’ e dei suoi derivati nella prima stagione di *Gomorra* abbiamo riscontrato 22 casi di omissione, 52 di attenuazione e 62 di mantenimento del termine.

**39** Quando usati all’interno di tabelle per praticità si è scelto di abbreviare i tre casi in C1, C2 e C3.

**Tabella 5** Esempi di ineffabilità

Testo di partenza	Testo di arrivo
1 Ma io che cazzo ne sapevo? (C1)	但我怎么会知道 ‘Ma io come potevo saperlo?’
2 Quante cazzo di guardie ci sono! (C1)	那么多警察在那里 ‘Quanti poliziotti ci sono lì’
3 Pasqualino, apri questa cazzo di porta (C1)	帕斯夸里诺 开门 ‘Pasqualino apri la porta’
4 Che cazzo fai, eh? (C1)	干什么 嗯 ‘Che fai eh?’
5 Ci scrive i cazzi suoi (C2)	写她自己想写的东西 ‘Scrive le cose che vuole scrivere’
6 Neanche un cazzo di prete, un parroco. Nessuno (C1)	神父 教士一个都没来 什么人都没有 ‘Né un prete o un parroco sono venuti. Non c’era nessuno’
7 Bravo. Stasera si deve lavorare, cazzo (C3)	太好了 今晚可以开工了 ‘Ottimo. Stasera si comincia ad essere operativi’

Dagli esempi relativi agli interventi tramite ineffabilità riportati nella [tab. 5], è possibile notare come i casi in cui nel testo di partenza il turpiloquio è usato in contesti di occorrenza riempitiva siano i più frequenti e i più facili da omettere senza che tale intervento incida sulla resa nella lingua di arrivo.

**Tabella 6** Esempi di circonlocuzioni attenuative o sostitutive rispondenti al caso 1

Testo di partenza	Testo di arrivo
1 Che cazzo vuoi?	啥事儿 ‘Che vuoi?’
2 Ma che cazzo ti prende?	你脑子进水了吗 ‘Ti è entrata l’acqua nel cervello?’
3 Quel cazzo di computer	那该死的电脑 ‘Quel maledetto computer’
4 Come cazzo facciamo a entrare là dentro?	该死的 我们到底怎么进去 ‘Maledetti. Alla fine come entriamo’
5 Quindi pigliati ‘sti cazzo di soldi e fai quello che devi fare	所以接受这该死的钱然后赶紧去做事 ‘Quindi accetta questi dannati soldi e spicciati ad andare a lavorare’
6 Io non riesco a capire, che cazzo ti ho fatto?	我不明白 我到底做错了什么 ‘Non capisco. Alla fine cosa ho fatto di sbagliato?’
7 Fammi capire una cosa, Tonino, che cazzo vi siete messi in testa, eh?	告诉我 托尼诺 你脑子里是不是都装浆糊了 ‘Dimmi, Tonino, ti si è riempito il cervello di colla’

Nella [tab. 6] notiamo una certa somiglianza con gli esempi in italiano riportati nella [tab. 5]: si tratta effettivamente di esempi ricon-

ducibili al caso 1, per cui nella resa in cinese ci saremmo aspettati l'adozione del modello di ineffabilità per superare l'interdizione linguistica. Si osserva, invece, come l'utilizzo di circonlocuzioni come 'ti è entrata l'acqua nel cervello' o 'ti si è riempito il cervello di colla', espressioni popolari per indicare stoltezza, siano certo usate per aderire maggiormente al contesto di partenza, ma anche per mantenere nella lingua di arrivo un registro che sia il più colloquiale e gergale possibile; si pensi, ad esempio, all'uso frequente dell'espressione colloquiale *gaisi* 该死 (esempi 3, 4 e 5) e all'uso del pronome interrogativo *sha* 啥 (esempio 1) di origine dialettale.

Il turpiloquio è sempre soggettivo, perché riconducibile a un disagio psicologico avvertito da chi lo pronuncia o lo ascolta, ma anche contestuale, proprio come può esserlo l'atto traduttivo. Nel caso specifico di *Gomorra*, la domanda che dovremmo porci è se nella sua traduzione in cinese sia possibile rinvenire o meno delle costanti.

Gli aspetti del parlato che trasmettono al ricevente informazioni sullo stato emotivo del parlante costituiscono quello che da alcuni studiosi è stato definito 'parlato emotivo' (Caffi, Janney 1994; Caffi 2002). Tra le risorse comunicative di cui disponiamo nel parlato emotivo, e che sono state tenute in considerazione per questa nostra analisi, vi sono le risorse di tipo lessicale.<sup>40</sup> *Gomorra*, serie caratterizzata principalmente da emozioni quali rabbia e inquietudine, è contraddistinta da un parlato emotivo in cui le emozioni sociali,<sup>41</sup> espresse attraverso svariate forme di turpiloquio, ne costituiscono la dominante emotiva. Di questo parlato emotivo la risorsa principale è dunque quella lessicale.

**40** Nel parlato emotivo, di solito, si distinguono quattro tipi di risorse: le risorse di tipo lessicale, come parole emotive (nomi, verbi, aggettivi, avverbi) che esprimono emozioni o un significato emotivo senza specificarne la qualità (interiezioni); risorse di tipo sintattico, come costruzioni enfatiche che utilizzano la dislocazione a sinistra; risorse di tipo morfologico caratterizzate dall'uso di vezzeggiativi, dispregiativi e diminutivi; risorse contestuali (fisiche, linguistiche o cognitive), non esplicite ma recuperabili nella conoscenza enciclopedica dell'ascoltatore e che il parlante assume per condivise.

**41** Le emozioni primarie (rabbia e paura; tristezza e gioia; sorpresa e attesa; disgusto e accettazione), così come presentate da Plutchik (2001), sono reazioni innate, esprimibili con maggiore o minore intensità, che originano dall'ambiente sociale, culturale e intellettuale in cui ci muoviamo. Di norma proviamo emozioni positive quando raggiungiamo uno scopo, emozioni negative se lo scopo è compromesso. È sulla base di tali esiti che distinguiamo quattro principali famiglie di emozioni: 1) emozioni cognitive, quando proviamo interesse, sorpresa, curiosità, suspense, noia verso qualcosa o qualcuno; 2) emozioni dell'immagine o dell'autoimmagine, quando proviamo imbarazzo, vergogna, senso di colpa, umiliazione, soddisfazione e orgoglio verso l'immagine che abbiamo di noi stessi o l'immagine che diamo di noi all'esterno; 3) emozioni sociali, quando interagiamo con un'altra persona in maniera cooperativa o aggressiva e che proviamo, quindi, quando sentiamo amore e simpatia o odio e antipatia verso qualcuno; 4) emozioni dell'immagine dell'altro, quando stigmatizziamo una persona stimandola e ammirandola o, al contrario, disprezzandola.

**Tabella 7** Esempi di circonlocuzioni sostitutive o attenuative per ‘cazzo’ nelle forme derivate ‘incazzare’ e ‘rompere il cazzo’ rispondenti al Caso 2

Testo di partenza	Testo di arrivo
Primo perché ero incazzato	首先因为当时我很窝火 ‘Primo perché in quel momento ero pieno di rabbia’
Io mi incazzo	我会生气 ‘Mi potrei arrabbiare’
No, tu c’entri, perché ora i russi sono davvero incazzati	当然和你有关因为现在老毛子们都气疯了 ‘Certo che ti riguarda perché ora i russi sono fuori di sé dalla rabbia’
Donna Imma, è successo che vostro marito è veramente incazzato	伊玛 您丈夫很生气 ‘Imma, suo marito è arrabbiato’
Ma sei sempre incazzato?	难道你总是这么生气的样子 ‘Possibile che sei sempre così arrabbiato’
Ma ora Gennaro si è incazzato, ha detto basta	现在杰纳罗生气了 他说不能再这样下去了 ‘Ora Gennaro si è arrabbiato, dice che non si può più andare avanti così’
Massimino, non ti incazzare	小马 别生气 ‘Massimino non ti arrabbiare’
Il titolare si incazza, lo sai	你也知道我们老板 他会生气的 ‘Anche tu lo sai che il nostro capo si arrabbierà’
[...] che se qualcuno mi rompe il cazzo	有人给我捣蛋 ‘se qualcuno mi dà fastidio’
Oh! Io mi sono rotto il cazzo, hai capito	嘿 我受够了 听到没 ‘ehi ne ho abbastanza, mi hai sentito o no’
Mi sono rotto il cazzo di aspettare. Chiama!	我受够了等等等 打电话给他 ‘Ne ho abbastanza di aspettare. Chiamalo’
Fai presto, tu, che mi hai già rotto il cazzo!	你快点 我没那么多耐心 ‘Sbrigati, non ho così tanta pazienza’
Qui dentro nessuno mi può rompere il cazzo	这边没人搞破坏 ‘Qui nessuno può fare casino’
Mi state rompendo il cazzo!	你找死吗? ‘Vuoi crepare?’
E invece Gennarino si è rotto il cazzo di te	你别不信 杰纳罗已经受够你的指手画脚了 ‘Credici, Gennarino ne ha abbastanza dei tuoi commenti fuori luogo’
Mi venite a rompere il cazzo qui sotto a quest’ora?	你们这个时间来我家楼下就是来捣蛋的么 ‘A quest’ora venite sotto casa mia a infastidirmi?’

**Tabella 8** Esempi di circonlocuzioni sostitutive o attenuative di ‘cazzo’ in casi di negazione discontinua

Testo di partenza	Testo di arrivo
E allora non dire un cazzo	那就别啰嗦 ‘Allora non scocciare’
Per voi che non contate un cazzo, sì	对于你们这些人没头没脸的人来说 当然是 ‘Per voi che non siete nessuno, certamente sì’
Dice che non pagano più un cazzo	他说他一个子儿都不掏了 ‘Dice che non tira più fuori nemmeno uno spicciolo’

Io sono due anni che non guadagno un cazzo	我两年没赚到一个子儿 ‘Sono due anni che non guadagno un soldo’
Siete voi che non capite un cazzo	是你们脑子不清楚吧 ‘Siete voi a non avere le idee chiare’

Relativamente alle forme derivate ‘incazzare/incazzarsi/incazzato’ e ‘rompere il cazzo/rotto il cazzo’ [tab. 7] queste ricorrono sempre in casi di circonlocuzione sostitutiva o attenuativa; si tratta di lessico sicuramente emotivo, esprime rabbia nella prima forma derivata e fastidio verso gli altri nella seconda. La resa in cinese di entrambe le forme traduce sempre il senso attenuandolo. Analogo atteggiamento si riscontra quando nel testo di partenza abbiano casi di negazione discontinua (‘non contare un cazzo’, ‘non pagare un cazzo’, ‘non capire un cazzo’), dove il turpiloquio compare come argomento del verbo, e nei casi in cui il turpiloquio viene utilizzato come interiezione impropria [tab. 8]. Analoga modalità si riscontra negli esempi di caso 3 [tab. 9].

**Tabella 9** Esempi di circonlocuzioni sostitutive o attenuative per ‘cazzo’ e suoi derivati rispondenti al caso 3

Testo di partenza	Testo di arrivo
Cazzo	哎呀 ‘Oh mamma!’
Cazzo!	啧啧 ‘Caspita!’

Se guardiamo invece i casi di mantenimento del turpiloquio le costanti sembrano altre. Vediamo ad esempio le occorrenze in cui il turpiloquio nel testo di partenza appare come elemento nominale e parte integrante di negazione posposta (‘a posto un cazzo’, ‘scusa un cazzo’, ‘maestro un cazzo’, ‘equamente un cazzo’) [tab. 10]. In questi casi il turpiloquio viene mantenuto anche nella lingua di arrivo in una resa che ricalca la forma sintattica dell’enunciato così come espresso nella lingua di partenza.

**Tabella 10** Esempi di mantenimento turpiloquio in casi di negazione posposta rispondenti al caso 2

Testo di partenza	Testo di arrivo
Tutto a posto un cazzo!	好个屁 ‘Bene un cazzo’
Scusa, Ciro — Scusa un cazzo, Gennaro	对不起西罗 — 对不起有个屁用 ‘Scusa, Ciro — Non me ne faccio un cazzo delle scuse’
Ma dettaglio un cazzo!	细节个鬼 ‘Dettaglio un cazzo’

Maestro un cazzo!	大师个屁 ‘Maestro un cazzo’
Equamente un cazzo!	公正个屁 ‘Giusto un cazzo’

Altri esempi interessanti provengono dalle traduzioni di enunciati o battute dei dialoghi, rispondenti al caso 1, ovvero in quei casi in cui il turpiloquio viene utilizzato in contesti di occorrenza riempitiva. Come precedentemente descritto, in casi di questo tipo la strategia utilizzata è di solito l'ineffabilità. Tuttavia, nel momento in cui il turpiloquio compare nella lingua di partenza come intensificatore dei pronomi o aggettivi interrogativi, il mantenimento sembrerebbe garantito da una struttura sintattica che nella lingua di arrivo è simile [tab. 11].

**Tabella 11** Esempi di mantenimento turpiloquio rispondenti al caso 1

Testo di partenza	Testo di arrivo
Ma che cazzo fate là?	你们他妈的在那做什么 ‘Cosa cazzo fate là?’
Ma che cazzo fai?	你他妈的在做什么 ‘Cosa cazzo stai facendo’
Che cazzo significa che oggi non se ne fa più niente	你他妈什么意思今天怎么就没事了 ‘Che cazzo vuoi dire che oggi non si fa niente’
E io che cazzo devo fare?	那我他妈的要做什么 ‘E io che cazzo devo fare’
E tu dove cazzo eri?	你他妈刚刚在哪儿 ‘Tu dove cazzo stavi’
Ma che cazzo ridi a fare Michele?	你他妈的笑什么 米凯勒 ‘Che cazzo ridi, Michele’
Ehi, stronzo, ma che cazzo stai facendo?	诶 小子 你他妈的在做什么 ‘Ehi, delinquente, che cazzo stai facendo?’
Dimmi che cazzo sta succedendo	说吧 你他妈到底怎么了 ‘Dimmi, cosa cazzo succede’
Che cazzo fai, stronzo?	你他妈的干什么 混蛋 ‘Che cazzo fai, stronzo’
Ma chi cazzo se ne frega con chi voleva fare affari	谁他妈在意他和谁做生意 ‘A chi cazzo importa con chi fa affari’

Le osservazioni a cui si è giunti dopo questa analisi preliminare sono principalmente due. La prima è facilmente intuibile. Il gruppo *Shenying* sceglie di tabuizzare, maggiormente attraverso uso di circonlocuzioni sostitutive o attenuative, in misura minore omettendo: per le 136 volte in cui ‘cazzo’ ricorre abbiamo infatti riscontrato 22 casi di omissione, 52 di attenuazione e 62 di mantenimento del turpiloquio. Questa scelta potrebbe anche dipendere dalla questione ampiamente discussa all'interno dell'ambito della traduzione audiovisiva ufficiale sulla traduzione o meno del turpiloquio, o da regole



interne al gruppo *Shenyng* legate alla traduzione delle parole oscene. Come già precisato, in riferimento alla traduzione di serie televisive angloamericane, nelle norme pubblicate nel 2011 veniva infatti espressamente richiesto di optare per una traduzione libera, evitando l'uso di espressioni prive di senso, e di rispettare i tre criteri cui una traduzione dovrebbe rispondere per essere ritenuta di valore: fedeltà, espressività ed eleganza.

Per quanto riguarda la seconda osservazione, meno prevedibile invece, è che pur preferendo tabuizzare, laddove nel testo di partenza la struttura sintattica è facilmente trasferibile nella lingua di arrivo, il gruppo *Shenyng* opta per mantenere il turpiloquio. In particolare quello che notiamo è che vi è una struttura sintattica dell'italiano, in cui 'cazzo' viene utilizzato come intensificatore dei pronomi interrogativi, che in cinese viene tradotta con ben tre strategie diverse:

1. Omissione: che cazzo fai, eh? 干什么 嗯 'Che fai eh?' (2 esempi)
2. Attenuazione: che cazzo vuoi? 啥事儿 'Che vuoi?' (5 esempi)<sup>42</sup>
3. Mantenimento: ma che cazzo fai? 你他妈的在做什么 'Cosa cazzo stai facendo?'<sup>43</sup>

Per poter giungere a delle osservazioni conclusive e ottenere dati certi sulla tabuizzazione o meno del turpiloquio nella traduzione non professionale di *Gomorra-La serie* da parte del gruppo *Shenyng*, in futuro sarà necessario avviare un'analisi più approfondita che tenga conto dei sottotitoli di tutte e quattro le stagioni della serie. Con una gamma di casi più ampi, infatti, sarà possibile stabilire se tali scelte vengono mantenute solo per un certo tipo di termine o anche per altra tipologia di turpiloquio e se le percentuali di interdizione linguistica, così come precedentemente indicato, sono confermabili o subiscono invece delle variazioni incisive.

---

**42** Come precedentemente illustrato [tab. 6], il gruppo *Shenyng* in alcuni casi sceglie di attenuare il turpiloquio utilizzando espressioni popolari o di origine dialettale per mantenere nel testo di arrivo un registro colloquiale e gergale. *Sha* 啥 è un pronome interrogativo di origine dialettale, equivalente nell'uso e nel significato a *shenme* 什么 (cosa?), e ampiamente diffuso in molte province settentrionali e meridionali della Cina. Le traduzioni in italiano degli esempi riportati in questo contributo sono traduzioni di servizio, pensate principalmente per agevolare la comprensione degli argomenti trattati da parte di quei lettori poco avvezzi alla lingua e alla cultura cinesi. Optando per una scelta di questo tipo, il grado di gergalità dell'espressione utilizzata in cinese purtroppo si perde, nonostante il tentativo di mantenere duro il tono dell'enunciato originale in italiano. Se non avessimo avuto a che fare con una traduzione di servizio, siamo certi che il ricorso al dialetto napoletano, come *ca' bbuo'* o che *vvuo'*, sarebbe stato invece più incisivo.

**43** I casi di mantenimento sono 62 in totale, di cui 35 hanno 'cazzo' che intensifica un pronome interrogativo.

## Bibliografia

- Alfieri, Gabriella et al. (2010). «Il parlato oralizzato della fiction tra paleo- e neo tv». Mauroni, Elisabetta; Piotti, Mario (a cura di), *L'italiano televisivo*. Firenze: Accademia della Crusca, 83-182.
- Alfieri, Gabriella; Bonomi, Ilaria [2012] (2014). *Lingua italiana e televisione*. Roma: Carocci.
- Antonini, Rachele; Bucaria, Chiara (eds) (2015). *Non-professional Translation in the Media*. Frankfurt am Main: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-653-04731-8>.
- Antonini, Rachele et al. (eds) (2017). *Non-professional Interpreting and Translation. State of the Art and Future of an Emerging Field of Research*. Frankfurt am Main: Peter Lang. DOI <https://doi.org/10.1075/btl.129>.
- Baños-Piñero, Rocío; Chaume, Frederic (2009). «Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation», in «The Translation of Dialects in Multimedia», special issue, *InTRAlinea Online Translation Journal*. URL [http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated\\_Orality](http://www.intralinea.org/specials/article/Prefabricated_Orality) (2019-01-16).
- Bassnett, Susan (1998). «The Translation Turn in Cultural Studies». Bassnett, Susan; Lefevere, André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: MultilingualMatters, 123-40.
- Caffi, Claudia (2002). «Emozioni fra pragmatica e psicologia». Bazzanella, Carla; Kobau, Pietro (a cura di), *Passioni, emozioni, affetti*. Milano: McGraw-Hill, 165-75.
- Caffi, Claudia; Janney, Richard (1994). «Toward a Pragmatics of Emotive Communication». *Journal of Pragmatics*, 22, 325-73. DOI [https://doi.org/10.1016/0378-2166\(94\)90115-5](https://doi.org/10.1016/0378-2166(94)90115-5).
- Cardona, Giorgio Raimondo [1976] (2006). *Introduzione all'etnolinguistica*. Torino: UTET Università.
- Chang, Nam Fung (1998). «Politics and Poetics in Translation: Accounting for a Chinese Version of 'Yes, Prime Minister'». *The Translator*, 4(2), 249-72. DOI <https://doi.org/10.1080/13556509.1998.10799022>.
- Chaume, Frederic (2013). «The Turn of Audiovisual Translation. New Audiences and New Technologies». *Translation Spaces*, 2, 105-23. DOI <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>.
- Chen Yuan 陈原 (1998). *Yuyanxue lunzhe* 语言学论著 (Scritti di linguistica). Shenyang: Liaoning Jiaoyu Chubanshe.
- Chen, Chapman (2004). «On the Hong Kong Chinese Subtitling of English Swearwords». *Meta*, 49(1), 135-47. DOI <https://doi.org/10.7202/009029ar>.
- De Fazio, Debora (2010). «La lingua della fiction italiana». Aprile, Marcello; De Fazio, Debora (a cura di), *La serialità televisiva. Lingua e linguaggio nella fiction italiana e straniere*. Galatina: Congedo editore, 51-163.
- Díaz Cintas, Jorge (2008). *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins. DOI <https://doi.org/10.1075/btl.77>.
- Díaz Cintas, Jorge; Muñoz Sanchez, Pablo (2006). «Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment». *The Journal of Specialized Translation*, 6, 37-52.
- Díaz Cintas, Jorge; Remael, Aline (2007). *Audiovisual Translation*. Manchester: St. Jerome. DOI <https://doi.org/10.7202/044794ar>.

- Du Zhifeng 杜志峰 et al. (2013). *Jichu yingshi fanyu yanjiu* 基础影视翻译与研究 (Rudimenti sulla traduzione audiovisiva). Hangzhou: Zhejiang Daxue Chubanshe.
- Fernández Fernández, María Jesús (2009). «The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* into Spanish». Díaz Cintas, Jorge (ed.), *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, 210-25. DOI <https://doi.org/10.21832/9781847691552-017>.
- Galli de' Paratesi, Nora (1969). *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*. Milano: Mondadori.
- Grignaffini, Giorgio (2004). *I generi televisivi*. Roma: Carocci.
- Grimm, Jessica (2015). «The Import of Hollywood Films in China: Censorship and Quotas». *Syracuse Journal of International Law and Commerce*, 43(1), 155-89. DOI <https://doi.org/10.2139/ssrn.2947232>.
- Hjort, Minna (2009). «Swearwords in Subtitles: A Balancing Act», in «The Translation of Dialects in Multimedia», special issue, *InTRAlinea Online Translation Journal*. URL [http://www.intralinea.org/specials/article/Swearwords\\_in\\_Subtitles](http://www.intralinea.org/specials/article/Swearwords_in_Subtitles) (2019-06-10).
- Hu, Kelly (2013). «Competition and Collaboration: Chinese Video Websites, Subtitle Groups, State Regulation and Market». *International Journal of Cultural Studies*, 17(5), 437-51. DOI <https://doi.org/10.1177/1367877913505170>.
- Lavinio, Cristina (1986). «Tipologia dei testi parlati e scritti». *Linguaggi*, III(1-2), 14-22.
- Li Junhua 李军华 (2010). *Hanyu weiwanyu yanjiu* 汉语委婉语研究 (Studi sull'eufemismo in cinese). Beijing: Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe.
- Lin Lunlun 林伦伦 (1994). *Zhongguo yanyu jinji he bihui* 中国言语禁忌和避讳 (Interdizione linguistica e tabù linguistici cinesi). Hong Kong: Zhonghua Shuju.
- Liu Xingjun 刘兴均; Hao, Zhilun 郝志伦 (1996). *Zhongguo jinji baike* 中国禁忌百科 (Enciclopedia di tabù cinesi). Chengdu: Sichuan Renmin Chubanshe.
- Ljung, Magnus (2011). *Swearing: A Cross-Cultural Linguistic Study*. London: Palgrave MacMillan. DOI <https://doi.org/10.1057/9780230292376>.
- Lü Yuyong; Li Min (2015). «On the New Features of Online Film and TV Subtitle Translation in China». *International Journal of English Linguistics*, 5(6), 122-7.
- Massidda, Serenella (2015). *Audiovisual Translation in the Digital Age. The Italian Fansubbing Phenomenon*. New York: Palgrave MacMillan. DOI <https://doi.org/10.1057/9781137470379>.
- Napoli, Antonella; Tirino, Mario (2015). «Gomorra remixed. Transmedia storytelling tra politiche di engagement mainstream e produttività del fandom». *International Journal of TV Serial Narratives*, 2, 193-206.
- Napoli, Antonella; Tirino, Mario (2016). «Senza pensieri. Gomorra-La serie: dal contesto produttivo alle audience della Rete, fenomenologia di un processo culturale transmediale». *Mediascapes journal*, 7, 102-14. URL <https://ojs.uniroma1.it/index.php/mediascapes/article/view/13770> (2019-06-11).
- Ouyang Lu (2009). *Research on the Current Fansubbing in China* [MA Thesis]. Hunan University.
- Perego, Elisa (2005). *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Perego, Elisa; Taylor, Christopher (2012). *Tradurre l'audiovisivo*. Roma: Carocci.
- Plutchik, Robert (2001). «The Nature of Emotions: Human Emotions Have Deep Evolutionary Roots, a Fact that Can Explain Their Complexity and Provide Tools for Clinical Practice». *American Scientist*, 89(4), 334-50.
- Rossi, Fabio (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.

- Sabatini, Francesco (1982). «La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni». Boccafurni, Anna Maria et al. (a cura di), *Educazione linguistica nella Scuola superiore: sei argomenti per un curriculum*. Roma: A.E.S.A, 105-27.
- Tian Yuan (2011). *Fansub Cyber Culture in China* [MA Thesis]. Georgetown University.
- Ullmann, Stephen (1966). *Semantica. Introduzione alla scienza del significato*. Trad. di Anna Baccarani e Luigi Rosiello. Bologna: il Mulino. Trad. di *Semantics: An Introduction to the Science of Meaning*. Oxford: Basil Blackwell & Mott Ltd., 1962.
- Vimercati, Giovanni (2014). «TV Review: 'Gomorra'». *Variety*. URL <https://variety.com/2014/tv/reviews/tv-review-gomorra-1201195153/> (2019-06-11).
- Wang Dingkun (2017). «Fansubbing in China – With Reference to the Fansubbing Group YYets». *The Journal of Specialized Translation*, 28, 165-90.
- Wang Dingkun; Zhang Xiaochun (2015). «The Cult of Dubbing and Beyond: Fansubbing in China». Antonini, Rachele; Bucaria, Chiara (eds), *Non-professional Translation in the Media*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 173-92. DOI <https://doi.org/10.3726/978-3-653-04731-8/20>.
- Wang Dingkun; Zhang Xiaochun (2016). «Ideological Manipulation of Information: The Unusual Case of the Chinese-Subtitled Version of House of Cards», in «Ideological Manipulation in Audiovisual Translation», special issue, *Altre modernità*, 1-20. URL <https://doi.org/10.13130/2035-7680/6845>.
- Zhang Chunbai (2004). «The Translating of Screenplays in the Mainland China». *Meta*, 49(1), 182-92. DOI <https://doi.org/10.7202/009033ar>.
- Zhang Weiyu; Miao Chengting (2013). «Fan Activism Sustained and Challenged: Participatory Culture in Chinese Online Translation Communities». *Chinese Journal of Communication*, 6(1), 45-61. DOI <https://doi.org/10.1080/17544750.2013.753499>.
- Zhang Xiaochun (2013). «Fansubbing in China». *MultiLingual*, July/August, 30-7.
- Zhu Ying et al. (eds) (2008). *TV Drama in China*. Aberdeen; Hong Kong: Hong Kong University Press. DOI <https://doi.org/10.5790/hongkong/9789622099401.001.0001>.