Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in
Interpretariato e
Traduzione Editoriale,
Settoriale

Tesi di Laurea

Stand-up comedy in traduzione

Proposta di sottotitolazione
di cinque video in lingua cinese

Relatore
Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Bianca Basciano

Laureando
Francesco Bulgarelli
Matricola 866790

Anno Accademico
2022 / 2023

Abstract

This thesis consists of a proposal for subtitling five stand-up comedy videos from Chinese to Italian, featuring Chinese comedian Storm Xu and Taiwanese comedians Brian Tseng and Kylie Wang. The work is divided into three chapters.

The first chapter aims to provide a general overview of stand-up comedy, starting with its definition and tracing its development in the United States, China, and Taiwan. This section analyzes the history of American stand-up comedy from the late 19th century to the present, highlighting some of its most significant artists. Subsequently, it summarizes the context of Chinese and Taiwanese stand-up comedy, examining its origins, process of popularization, and the protagonists of the subtitled videos.

The second chapter is divided into two parts. The first part describes the subtitling process of the selected videos, illustrating the technical choices made during the translation work. In the second part, five tables containing transcriptions in Chinese and Italian of the respective subtitles of the videos will be presented.

Finally, the third and last chapter focuses on the analysis of the man translation challenges faced during this work, with a particular emphasis on the treatment of humour and cultural references in the source texts.

摘要

笔者在本论文中将中国大陆单口喜剧演员徐风暴和台湾单口喜剧演员曾博恩、王凯莉分别出演的共五部单口喜剧视频从中文译成意大利文。本论文共分为三章。

第一章旨在介绍单口喜剧的概况，内容包含从单口喜剧的定义到其在美国、中国大陆和台湾的发展。本章先分析了美国单口喜剧从 19 世纪末至今的历史，并介绍了其中一些最重要的喜剧演员。随后，交代了中国大陆和台湾的单口喜剧的发展背景，并分析了其起源、流行过程以及本论文所介绍视频的喜剧演员。

第二章分为两部分。第一部分描述了所选视频的字幕制作过程，说明了翻译工作中所采用的技术。第二部分展示了五个表格，分别包含各视频字幕的中文和意大利文转录。

最后一章即第三章，重点分析了在翻译工作中面临的主要挑战，尤其是源文本中幽默内容和文化特色的处理。

Prefazione

Il presente elaborato consiste in una proposta di sottotitolazione dal cinese all'italiano di cinque video di performance di stand-up comedy realizzate dal comico cinese Storm Xu e dai comici taiwanesi Brian Tseng e Kylie Wang.

La stand-up comedy è un genere di humour relativamente giovane che, nonostante non si sappia con assoluta certezza dove sia nato, ha cominciato a emergere inizialmente in Occidente, in particolar modo negli Stati Uniti d'America intorno alla fine del XIX secolo. Da lì in poi, il genere si è sviluppato significativamente, coadiuvato dal talento dei comici, dal supporto dei mezzi tecnologici e dalla presenza di locali predisposti alla rappresentazione di questa forma d'arte. Il fenomeno della stand-up comedy americana ha conosciuto un vero e proprio *boom* a partire dagli anni Ottanta e, nonostante diverse insidie dovute alla saturazione del mercato comico intorno alla metà degli anni Novanta e alla recente pandemia di Covid-19, continua a espandersi in modo prorompente, corroborato dai social network e dalle popolari piattaforme di streaming come Netflix. In Cina e a Taiwan la stand-up comedy rappresenta tutto sommato un tipo di intrattenimento originale che ha cominciato a svilupparsi verso la fine del primo decennio del XXI secolo. Emerso in un primo momento come genere di nicchia, la stand-up comedy in queste due località ha conosciuto negli ultimi anni un sempre maggiore interesse da parte degli spettatori online e non, spinti dal desiderio di ammirare questa forma d'arte nei programmi in rete e nelle rappresentazioni dal vivo nei comedy club.

La scelta di questo argomento è dovuta principalmente da una forte passione per la traduzione, in particolare la sottotitolazione, e la trattazione della comicità durante i processi di trasferimenti linguistici. La disciplina della sottotitolazione attualmente gode di certo di più attenzioni nel mondo accademico rispetto al passato, complici la proliferazione di contenuti multimediali e l'effettivo bisogno di rendere più accessibili questi ultimi al pubblico. In quanto a genere piuttosto recente, la stand-up comedy non è stata ampiamente trattata in relazione alla traduzione e, per questo motivo, mi è sembrato doveroso contribuire nello studio di questo settore. Con questo lavoro mi è stato possibile affacciarmi al complicato quanto interessante universo della sottotitolazione dello humour, mostrando le sfide e le difficoltà dovute alla trattazione di elementi comici e/o culturali. Lo scopo di questo elaborato è dunque quello di fornire una maggiore comprensione circa la stand-up comedy e le insidie derivate dalla trasposizione linguistica dal cinese all'italiano di alcuni filmati legati a questo genere comico.

La presente tesi si compone di tre capitoli. Il primo capitolo mira a presentare una panoramica generale della stand-up comedy, partendo dalla sua definizione fino ad arrivare al suo sviluppo negli Stati Uniti d'America, in Cina e a Taiwan. In questa parte verrà analizzata la storia della stand-up

comedy statunitense dalla fine del XIX secolo fino ai giorni nostri, mettendo in mostra alcuni dei suoi più importanti artisti. Successivamente verrà introdotto il contesto della stand-up comedy cinese e taiwanese, analizzando le origini, il processo di popolarizzazione del genere e i protagonisti dei video sottotitolati.

Il secondo capitolo è diviso in due parti. Nella prima parte verrà descritto il processo di sottotitolazione dei filmati selezionati, illustrando le scelte tecniche adottate durante il lavoro. Nella seconda parte, invece, verranno mostrate cinque tabelle contenenti le trascrizioni in cinese e in italiano dei sottotitoli dei rispettivi video.

Infine, il terzo e ultimo capitolo si concentra sull'analisi dei principali problemi traduttivi affrontati durante il lavoro in questione, con particolare enfasi sulla gestione della resa dello humour e dei riferimenti culturali presenti nei testi di partenza.

Indice

Abstract 1

摘要 2

Prefazione 3

Indice 5

CAPITOLO 1: STAND-UP COMEDY 8

1.1 Stand-up comedy: definizione e caratteristiche 9

1.2 Stati Uniti d'America 14

1.3 Cina 28

1.3.1 Storm Xu 37

1.4 Taiwan 39

1.4.1 Brian Tseng 43

1.4.2 Kylie Wang 47

CAPITOLO 2: LA SOTTOTITOLAZIONE 49

PARTE 1 – IL PROCESSO DI SOTTOTITOLAZIONE 50

2.1 Le fasi di sottotitolazione 50

2.2 I programmi utilizzati 53

2.3 Considerazioni spazio-temporali 56

2.4 La segmentazione dei sottotitoli 64

2.5 *Text on screen* 66

PARTE 2 – LE TABELLE CON LE TRASCRIZIONI DEI SOTTOTITOLI 68

2.6 Video 1 – Storm Xu 68

2.7 Video 2 – Brian Tseng 118

2.8 Video 3 – Brian Tseng **129**

2.9 Video 4 – Brian Tseng **146**

2.10 Video 5 – Kylie Wang **153**

CAPITOLO 3: COMMENTO TRADUTTOLOGICO **163**

3.1 Tipologia testuale **164**

3.2 Dominante **165**

3.3 Spettatore modello **166**

3.4 Macrostrategia **167**

3.5 Microstrategie **171**

3.5.1 Le strategie di sottotitolazione **172**

3.5.2 Le strategie di resa dei riferimenti culturali **173**

3.5.3 Le strategie di resa dello humour **176**

3.6 Analisi delle scelte traduttive **180**

3.6.1 Trattamento di casi di VEH **180**

3.6.2 Trattamento di casi di VEH legati a riferimenti culturali **189**

3.6.3 Trattamento di *text on screen* **208**

3.6.4 Trattamento di casi di *code-switching* e *code-mixing* **210**

3.6.5 Trattamento delle caratteristiche del parlato **213**

3.6.5.1 Segnali discorsivi **214**

3.6.5.2 Interiezioni e onomatopee **215**

3.6.5.3 Intonazione e pause **219**

3.6.6 Trattamento della segmentazione **222**

3.6.7 Trattamento del registro volgare **226**

Conclusioni **233**

Bibliografia **234**

Sitografia **240**

Video originali delle performance di stand-up comedy **247**

CAPITOLO 1: STAND-UP COMEDY

1.1 Stand-up comedy: definizione e caratteristiche

La stand-up comedy rappresenta uno dei generi di humour più recenti (Pinto et al. 2015: 777) e può essere classificata come «una forma d'arte e di intrattenimento che prevede un performer in piedi su un palco (di un pub, di un locale underground, di uno stadio o di un teatro) che parla e fa ridere il pubblico» (Cantino 2016: 1). La stand-up comedy, dunque, si prefigura come «un tipo di monologo comico [...] nel quale il *performer*, denominato *stand-up comedian*, *stand-up comic* o più semplicemente *stand-up* [...], si rivolge direttamente agli spettatori come in un'orazione pubblica» (Pellegrinetti 2014: 235).

È interessante notare che lo stand-up comedian generalmente non utilizza materiale scenico durante le sue esibizioni (236). Infatti, tutto ciò di cui ha bisogno sul palco sono un microfono e, in certi casi, uno sgabello con sopra un bicchiere d'acqua (Cantino 2016: 1), grazie al quale può schiarirsi la gola e riprendere fiato tra una battuta e l'altra. Secondo Chauvin, a volte possono presentarsi delle eccezioni nelle quali è possibile vedere comici utilizzare strumenti musicali, schermi o proiezioni; tuttavia, l'uso di oggetti di scena è alquanto limitato all'interno di questa forma di intrattenimento. Il comico è, infatti, solitamente da solo sul palco, pronto a parlare di una serie di argomenti per un determinato periodo di tempo (Chauvin 2017: 168).

> Niente travestimenti, niente trucco o costumi, nessuna *spalla* comica con cui interagire di fronte agli spettatori. Stand up comedy significa, per il performer, essere soli su un palco illuminato e rivolgersi a una sala gremita di gente, che ride nell'oscurità. (Cantino 2016: 1)

Chauvin (2017: 168) sostiene che la stand-up comedy è principalmente associata alla lingua inglese, anche se al giorno d'oggi è diventata ormai una forma d'arte internazionale. A tal proposito, Palmieri afferma che «[s]tand-up comedians are increasingly choosing to perform in more than one language, both in response to situations of migration and to adapt to an ever more globalized comedy industry» (Palmieri 2017: 193).

La stand-up comedy rappresenta un fenomeno in voga e la sua popolarità è aumentata significativamente nel corso degli anni. Il suo sviluppo è avvenuto in parallelo a quello tecnologico e attualmente è coadiuvato da un sempre più crescente interesse proveniente dagli appassionati di questo genere,[1] i quali formano delle vere e proprie comunità che gremiscono luoghi come comedy club, teatri o addirittura stadi.[2]

Nonostante la stand-up sia solitamente considerata una forma di spettacolo dal vivo, tuttavia l'era digitale in cui viviamo ha permesso ai comici di trasmettere e registrare le proprie esibizioni in modo

[1] https://www.culturefix.co.uk/?p=24486
[2] https://www.comedypreneur.com/why-is-stand-up-comedy-popular/

da raggiungere un pubblico globale (Raffa 2022: 141). Come nota Brodie, «[w]ith its growth since the 1960s and its pervasiveness through television, cable, and recordings, stand-up comedy is one of the most conspicuous forms of humor in the contemporary public sphere» (Brodie 2014: 734). Il successo degli stand-up comedian si estende attraverso mezzi di comunicazione di massa come le televisioni, le radio e soprattutto Internet. È infatti sempre maggiore la presenza di speciali comici su piattaforme come YouTube o servizi di streaming come Netflix e Amazon Prime.

Circa le caratteristiche della stand-up comedy, Double spiega che questo genere, oltre a dover essere divertente, deve presentare tre tratti fondamentali:

> *Personality*
> It puts a person on display in front of an audience, whether that person is an exaggerated comic character or a version of the performer's own self.
>
> *Direct communication*
> It involves direct communication between performer and audience. It's an intense relationship, with energy flowing back and forth between stage and auditorium. It's like a conversation made up of jokes, laughter and sometimes less pleasant responses.
>
> *Present tense*
> It happens in the present tense, in the here and now. It acknowledges the performance situation. The stand-up comedian is duty bound to incorporate events in the venue into the act. Failure to respond to a heckler, a dropped glass or the ringing of a mobile phone is a sign of weakness which will result in the audience losing faith in the performer's ability. (Double 2014: 19–20)

Le performance di stand-up comedy hanno durata variabile a seconda del tipo di show e dell'importanza del comico che vi prende parte. Secondo Chauvin, infatti, «[a] performance (a show, or *gig*) can last from a few minutes, for collective shows and/or for newcomers, to somewhere between 1 and 2 h for an individual performance» (Chauvin 2017: 168). Durante questo arco di tempo gli stand-up comedian danno vita a quella che viene definita una *routine*, ovvero il numero comico nel quale l'artista collega i vari *bit* fra di loro (Brodie 2008: 163). I *bit* sono delle unità (Double 2014: 87) che compongono una routine e sono classificabili come «"pezzi" tematici di durata inferiore ai 15 minuti, ma spesso molto più brevi» (Pellegrinetti 2014: 235). Secondo Pellegrinetti:

> I *bits* possono essere di natura satirica (cioè esprimere in chiave comica e dissacratoria l'opinione dell'autore sulla situazione politica e sociale corrente), commentare aspetti e consuetudini della vita quotidiana che gli spettatori possono facilmente riconoscere come familiari, mettendone in luce gli aspetti risibili, grotteschi o paradossali (si tratta della cosiddetta *observational comedy*), oppure essere presentate sotto forma di narrazioni autobiografiche o pseudo-autobiografiche. (Pellegrinetti 2014: 235)

Il materiale che i comici utilizzano all'interno di questa forma d'arte è solitamente preparato in anticipo (Raffa 2022: 148; Canonne 2021: 538; Attardo 2001: 62). Gli stand-up comedian elaborano dunque un discorso che viene memorizzato e trasmesso al pubblico ricorrendo a uno stile colloquiale e spontaneo (Stebbins 1990: 3). Nonostante la natura *scripted* di questo tipo di esibizione, è possibile

comunque vedere degli interpreti ricorrere all'improvvisazione (De Marco 2020: 432; Canonne 2021: 538). Circa le caratteristiche della stand-up, Raffa sostiene che «[e]xploiting a façade of anecdotal comedy and unfiltered, spontaneous colloquialism is a defining feature of the genre: while the humorous content is delivered and managed on a structural level, the staged spontaneity is manifested through the discourse style [...]» (Raffa 2022: 148).

In linea generale, nella stand-up comedy vediamo il comico creare una sorta di alter ego definito come *comic persona* e raccontarsi al pubblico attraverso un'autobiografia nella quale include dettagli, atteggiamenti e opinioni personali (Brodie 2008: 174; Mintz 1985: 79). In merito a questi fattori, Brodie afferma che «[k]ey to the success of stand-up is the creation of a persona and a performed autobiography that helps situate the performer in relation to the audience and thus establish rapport despite sociocultural distances» (Brodie 2014: 734).

Il fine principale della stand-up è quello di far ridere il pubblico (Pinto et al. 2015: 777), anche se in certi casi è possibile che il comico porti i suoi spettatori a riflettere su determinati argomenti (McCarron e Savin-Baden 2008, citato in Pinto et al. 2015: 777). Per far ridere la folla, gli stand-up comedian possono ricorrere ad aneddoti, storie divertenti o *one-liner* (Schwarz 2009: 17), ovvero battute che consistono solitamente in una o due frasi brevi (Tafoya 2016: 296). Precedentemente abbiamo notato che il comico nelle sue *routine* affronta tematiche personali, sociali e/o politiche. È interessante specificare che in alcuni casi lo spettacolo può assumere dei toni «rude or crude» (Chauvin 2017: 168), con il comico che fa battute su questioni considerate tabù (Dore 2018: 23). La stand-up comedy è fortemente connessa alla libertà di parola (Tafoya 2016: 87) e i comici, sfruttando questa caratteristica, «utilizzano temi di forte impatto, come gli stereotipi riguardanti orientamento sessuale, etnia e religione per sorprendere il proprio pubblico e ottenere un riscontro positivo da esso» (Dore 2018: 23). In ogni caso, la trattazione di argomenti particolarmente sensibili non è necessariamente una costante all'interno dello show. È possibile, infatti, che il comico faccia delle digressioni inserendo battute più leggere al fine di smorzare il tono aggressivo delle sue performance, «come a voler ricordare al pubblico che, per quanto importanti o complessi possano essere i temi che affronta, niente di quello che dice va preso con la massima serietà» (Pellegrinetti 2014: 235).

Tendenzialmente, le battute nella stand-up comedy presentano una struttura codificata nella dicotomia *setup* e *punch line*. Il *setup* è la prima parte di una battuta e consiste in una «premessa che contiene un assunto che funge da esca e un connettore con la punchline» (Tafoya 2016: 296). Questa parte serve generalmente per mostrare agli spettatori la situazione nella quale si sviluppa la narrazione (Attardo 2014: 417). La *punch line* è posta dopo il *setup* e consiste nella «chiusura di una battuta che conduce alla risata» (Tafoya 2016: 296). Generalmente, le *punch line* si trovano alla fine del testo e

dovrebbero creare un'incongruenza con il *setup* (Attardo 2014: 417). A proposito di questa incongruenza, Greengross sostiene che:

> Jokes start with a setup that introduces a certain idea that leads people to believe in one thing, and then the punch line alters that perception, forcing them to reinterpret that idea and realize that what they thought was actually wrong. The reward system that motivates people to conduct such debugging is manifested by the emotion of mirth, the good feeling that we get after a laugh. (Greengross 2014: 221–222)

Secondo Schwarz, «[t]he punch line [...] represents a surprise effect for the audience and is responsible for their amusement and appreciation, normally expressed in general laughter» (Schwarz 2009: 65).

Come nota Mintz (1985: 79), gli stili e il materiale comico utilizzati nella stand-up comedy possono variare ma il nucleo di questa forma di intrattenimento consiste nella creazione di un effetto di distorsione, raggiunto attraverso espedienti come l'esagerazione, l'incongruenza o la ridicolizzazione. Lo stesso autore sostiene che queste tecniche hanno il fine di «disrupt expectation and reorder it plausibly but differently from its original state» (*Ibid.*). Sempre a detta di Mintz (*Ibid.*), esistono numerose teorie dello humour che spiegano le ragioni per cui questo risultato, generato dalle tecniche sopracitate, sia umoristico. In particolare, nella stand-up comedy è solitamente possibile intravedere le tre classiche teorie dello humour, ovvero la teoria della superiorità, dell'incongruenza e del sollievo.[3] La teoria della superiorità «spiega la risata come risultante di sentimenti che inducono una persona a sentirsi superiore alla vittima dell'umorismo» (Tafoya 2016: 297); la teoria dell'incongruenza «spiega il riso come risultato di esperienze, scenari ed eventi che non si adattano a modelli ordinari e prevedibili» (296); infine, la teoria del sollievo mostra che «people experience humour because they sense that their stress has been reduced in some way thanks to a humorous comment» (Díaz Cintas e Remael 2021: 219). Díaz Cintas e Remael sostengono, inoltre, che «[t]hese three classical theories' priorities do not exclude each other nor are they, in themselves, sufficient conditions for humour to occur» (*Ibid.*). Secondo Tafoya, la teoria dell'incongruenza è quella «più utile, completa ed esaustiva delle tre, almeno in riferimento alla stand-up comedy» (Tafoya 2016: 100). Ricorrere alla teoria non sembra essere una condizione indispensabile per gli stand-up comedian, dal momento che questi ultimi «tend to eschew theory in favor of trial-and-error practice» (Mintz 1985: 79), al fine di vedere quale tipo di materiale funziona e quale no.

La stand-up comedy rappresenta una forma d'arte verbale (Stebbins 1990: 4) ma, a supporto della sua esibizione, il comico può ricorrere generalmente a espedienti non verbali, come la mimica, i gesti e la postura, e paraverbali, come il tono, il ritmo e il volume.

[3] Per una discussione più approfondita circa queste tre teorie si vedano Meyer (2000) e Larkin-Galiñanes (2017).

Un tratto distintivo di questo genere consiste nella relazione che si instaura tra il pubblico e lo stand-up comedian. La stand-up comedy si distingue dal teatro tradizionale per la mancanza della quarta parete (Chauvin 2017: 169). Chauvin afferma che «[t]here is no symbolical opposition between the stage and the floor in stand-up comedy, which means that interaction with the public is possible, although, again, the amount of interaction may depend on the personality and style of the comedian» (*Ibid.*). Brodie (2014: 733) sostiene che lo stand-up comedian e il pubblico sono in dialogo fra di loro, con quest'ultimo che risulta essere reattivo a ciò che il performer fa o dice sul palco. Reazioni come le risate o gli applausi, ma anche i fischi o il silenzio, sono elementi fondamentali che contribuiscono allo spettacolo. Secondo Stebbins, «[a]lthough it tends to be one-sided, there may be interaction between performer and audience, which the former does not always want» (Stebbins 1990: 3). Non sempre, dunque, il rapporto tra comico e pubblico risulta essere idilliaco e non è affatto strano assistere a delle esibizioni nelle quali lo stand-up comedian si trova a dover gestire la presenza di veri e propri disturbatori, definiti all'interno del mondo della stand-up con il nome di *heckler*. Secondo Double:

> Nothing brings stand-up comedy as inescapably into the present tense as heckling. Exchanges with hecklers give substance and solidity to the illusion of spontaneity. When somebody shouts something, whether hostile or supportive, the comedian is under an obligation to respond, and as the heckle could not have been anticipated, it must be dealt with on the spur of the moment. (Double 2014: 340)

Secondo lo stesso autore, l'abilità di uno stand-up comedian viene messa alla prova nel momento in cui si trova a dover gestire la presenza di un *heckler*. Davanti al performer si aprono infatti due strade: rispondere con arguzia al disturbatore o ignorarlo. È evidente che tra le due opzioni, quella in grado di mostrare l'estro del comico e riconquistare una folla particolarmente non collaborativa risulta essere la prima. La seconda opzione, per quanto innocua possa sembrare, non si dimostra essere la più adeguata dal momento che, se il disturbatore viene ignorato, la fiducia riposta dagli spettatori nello stand-up comedian e la spontaneità della performance potrebbero venire a mancare (341). Qualora si scegliesse la via del contrattacco, il comico può in questo caso servirsi di battute spontanee oppure pianificate. L'interazione che si trova a dover gestire il comico con gli *heckler* risulta essere quindi forzata (Chauvin 2017: 169) e in alcuni casi può addirittura non limitarsi a delle semplici parole, bensì vedere i disturbatori salire sul palco e attaccare fisicamente lo stand-up comedian.

Questi fenomeni sopraelencati legati alle relazioni tra pubblico e comico rendono perfettamente l'idea di Brodie che la stand-up sia una «dialogic form, performed not to but with an audience» (Brodie 2008: 154).

In definitiva, la stand-up comedy è un'arte creata dall'uomo per l'uomo, ed è in grado di analizzare numerosi aspetti della nostra vita trattando di svariati argomenti sociali e/o politici, con l'obiettivo di

intrattenere il pubblico facendolo ridere e riflettere su alcune tematiche nelle quali anch'esso si può rispecchiare.

> Molti stand-up comedian scuotono la sensibilità del pubblico generando negli individui uno shock legato al riconoscimento di sé. Ciò si verifica quando le opinioni comuni profondamente radicate – e anche i fondamenti nascosti della cultura – vengono fatte affiorare nel pubblico a un livello di consapevolezza cosciente. Il comico stand-up può quindi elevare il proprio pubblico verso un nuovo orizzonte culturale. (Koziski 1984: 57, citato in Tafoya 2016: 117)

1.2 Stati Uniti d'America

In questa sezione darò le coordinate generali per comprendere la storia della stand-up comedy americana affidandomi alle opere di autori come Stebbins (1990), Double (2014), Tafoya (2016) e Federman (2021).

Si pensa solitamente che la stand-up comedy sia una creazione americana, ma non si hanno le prove che essa sia effettivamente nata negli Stati Uniti (Double 2014).[4] La stand-up rappresenta dunque un'arte di cui non sappiamo con esattezza le origini (Double 2014: 20; Schwarz 2009: 17) e, per questo motivo, definire in modo preciso quando e dove sia nata o chi l'abbia creata pare un compito alquanto arduo. Tra gli antenati della stand-up è possibile includere le storie dei *trickster*, i giullari di corte, la Commedia dell'arte italiana, i clown, i *minstrel show*,[5] i *medicine show*[6] e il music hall vittoriano (Double 2014; Tafoya 2016). Tra le figure legate alla preistoria della stand-up comedy, Double e Tafoya individuano anche lo scrittore e umorista Mark Twain. Famoso autore di opere quali *Le avventure di Tom Sawyer* e *Le avventure di Huckleberry Finn*, Twain viene considerato da Federman come uno dei padri fondatori della stand-up comedy (Federman 2021).[7] Questo personaggio era noto per viaggiare negli Stati Uniti come docente itinerante e intrattenere il suo pubblico, «interpretando monologhi di varia lunghezza su diversi argomenti e servendosi liberamente della propria vena umoristica e del proprio amore per la satira» (Tafoya 2016: 138). Stebbins nota che «Twain would lounge onstage, drawling out tall tales and anecdotes, pausing skilfully while his

[4] Cercando di contrastare l'idea generale che la stand-up sia americana, Double (2014) mostra come la controparte britannica di questa forma d'arte si è sviluppata in parallelo a quella statunitense nel corso degli anni.

[5] Il *minstrel show* rappresenta un'«embrionale forma di intrattenimento americano, caratterizzata dalla presenza in scena di bianchi con il volto truccato di nero, che ballavano, raccontavano barzellette e interpretavano scenette comiche» (Tafoya 2016: 296). Secondo Federman, «[t]his performance style began to gain popularity in the late 1820s in the tough Bowery district of New York City [...]. The minstrel show evolved in myriad ways, but the primary comedic aesthetic centered around dehumanizing, demeaning, and racist characterizations of African Americans» (Federman 2021: 8).

[6] Il *medicine show* era uno «spettacolo itinerante diffusosi tra la fine del Diciannovesimo e l'inizio del Ventesimo secolo, il cui principale obiettivo era quello di vendere elisir. Le esibizioni comprendevano imbonitori che facevano battute e discorsi comici al fine di vendere intrugli alla gente» (Tafoya 2016: 296).

[7] Secondo Federman, i padri fondatori della stand-up comedy sono stati Artemus Ward, Mark Twain, Bert Williams e Will Rogers. In particolare, alcuni studiosi sostengono che la nascita della stand-up comedy è avvenuta con la *comedy lecture* dell'umorista Artemus Ward intitolata *Babes in the Wood* e messa in scena nel 1861 (Federman 2021). Tuttavia, autori come Stebbins, Tafoya e Double non menzionano la nascita di questa forma d'arte in relazione al discorso tenuto da Ward.

audience roared with laughter at certain passages. He had, for those days, a unique lecturing style» (Stebbins 1990: 7). Circa le lezioni impartite da questa figura, Federman sostiene che «[t]he Mark Twain lectures, which were predominantly comedic (with some moments of melancholy), were greeted with great enthusiasm wherever he traveled» (Federman 2021: 5). Secondo Tafoya, Twain risulta essere un individuo che ha giocato un ruolo fondamentale nella letteratura americana e «il suo spirito continua ad aleggiare sopra il mondo della stand-up comedy» (Tafoya 2016: 141). L'influenza che ha avuto sulla comicità si vede infatti ancora oggi. Dal 1998 presso il John F. Kennedy Center for the Performing Arts di Washington D.C. si tiene ogni anno la cerimonia di consegna del *Mark Twain Prize*.[8] Questo premio viene consegnato a coloro che «have made a significant *comedic* impact on American culture» (Federman 2021: 6). Tra gli artisti che hanno ottenuto questo prestigioso riconoscimento segnaliamo talenti come Richard Pryor, Steve Martin, George Carlin, Eddie Murphy, Ellen DeGeneres, David Letterman, Dave Chappelle, Jon Stewart e Adam Sandler.

La storia della stand-up comedy negli Stati Uniti d'America inizia a emergere nel contesto del *vaudeville* verso la fine del XIX secolo (Double 2014: 23; Tafoya 2016: 150). Il *vaudeville* consiste in una forma di teatro popolare che prende il nome dalla Val de Vire, ovvero una valle francese nota per la tradizione di canzoni osé (Tafoya 2016: 149). Secondo Federman, «[*vaudeville*] was a family-friendly variety show with an emphasis on variety» (Federman 2021: 15). L'intrattenimento in stile *vaudeville*, con le sue ballerine, maghi, cantanti, sketch e gruppi comici, era in grado di appagare le masse emergenti, sofisticate e alfabetizzate (Tafoya 2016: 149). Colui che viene annoverato come «father of vaudeville» (Federman 2021: 15) fu l'impresario Tony Pastor, il quale è noto per essere stato il primo a presentare questa forma di spettacolo a un pubblico decoroso (Double 2014: 23). L'obiettivo di Pastor, infatti, era quello di proporre un tipo di intrattenimento senza oscenità, espressioni volgari, allusioni sessuali e questioni politiche. Ciò che risulta particolarmente interessante e a tratti paradossale è che, nonostante il *vaudeville* si presentasse in questo clima rigido dettato da regole severe, la stand-up comedy cominciò a emergere e a svilupparsi proprio all'interno di questo ambiente (Federman 2021: 15–16). Il sistema *vaudeville* era paragonabile a una lega di baseball nella quale si trovavano le *major league* e le *minor league*. Le *major league* venivano chiamate nel mondo del *vaudeville* come *big-time*, mentre le *minor league* venivano inquadrate come *small-time*. Come suggerito dai nomi, essere nel *big-time* voleva dire trovarsi in una realtà molto più prestigiosa rispetto alla controparte 'piccola'. A tal proposito, Federman nota che «[o]ne of the harshest insults you could hurl at a fellow vaudeville comic was to call them "small-time"» (17). Nel periodo compreso tra il 1880 e il 1890 si intravide nel contesto del *vaudeville* Charlie Case, il primo stand-up comic puro. Quest'ultimo durante il periodo sopracitato era solito salire sul palco e

[8] Con l'eccezione degli anni 2020 e 2021 in cui, a causa della pandemia di Covid-19, il premio non è stato consegnato.

raccontare battute o storie divertenti senza ricorrere a oggetti di scena (Stebbins 1990: 7–8). Come nota Federman, «Case would perform his relaxed, first-person monologues sitting in a chair while casually playing with a string» (Federman 2021: 20). La pratica del monologo fu avviata da Case e il suo stile innovativo divenne successivamente un perno del futuro intrattenimento statunitense (Tafoya 2016: 150–152).

> Case si presentava in scena in abiti borghesi e rivolgeva le sue battute direttamente agli spettatori, con l'esplicito scopo di provocarne il riso. Del suo repertorio ci rimangono alcune trascrizioni da cui possiamo dedurre che i suoi pezzi fossero costituiti da serie di brevi racconti pseudo-autobiografici ognuno dei quali si concludeva con una *punch line*. (Pellegrinetti 2014: 238)

Secondo Federman (2021: 16), i monologhisti comici del *vaudeville* erano una sorta di incarnazione del moderno stand-up comic. Su questa scia, Double afferma che «[t]he monologists were like modern stand-ups because they addressed the audience directly and told jokes, but they probably only started doing this towards the end of the vaudeville era» (Double 2014: 25). Ad esempio, il monologhista ed *emcee* Frank Fay viene considerato come colui che ha dato vita all'estetica dello stand-up comedian moderno, ovvero «well-dressed, confident, glib, and acerbic» (Federman 2021: 20). Il *vaudeville* divenne una forma di intrattenimento molto popolare negli Stati Uniti, al punto che durante i suoi giorni di massimo splendore contava almeno 1000 teatri che davano spazio a loro volta a 25000 artisti. Ciononostante, la forza di questo sistema andò scemando con l'arrivo del cinema e della radio, per poi svanire successivamente negli anni Trenta (Double 2014: 25–26; Stebbins 1990: 8). Tafoya sostiene che «[s]ebbene il *vaudeville* tradizionale fosse diventato anacronistico con il sopraggiungere della Depressione degli anni Trenta, il genere sopravvisse nei varietà televisivi *The Hollywood Palace*, *The Ed Sullivan Show* e successivamente in *Saturday Night Live*, costituendo la base dello sviluppo dell'intrattenimento americano» (Tafoya 2016: 153). Nonostante quanto specificato precedentemente, questo periodo tumultuoso per il *vaudeville* vide comunque l'affermarsi di nuovi circuiti come il Chitlin' Circuit e il Borscht Belt (Tafoya 2016: 154).

Prima di presentare questi circuiti, vale la pena menzionare il *burlesque* e l'influenza che ha avuto sulla stand-up comedy. Il *burlesque* si prefigura come «una forma di intrattenimento per adulti, pensata, anche se non del tutto intenzionalmente, per scioccare gli spettatori e condurli al di fuori della loro *comfort zone*» (*Ibid.*). Questo genere di spettacolo si sviluppò e ottenne successo affiancando il fenomeno del *vaudeville*. La differenza con quest'ultimo consisteva principalmente nel modo in cui il *burlesque* si proponeva al pubblico. I suoi numeri, infatti, erano basati su aspetti come l'esagerazione e la parodia, fissando come obiettivo quello di farsi beffa delle tendenze sociali, culturali e politiche. Inoltre, «[g]li spettacoli prendevano in giro il bigottismo e l'ipocrisia vittoriani e indagavano il ruolo della donna, interrogandosi sul concetto di moralità» (*Ibid.*). Come già spiegato,

il clima rigido del *vaudeville* poneva dei limiti a ciò che poteva essere detto durante uno spettacolo, ma il *burlesque* sotto questo punto di vista godeva di più libertà (Federman 2021: 23). Nonostante la sua popolarità fosse data sicuramente dalla presenza di performer femminili, come ballerine e spogliarelliste, questo tipo di spettacolo si contraddistinse soprattutto per l'apporto che seppe dare alla comicità. I comici del *burlesque*, infatti, riuscirono a distinguersi da quelli del *vaudeville*, sfruttando le possibilità che questo ambiente più anticonvenzionale aveva da offrire (Tafoya 2016: 156). Secondo Federman «[b]urlesque humor was a bit more rowdy and considered *low comedy*» (Federman 2021: 23). Tafoya (2016: 156) sostiene che il *burlesque* fu in grado di influenzare la stand-up comedy grazie alla maggiore e insolita confidenza con cui il comico si rapportava con il suo pubblico. Questo tipo di relazione familiare e intima tra performer e spettatore rappresenta al giorno d'oggi uno dei tratti più caratteristici e interessanti della stand-up comedy, la quale, come afferma Limon, risulta essere di fatto un genere «uniquely audience-dependent» (Limon 2000: 12). Il *burlesque* conobbe una fine analoga a quella del *vaudeville*, dal momento che intorno agli anni Trenta venne soppiantato anch'esso dalla potenza e influenza della radio e del cinema. Secondo Tafoya (2016: 157), la stand-up è nata nel contesto del *vaudeville* a fine XIX secolo e ha ricercato l'estetica del *burlesque* fino alla metà del XX secolo, quando è stata rivoluzionata significativamente dai comici Lenny Bruce e Mort Sahl.

La stand-up comedy continuò a vivere all'interno del Chitlin' Circuit e del Borscht Belt. Il primo si caratterizzava come un circuito di club e teatri che offrivano un tipo di intrattenimento realizzato dagli afroamericani e destinato sempre a questi ultimi (Federman 2021: 39). Se si dà un'occhiata alla storia americana, non sembra in effetti così insolito notare che in questo Paese sia esistito un sistema di teatri destinati al pubblico afroamericano, dal momento che in quel periodo erano in vigore le leggi Jim Crow, create al fine di favorire la segregazione razziale. Il Chitlin' Circuit si sviluppava in aree come quelle di Chicago, Detroit, Cincinnati, Baltimore, Washington D.C. e Philadelphia, ma vedeva il suo apice nell'Apollo Theatre di Harlem (Double 2014). Il Chitlin' Circuit mise in mostra fenomeni della comicità afroamericana, tra cui Jackie 'Moms' Mabley (Tafoya 2016: 164). Come spiegato da Federman, «[t]hrough years of trial and error, she [Jackie Mabley] developed a comic persona of a naughty, truth-telling, man-hungry (always the younger ones) matron who dressed in a shabby, thrift store housecoat» (Federman 2021: 39). Jackie Mabley seppe conferire alla scena comica un tipo innovativo di comicità fondato su riferimenti ai suoi desideri sessuali e argomenti specificamente legati alla comunità afroamericana. Come nota Pellegrinetti, «[l]a Mabley divenne [...] la portavoce comica del proprio gruppo etnico di origine, caratteristica quest'ultima diventata negli anni tipica di gran parte degli stand-up comedians appartenenti a minoranze etniche» (Pellegrinetti 2014: 238–239).

Borscht Belt è il modo informale con cui veniva chiamato l'insieme di hotel e pensioni situati in una parte dell'area ricoperta dai monti Catskill, nelle contee di Ulster e Sullivan appartenenti allo Stato di New York. Si trattava di una meta estiva molto apprezzata da famiglie italiane, polacche, greche e irlandesi appartenenti alla classe lavoratrice (Federman 2021: 42). Nonostante ci fosse un miscuglio di etnie differenti, la Borscht Belt divenne famosa nel tempo per il suo stretto legame con la comunità ebraica. Infatti, dagli anni Trenta, questo circuito di alberghi divenne la tappa preferita per le vacanze degli ebrei di New York (Double 2014: 26) e ampio spazio venne dato all'intrattenimento di questo tipo di clientela. A tal proposito, Tafoya afferma che «[d]urante il giorno venivano proposte agli ospiti attività quali il tennis, il nuoto e la canasta; la sera invece veniva offerto intrattenimento: migliaia di palcoscenici quindi proponevano spettacoli ogni sera della settimana per tutta l'estate» (Tafoya 2016: 168).

Come nota Stebbins, questi luoghi di svago non proponevano show di varietà, anzi erano organizzati in modo tale che «[a] comic or some other single performer would present an entire show, possibly all the shows, on a given evening» (Stebbins 1990: 8). Così quest'area dei monti Catskill fornì lavoro a tanti giovani comici che guadagnarono esperienza nelle vesti di *toomler* (scritto anche *tummler*) (Federman 2021: 43; Tafoya 2016: 168; Double 2014: 26; Stebbins 1990: 8). È interessante notare che il nome *toomler* sembrerebbe provenire dallo yiddish e significherebbe «creator of exciting tumult» (Federman 2021: 43). Circa queste figure, Federman spiega che «[t]hey were high-energy funny guys who were expected to creatively entertain the guests 24/7, often performing "crazy" stunts like walking into the swimming pool fully clothed» (*Ibid.*).

I *toomler* non guadagnavano molto, ma grazie alla loro attività riuscivano ad arricchirsi di qualcosa di più prezioso, ovvero la possibilità di avere il proprio momento per esibirsi (*Ibid.*). Secondo Double, l'intrattenimento che i *toomler* riservavano per i clienti del Borscht Belt deve aver incoraggiato elementi fondamentali della stand-up comedy quali «an intensely direct relationship with the audience, improvisation and a firm emphasis on the here and now» (Double 2014: 26). Pellegrinetti sostiene che la nascita della *observational comedy*[9] è fortemente legata alla comicità messa in mostra dai *toomler*, i quali, tra le tante attività che dovevano svolgere, erano soliti intrattenere il proprio pubblico con battute riguardanti la vita quotidiana degli ospiti del Borscht Belt (Pellegrinetti 2014). Tra gli anni Trenta e Cinquanta questo circuito vide il suo periodo di gloria e permise a numerosi comici, tra cui Joan Rivers e Lenny Bruce, di formarsi e fare pratica durante le esibizioni. In linea generale, la comicità ebraica in chiave Borscht Belt, grazie alla sua caratteristica volta ad analizzare la vita

[9] La cosiddetta *observational comedy* è un tipo di humour «in which the comedian makes an observation about something from the backwaters of life, an everyday phenomenon that is rarely noticed or discussed» (Double 2014: 208). Double sostiene che per funzionare la *observational comedy* deve fondarsi su esperienze condivise in cui il pubblico può rispecchiarsi; a tal proposito i comici sono soliti ricorrere a stratagemmi come l'utilizzo della seconda persona e le formule 'Have you ever noticed…?' al fine di sottolineare l'idea di condivisione con il pubblico.

quotidiana sotto diversi punti di vista, riuscì a influenzare la stand-up comedy successiva avvicinandola ancora di più a ciò che è oggi.

Come spiegato precedentemente, il *burlesque* aveva aiutato i comici ad acquisire un certo grado di intimità con il pubblico. Questa intimità cominciò a concretizzarsi maggiormente all'interno di luoghi per il divertimento notturno come i nightclub.

> Dal momento che spazi sempre più intimi incominciarono a offrire intrattenimento, i performer sembravano avere meno problemi ad abbattere la quarta parete. In fondo il nightclub era stato concepito intorno all'ossimoro dell'intimità pubblica. A differenza di un teatro pieno di posti, nel nightclub i clienti sedevano al proprio tavolo e gli intrattenitori stessi facevano parte della sala. (Tafoya 2016: 173)

Sulla scia di Tafoya, Federman (2021: 38) afferma che nei nightclub era possibile vedere il performer esibirsi a una distanza molto ravvicinata con il pubblico e dare vita a degli spettacoli incentrati sull'interazione con la folla. Dai nightclub emerse la cantante comica Sophie Tucker, capace di fare effetto sugli spettatori ricorrendo a uno stile molto esplicito con cui sfoggiava la propria sessualità. Come nota Tafoya, «[l]a Tucker mise apertamente in discussione i costumi e i valori sociali insieme alle illusioni sulla favola del matrimonio decenni prima che Lenny Bruce scioccasse il pubblico trattando le stesse tematiche» (Tafoya 2016: 175).

Per i comici, i nightclub si caratterizzarono inoltre come degli spazi ideali per svolgere le attività di *emcee* e presentare le esibizioni successive, aumentando il livello di familiarità con la folla grazie alle proprie abilità comunicative e di intrattenimento. Intorno alla metà del XX secolo, la popolarità di questi locali crebbe significativamente, offrendo spazio a comici più pungenti come Lenny Bruce, Mort Sahl e Dick Gregory.

Parlando dei luoghi in cui si esibivano gli stand-up comedian, è interessante menzionare i nascenti comedy club degli anni Sessanta. In questo periodo il quartiere newyorkese conosciuto come Greenwich Village divenne un centro capace di attirare svariati artisti, talenti emergenti, studenti, intellettuali e turisti. La popolarità di Greenwich Village era dovuta dall'intrattenimento animato che sapeva offrire, nonché dalla «proximity of real show business, just a few subway stops away in midtown Manhattan» (Federman 2021: 60). All'interno del Village era possibile frequentare ristoranti, teatri, gallerie d'arte, club di jazz e i *coffeehouse* (59). Emersi negli anni Quaranta all'interno dei quartieri bohemien delle grandi città americane, i *coffeehouse* sono identificabili come dei locali di piccole dimensioni e caratterizzati da un'atmosfera informale. In questi posti si esibivano stand-up comedian, chitarristi, cantanti folk, musicisti jazz, poeti e interpreti di sketch. Il pubblico dei *coffeehouse*, inoltre, si mostrava molto disponibile nei confronti di tutti quegli artisti emergenti che avevano bisogno di un locale in cui sperimentare le proprie abilità (Stebbins 1990: 10). Con il passare del tempo, i locali come i *coffeehouse* cominciarono a specializzarsi nell'ambito della comicità, al

punto che fu proprio a Greenwich Village che venne istituito quello che sarebbe passato alla storia come il primo comedy club al mondo: l'Improvisational Café, noto anche come The Improv. Istituito da Budd Friedman nel 1963 e concepito originariamente come un *coffeehouse*, questo luogo vide nel corso degli anni un flusso continuo di comici pronti a fare pratica e sperimentare davanti al pubblico. Federman, Tafoya e Stebbins sembrano d'accordo nel sostenere che la nascita dei comedy club coincida proprio con l'istituzione dell'Improvisational Café. Double (2014: 30), invece, sostiene che il primo comedy club è stato il Pips, aperto nel 1962 nella località di Sheepshead Bay a New York. Nonostante la divergenza di opinioni circa l'attribuzione del titolo di primo comedy club statunitense, anche Double sostiene che The Improv, grazie al suo importante ruolo che ha avuto nella storia della stand-up comedy americana, «has a strong claim on being the originator of the modern idea of a comedy club» (Double 2014: 30). Il secondo comedy club fu il Comedy Store a Los Angeles, aperto nel 1972 dal comico Sammy Shore, la moglie Mitzi e l'autore comico Rudy DeLuca (Tafoya 2016: 179). È interessante notare che inizialmente i comedy club seguivano una politica volta a non pagare i comici (Double 2014; Stebbins 1990), offrendo comunque a questi ultimi la possibilità di esibirsi ed essere così individuati dai produttori TV in cerca di talenti da lanciare nei loro programmi. Infatti, come nota Stebbins, «[a]mong the people for whom hopeful comics showcased their acts at The Improv were television talent scouts. Scouts worked for late-night talk shows, the first television programmes to make stars of comics» (Stebbins 1990: 11). Tra gli artisti ospitati da The Improv vi furono importanti figure come Woody Allen, Bill Cosby e Rodney Dangerfield. Al Comedy Store invece divennero ospiti regolari talenti del calibro di Richard Pryor, Robin Williams e David Letterman (Stebbins 1990). I comedy club conobbero un impulso significativo a partire dagli anni Ottanta e si moltiplicarono spargendosi in tutto il territorio statunitense. Tuttavia, la diffusione dei club cominciò a rallentare intorno agli anni Novanta e alcuni di essi furono costretti a chiudere (Double 2014). Nonostante questi problemi, i comedy club esistono tuttora in America e rimangono dei luoghi magici dove poter assaporare da vicino il talento degli stand-up comedian, siano essi artisti emergenti o affermati.

Negli anni in cui le realtà dal vivo come il *vaudeville* e il *burlesque* si appassivano gradualmente, i mezzi di comunicazione di massa, come la radio e successivamente la televisione, cominciarono a prendere il sopravvento, rappresentando una sfida e un'opportunità all'interno della scena comica. Questa rivoluzione tecnologica vide la nascita di quelle che oggi sono considerate emittenti radiotelevisive americane iconiche. Nel 1926 la NBC, famosa emittente di programmi televisivi comici e talk show come *Saturday Night Live* e *The Tonight Show*, diede il via alle sue trasmissioni radiofoniche. Nella seconda metà degli anni Venti anche la CBS, nota per i suoi popolari programmi

come *The Ed Sullivan Show* e il *Late Show with David Letterman*, si unì alla rivoluzione tecnologica. In riferimento alla radio e alle sue potenzialità, Federman afferma che:

> It's hard to imagine now just how stunning radio technology must have seemed at the time. Invisible, silent waves floating through the air, able to pass through physical barriers, and then magically transform into audible entertainment "programs." For the first time in human history, people across thousands of miles could all hear the same voices – at the same time. (Federman 2021: 28)

I comici si ritrovarono dunque a cavalcare l'onda dell'intrattenimento fornito dalla radio e tra questi ci fu indubbiamente la figura di Bob Hope, considerato da Zoglin come il comico che ha contribuito di più a rendere la stand-up un caposaldo in America (Zoglin 2023).

> He [Bob Hope] opened his radio show with guns a-blazing. Hope, with his potent combination of ease and confidence, served up stand-up monologues consisting of on-the-mark topical jokes along with a dash of self-deprecating one-liners. It was fast and snappy. (Federman 2021: 31–32)

Il mercato della radio era solito richiedere ai comici ingenti quantità di battute originali, al punto che lo stesso Hope creò un team di scrittori di gag predisposti a consegnargli del materiale da utilizzare nel suo programma radio, focalizzandosi prevalentemente sui monologhi di apertura (31). Le gag sviluppate dagli scrittori e pronunciate da Hope si rivelavano essere più specifiche rispetto a quelle dei comici del *vaudeville* e del Borscht Belt, e si concentravano su «the day's news, local gossip in the towns and military bases he [Bob Hope] visited, and the offstage doings of Hope and his show business friends» (Zoglin 2023).

Negli anni Cinquanta la televisione si impose come mezzo di promozione e sviluppo della comicità americana. Secondo Zoglin, lo stile che Hope e i comici del Borscht Belt avevano sviluppato prevalse all'interno della scena dell'intrattenimento popolare americano, fino a diventare un caposaldo dei programmi televisivi come *The Ed Sullivan Show* (*Ibid*). Questo varietà televisivo domenicale, prodotto e condotto dall'ex giornalista sportivo Ed Sullivan, andò in onda dal 1948 al 1971, riprendendo la formula del *vaudeville* e aggiornandola nel contesto televisivo dell'epoca. In onda vennero trasmessi gli spettacoli di comici, maghi, ventriloqui, musicisti, cantanti e ballerini, e il programma divenne con il tempo un colosso della TV americana, nonché una fucina di talenti della comicità. Fortemente antirazzista, Ed Sullivan non si limitò a presentare gli ex personaggi del *vaudeville*, bensì fece conoscere al popolo americano comici di origine ebraica e afroamericana provenienti dai circuiti Borscht Belt e Chitlin' Circuit. Lo spirito inclusivo di Sullivan era incredibilmente all'avanguardia per un'epoca in cui esistevano ancora la segregazione razziale dovuta dalle leggi Jim Crow e l'antisemitismo. Sullivan mostrò alle grandi masse dei comici, come Bill Cosby e Richard Pryor, nei quali il cittadino medio, indipendentemente dal colore della pelle, si

poteva rispecchiare. Le vicissitudini di personaggi afroamericani venivano ora ascoltate nelle case dei bianchi:

> Se Martin Luther King poteva solo sognare un mondo in cui una donna nera fosse accolta nella casa di un uomo bianco di provincia o un ebreo potesse raccontare le proprie storie nella casa di neri antisemiti, Ed Sullivan fu in grado di realizzarlo. [...] Sullivan cambiò i costumi americani ingaggiando comici di ogni estrazione sociale, portando alla nazione le loro storie e i loro punti di vista. In questo modo fornì un flusso costante di etnografie in miniatura. Attraverso la magia della stand-up comedy e il fascino di *The Ed Sullivan Show*, un grande numero di cittadini americani incominciò a realizzare che le persone che un tempo rappresentavano per loro una minaccia in realtà avevano pensieri, sentimenti, bisogni e vulnerabilità simili alle loro. (Tafoya 2016: 185)

Nel corso della sua programmazione, *The Ed Sullivan Show* toccò numeri impressionanti e i comici videro in esso un trampolino di lancio per le loro future carriere (Federman 2021: 51).

Negli anni Cinquanta, circa in parallelo con l'avvento dello show capitanato da Ed Sullivan, si sviluppò una *new wave* di comici che avrebbe rivoluzionato significativamente la stand-up. Come spiegato da Tafoya (2016: 186–187), negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, il popolo americano, quasi come a voler santificarsi dalla devastazione scaturita dal recente conflitto, cercò di creare un'immagine pura e idealistica del proprio Paese fondata sull'adesione ai valori tradizionali. Non tutti si conformarono a questa nuova linea di pensiero, anzi fu proprio in questi anni che emerse una forza motrice capace di opporsi e ripudiare le tendenze convenzionali promosse dalla società. Questo gruppo di individui viene identificato nella cosiddetta Beat Generation:

> Beat movement, also called Beat Generation, American social and literary movement originating in the 1950s and centred in the bohemian artist communities of San Francisco's North Beach, Los Angeles' Venice West, and New York City's Greenwich Village. Its adherents, self-styled as "beat" (originally meaning "weary," but later also connoting a musical sense, a "beatific" spirituality, and other meanings) and derisively called "beatniks," expressed their alienation from conventional, or "square," society by adopting a style of dress, manners, and "hip" vocabulary borrowed from jazz musicians. They advocated personal release, purification, and illumination through the heightened sensory awareness that might be induced by drugs, jazz, sex, or the disciplines of Zen Buddhism. The Beats and their advocates found the joylessness and purposelessness of modern society sufficient justification for both withdrawal and protest.[10]

Come nota Tafoya, i portavoce di questo movimento vennero chiamati 'Beatnik' (o anche 'hipster') e, abbattuti dai valori della propria nazione, si mossero per rifiutare «la visione della ritrovata utopia americana», abbracciando lo spirito creativo e innovativo della musica jazz (Tafoya 2016: 188). Similmente ai giovani interessati al mondo Beat, anche i comici si unirono a queste nuove tendenze anticonformiste per mostrare al pubblico una nuova forma di comicità più satirica, critica e improvvisata. In particolare, Zoglin sostiene che questi comici della *new wave* «rejected the detached mechanical style of the old joke tellers» (Zoglin 2023). Anche Tafoya (2016: 207) condivide questa linea di pensiero, affermando che i nuovi comici, parlando di argomenti d'attualità come la politica,

[10] https://www.britannica.com/art/Beat-movement

presero le distanze dal materiale comico inoffensivo utilizzato dalle generazioni precedenti, anche a costo di non essere completamente apprezzati dal pubblico.

I talenti di questa nuova scena vennero definiti 'the sick comics' o anche solo 'sickniks', e come riporta un articolo del *Time* risalente al 13 luglio 1959:

> They [the sick comics] joked about father and Freud; about mother and masochism; about sister and sadism. They delightedly told of airline pilots throwing out a few passengers to lighten the load, of a graduate school for dope addicts, of parents so loving they always 'got upset if anyone else made me cry'. (Appignanesi 1984, citato in Double 2014: 28)

Tra i 'sickniks' più famosi e influenti che guidarono la rivoluzione e l'evoluzione della stand-up annoveriamo Mort Sahl, Lenny Bruce e Dick Gregory. Mort Sahl si rivelò essere il primo esponente della *new wave* della comicità americana (Tafoya 2016: 209), nonché un comico che non aveva timore delle controversie (Double 2014: 27). Sahl si contraddistinse per «delivering not gag lines but caustic commentary on the political leaders, popular culture, and pillars of respectability of American society during the conservative 1950s» (Zoglin 2023). Le battute di Sahl erano profondamente diverse da quelle innocue di Bob Hope (Tafoya 2016: 210) e si incentravano su tematiche più impegnate «come il maccartismo, l'inadeguatezza dei provvedimenti del governo in materia di diritti civili e i pericoli legati allo sfruttamento dell'energia nucleare» (Pellegrinetti 2014: 241). Grazie all'opera di Mort Sahl, i comici capirono che le performance, oltre ad essere mordaci e personali, potevano anche essere più «socially engaged» (Zoglin 2023). Nel gruppo dei 'sickniks', a occuparsi di questioni sociali dell'epoca particolarmente sensibili fu il talentuoso comico afroamericano Dick Gregory. In un periodo storico segnato da forti tensioni legate al movimento per i diritti civili degli afroamericani, le battute di Gregory contribuirono ad abbattere i muri della segregazione razziale (Federman 2021: 56). Proveniente dal Chitlin' Circuit, Gregory segnò una svolta epocale grazie alla sua performance al Playboy Club di Chicago all'inizio degli anni Sessanta. In questo locale, Gregory salì su un palco davanti agli occhi di un pubblico prevalentemente bianco e diede vita a un numero simbolico in cui mostrò la sua prospettiva da afroamericano e facendo satira sul razzismo (Double 2014). Attualmente la stand-up vanta diversi esponenti di colore, come Dave Chappelle, Chris Rock e Kevin Hart, che nelle loro *routine* sono soliti fare battute connesse al mondo afroamericano. Ad alcuni potrà sembrare scontato e naturale che al giorno d'oggi un comico nero scherzi su questo tipo di tematiche, ma durante gli anni in cui viveva Dick Gregory non era certamente così semplice. Gregory divenne «il rappresentante comico del movimento per i diritti civili» (Pellegrinetti 2014: 242) e il suo successo offrì nuove opportunità a molti altri comici neri (Double 2014).

Mort Sahl e Dick Gregory furono una boccata di aria fresca nella comicità americana, e così fu anche il tanto fenomenale quanto controverso Lenny Bruce. Secondo Zoglin, Bruce fu il più influente

comico all'interno della fazione dei 'sickniks' (Zoglin 2023). Cantino condivide questa presa di posizione sostenendo che:

> Nella storia della stand up angloamericana è inevitabile tracciare una linea di demarcazione tra un 'before' e un 'after' Lenny Bruce. Anche se la comicità americana (sia teatrale sia televisiva) si è sempre occupata di satira prima dell'*avvento* di Bruce (penso ad artisti quali Mort Sahl, Jack Paar, Jackie Mason) e continuerà a farlo egregiamente anche dopo (con autori del calibro di George Carlin, Bill Hicks, Doug Stanhope, Dennis Miller, Lewis Black, Bill Burr, Stewart Lee), è effettivamente con Lenny Bruce e con la sua radicale estraneità alle regole e all'impianto dello 'showbiz' che si entra nell'era della stand up comedy contemporanea. (Cantino 2016: 2–3)

Solitamente menzionato insieme a George Carlin e Richard Pryor come uno dei più importanti stand-up comedian della storia (Tafoya 2016: 208), Bruce fece delle sue esibizioni uno strumento per scagliarsi contro le ipocrisie della società americana, sconvolgendo il pubblico con il suo stile nudo e crudo, e portandolo a riflettere:

> Bruce si pone di fronte all'audience in maniera radicalmente nuova rispetto al passato. Non coccola il pubblico, non lo conforta e non lo distrae: lo scuote, lo spaventa, lo turba, lo fa infuriare, lo fa pensare. Crea sul palco la verità tramite l'esercizio della logica e dell'intelletto. (Cantino 2016: 4)

Nei suoi spettacoli Bruce era solito analizzare le parole tabù con l'intento di mostrare al pubblico che la natura offensiva di un termine è frutto della soppressione assurda e ipocrita che la società esercita su di esso e non di una sua «volgarità intrinseca» (Pellegrinetti 2014: 241).[11] Lenny Bruce si contraddistinse per la sua capacità di improvvisare e parlare senza fronzoli di questioni che il popolo americano non era abituato a sentire da un oratore. Federman nota infatti che «Lenny leaned into previously taboo premises like drug use, interracial sex, the Holocaust, assassination, amputees, homosexuality, body shame, matricide, rape, masturbation, and organized religion» (Federman 2021: 55). Seguendo la linea di pensiero di Federman, Zoglin afferma che «Bruce attacked America's most sacred cows—from organized religion to moralistic attitudes toward sex and drugs—and exposed himself more nakedly than any comedian had before» (Zoglin 2023). L'esposizione che Bruce ottenne nella sua vita e la sua volontà a voler addentrarsi nei meandri dell'anticonformismo lo portarono a scandali e controversie legali che incisero negativamente sulla sua carriera e contribuirono successivamente alla sua tragica morte per overdose avvenuta nel 1966 (Double 2014: 472).

Tutto sommato, nel periodo della *new wave* comica, durata dagli anni Cinquanta agli inizi degli anni Settanta, si videro stand-up comedian capaci di mettersi a nudo davanti al pubblico, rivelando opinioni, debolezze ed esperienze legate alla loro vita personale e alla situazione sociopolitica. Questa apertura dei comici rafforzò significativamente il rapporto d'intimità con gli spettatori, portando

[11] Per un approfondimento circa questo aspetto dello stile di Lenny Bruce, si veda l'opera di Cantino (2016), la quale analizza la capacità del comico di demolire il potere della parola *nigger* utilizzata in una delle sue celebri esibizioni.

l'elemento conversazionale di questa forma d'arte ad essere maggiormente in primo piano (Stebbins 1990: 10). Nonostante le controversie, i 'sick comics' riuscirono a modellare la stand-up arricchendola di nuove opportunità:

> The sick comics massively expanded the possibilities of stand-up, in terms of both presentation and subject matter. They paved the way for comedians to become less formal, wear casual clothes and adopt a natural, conversational delivery. They made room for comedy to be literate and intellectual, as well as letting it into taboo areas. (Double 2014: 29)

Tra i seguaci dei 'sickniks', e in particolare di Lenny Bruce, ci fu George Carlin[12] che tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta abbandonò lo stile dai toni leggeri che lo aveva contraddistinto nel periodo precedente e abbracciò le vedute della controcultura, affermandosi come un portavoce dei giovani hippy e dei loro problemi. Le *routine* di Carlin si infusero di uno spirito critico fortemente anti-establishment e bersagliarono aspetti come «the war culture, middle-class hypocrisy, and his own Catholic upbringing» (Zoglin 2023). Inoltre, Carlin prese di mira aspetti del linguaggio come le parole tabù abbracciando indicativamente la stessa linea di pensiero che Lenny Bruce aveva a riguardo.[13] Successivamente Carlin cambiò ancora il suo stile, reinterpretandosi come un personaggio più cinico, feroce e critico nei confronti della corruzione politica, delle autorità religiose, del consumismo, della cultura capitalista e del linguaggio eufemistico (Pellegrinetti 2014). Secondo Cantino, «Carlin renderà la stand up comedy una forma d'arte completa, un vero e proprio strumento di riflessione e di stringente esercizio di logica applicato ad ogni aspetto del reale» (Cantino 2016: 2).

Contemporaneo di Carlin e considerato come il più grande stand-up comedian della storia,[14] il comico afroamericano Richard Pryor si è distinto per una comicità nuda e cruda in grado di mostrare non solo gli scorci dei ghetti statunitensi e i personaggi che vivono in quelle realtà ma anche i drammi della sua vita burrascosa, tra sesso, droghe, alcool e il tentativo di suicidio nel 1980 (Zoglin 2023).[15] Come George Carlin, anche Pryor cambiò il suo stile a partire dagli anni Settanta, passando dalla «comicità innocua» degli anni Sessanta ispirata a Bill Cosby (Pellegrinetti 2014), a una più incentrata sulle questioni razziali e condita di turpiloqui (Double 2014). Pryor viene stimato e ricordato particolarmente anche per i suoi due celebri lungometraggi, ovvero *Richard Pryor: Live in Concert* del 1979 e *Richard Pryor: Live on the Sunset Strip* del 1982. In particolare, il primo dei due consacrò il comico afroamericano permettendogli di raggiungere l'apice creativo della sua carriera (Federman

[12] Per un'analisi più mirata del personaggio di George Carlin, si veda Pellegrinetti (2014).
[13] Si veda a tal proposito il famoso pezzo 'Seven Words You Can Never Say on Television' contenuto nell'album *Class Clown* del 1972, in cui George Carlin analizza in modo satirico una lista di parole proibite in TV (*shit*, *piss*, *fuck*, *cunt*, *cocksucker*, *motherfucker*, *tits*).
[14] https://www.imdb.com/list/ls052672615/
[15] https://people.com/movies/richard-pryors-1980-fire-suicide-attempt/

2021: 78). Circa il secondo lungometraggio, Tafoya afferma che «Pryor ha stabilito in questa performance standard di onestà e intimità nuovi per la comicità, in particolar modo per la franchezza con cui ha saputo raccontare la propria dipendenza dalla cocaina» (Tafoya 2016: 245).

Nella metà degli anni Settanta emerse il programma televisivo *Saturday Night Live*, il quale fu in grado di attirare l'attenzione dei giovani statunitensi mostrandosi in linea con i loro gusti, valori e comportamenti, e favorendo allo stesso tempo l'interesse pubblico per la comicità (Tafoya 2016: 195; Stebbins 1990: 11–12). Su questa linea di pensiero anche Federman nota che: «[g]reat writing and casting, a perfect timeslot, and a new cultural permissiveness, all conspired to make the show a must-see event for comedy fans. The show's edgy, irreverent tone was completely in sync with the emerging Baby Boom generation [...]» (Federman 2021: 72–73). Si trattava di un periodo maturo per la comicità (Stebbins 1990) che sarebbe sfociato successivamente in quello che viene definito il *boom* della scena comica degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta. *Saturday Night Live* mostrò al pubblico personaggi come Steve Martin, uno dei primi stand-up comedian a fare il pienone negli stadi,[16] diventando la prima 'rock star' della stand-up comedy (Federman 2021: 75). Federman (77) e Stebbins (1990: 12) sostengono che tra le cause che spianarono la strada per il *boom* della stand-up comedy ci fu lo sciopero dei comici nel 1979, in segno di protesta contro la politica del Comedy Store di Los Angeles volta a non pagare i comici. Alla fine, questi ultimi ebbero la meglio e cominciarono a ricevere una paga standard per le loro esibizioni (Tafoya 2016: 195). Tafoya cita altre possibili cause che furono determinanti per la definitiva esplosione della stand-up comedy, come la diffusione dei comedy club e i ricavi che questi ultimi potevano offrire agli imprenditori, l'arrivo di *Saturday Night Live*, e l'idea che l'intrattenimento offerto dalla stand-up potesse contrastare le tensioni degli americani durante gli anni reaganiani di terrore nucleare (195–196). Il periodo del *boom* fu incredibilmente prospero per la comicità: emersero comici fenomenali come Jerry Seinfeld, Steven Wright, Eddie Murphy e Bill Hicks; le riviste *GQ* e *Rolling Stones* iniziarono a scrivere dei numeri sulla stand-up comedy; sitcom come *The Cosby Show* e *Seinfeld* ottennero successi sorprendenti (Federman 2021: 94). Infine, a coronare i traguardi raggiunti in questo periodo, tra la fine degli anni Ottanta e Novanta comparve sulla scena televisiva il canale Comedy Central, il quale «avrebbe offerto un flusso continuo di stand-up» (Tafoya 2016: 196).

Intorno alla metà degli anni Novanta si assistette a una contrazione del numero di comedy club dovuta a diverse ragioni. Galvanizzati dal periodo del *boom* comico e convinti che quest'ultimo sarebbe continuato, i proprietari dei comedy club espansero i propri locali, portando il mercato a raggiungere un elevato livello di saturazione e influenzando così in modo negativo quella che sarebbe dovuta essere l'effettiva crescita di questi luoghi. Nonostante l'esposizione che aveva portato e che

[16] https://www.cbc.ca/radio/undertheinfluence/how-a-wardrobe-change-transformed-steve-martin-s-career-1.4525782

avrebbe continuato a portare ai comici, anche la televisione incise sul calo dei comedy club, dal momento che ora il pubblico se ne poteva stare comodamente a casa a guardare le performance dei propri idoli. Infine, fattori come l'aumento dei costi per i clienti e il peggioramento dell'atmosfera generale respirata all'interno dei comedy club si aggiunsero alla lista di cause legate alla riduzione generale di questi locali (Federman 2021: 104).

Il mercato della stand-up si presentava inoltre pieno di comici, alcuni dei quali andavano avanti con battute trite e ritrite, e l'accesa competizione rendeva difficili le possibilità per gli artisti di ottenere il successo desiderato. Tuttavia, questa situazione non rappresentò necessariamente un lato negativo per questa forma di intrattenimento. Con l'arrivo del XXI secolo, infatti, la proliferazione di comici permise alla scena della stand-up americana di diventare un mosaico composto da artisti provenienti da svariati contesti socioculturali, arricchendosi così di prospettive e voci che prima di allora non si erano ancora sentite (Tafoya 2016: 198).

Indipendentemente che si trattasse della radio o della televisione, i comici hanno sempre saputo adattarsi in qualche modo alle nuove tendenze tecnologiche, sfruttando le possibilità delle proprie epoche al fine di raggiungere la fama bramata.

In seguito ai progressi tecnologici e alle innovazioni digitali più recenti i comici hanno trovato negli strumenti come Internet la possibilità di produrre e diffondere i propri contenuti. Ad esempio, circa l'ingresso di Twitter nella vita dei comici, Federman nota che «[...] comics took to Twitter like cocaine. They began testing jokes, venting about politics, creating virtual fan clubs, selling merchandise, answering questions, providing real-time commentary, or just promoting shows and tours» (Federman 2021: 116).

Con la popolarizzazione dei social network e dei podcast, la voce dei comici poteva farsi sentire ovunque, raggiungendo spettatori nei luoghi più disparati del mondo. Inoltre, nonostante la digitalizzazione delle vite degli artisti e degli spettatori, la stand-up continuava lo stesso a prosperare come forma di intrattenimento in presenza (117).

A coadiuvare il successo degli stand-up comedian ci fu anche la piattaforma di streaming Netflix, la quale iniziò a produrre i suoi speciali comici a partire dal 2013. Questa società americana divenne la vetrina principale capace di consacrare i comici, proprio come in passato erano stati i programmi televisivi come *The Ed Sullivan Show*. Internet aveva dato un forte impulso alla scena comica e gli stand-up comedian si erano dimostrati ancora una volta capaci di utilizzare le nuove tecnologie a loro favore. Per citare alcuni traguardi legati a questi anni di fermento della stand-up comedy, nel 2015 Kevin Hart si esibì di fronte a più di 53000 spettatori all'interno di un enorme stadio da football,[17]

[17] https://thecomicscomic.com/2015/08/31/kevin-hart-plays-to-53000-at-philadelphia-stadium-for-new-stand-up-concert-film-what-now-tour/

nel 2017 Dave Chappelle realizzò quattro speciali per Netflix, e comici come Sam Morril e Mark Normand ottennero milioni di visualizzazioni con i loro speciali su YouTube (Federman 2021: 121–125).

Sfortunatamente, il periodo prospero che stava vivendo la stand-up subì un duro colpo a causa della pandemia di Covid-19. In seguito alle restrizioni imposte per limitare la diffusione del virus, le performance dal vivo furono annullate e i comedy club chiusero, danneggiando l'intera industria e obbligando gli artisti a trovare nuove soluzioni. Grazie alle tecnologie che avevano rivoluzionato il genere, gli stand-up comedian cercarono di reinventarsi, facendo numeri comici su Instagram, TikTok e Facebook, oppure esibendosi in diretta su Zoom, YouTube e Twitch.[18] Tuttavia, circa i limiti di questi sistemi di condivisione delle performance, Federman spiega che «[t]he primary drawback with digital streaming was its inability to replicate the *immediate audience reaction* which lies at the heart of live comedy» (128). Nonostante i social network siano per certi versi degli ottimi mezzi per raggiungere un pubblico più distante e aggirare le limitazioni imposte dalla pandemia, gli spettacoli in presenza sembrano comunque essere la scelta migliore per gli stand-up comedian, dal momento che permettono a questi ultimi di avere un responso immediato circa la loro performance. Tra le altre soluzioni adottate dai comici per far fronte ai danni della pandemia ci furono anche gli spettacoli *drive-in* e *outdoor*, anche se questi ultimi venivano talvolta annullati a causa dei rischi di trasmissione del virus (127).

Grazie alle politiche di contenimento del Covid e i piani di vaccinazione, nell'ultimo periodo la stand-up ha conosciuto il tanto atteso ritorno alla normalità. Luoghi come comedy club e teatri hanno riaperto e gli spettacoli dal vivo sono comparsi nuovamente nelle vite degli appassionati del genere. I social network rimangono uno strumento a disposizione dei comici per incrementare la popolarità, promuovere gli show o per intrattenere semplicemente il pubblico grazie alla condivisione di estratti delle loro performance. In conclusione, è bene notare che, indipendentemente dall'ingresso di nuove tecnologie, la stand-up comedy mantiene la sua forza e la sua magia negli spettacoli dal vivo:

> We know that, since the late 1800s, comedians have adapted to new technologies. Yet performing live, alone on stage, remains the defining aspect of the profession. That terrifying-to-thrilling experience, in front of an audience, is what connects stand-up comedians through time. (Federman 2021: 130)

1.3 Cina

Attualmente la stand-up comedy rappresenta un fenomeno internazionale che è stato capace nel corso degli ultimi decenni di svilupparsi anche all'interno di realtà molto lontane da quella angloamericana.

[18] https://watchcomedy.live/news/stand-up-comedy-in-the-age-of-covid-19-how-the-pandemic-has-changed-the-industry

Questa forma d'arte non si rivolge infatti solamente al mondo occidentale, ma abbraccia anche quello orientale, adattandosi ad esso e sviluppandosi di conseguenza in base alle caratteristiche della nazione che la ospita.

Come verrà mostrato di seguito, la Cina si è caratterizzata negli ultimi anni come un Paese in fermento che ha vissuto un vero e proprio *boom* di questo genere di comicità. Nonostante la presenza di fattori sociopolitici, come controversie, scandali, sanzioni e limitazioni imposte dalla censura, che hanno impedito uno sviluppo a tutto tondo simile a quello vissuto dalla controparte americana, la scena della stand-up comedy cinese si è dimostrata comunque capace di intrattenere numerosi utenti online e non, suscitando in essi un forte interesse per questa forma d'arte. Gran parte del *boom* socioeconomico è dovuto soprattutto all'azienda Xiaoguo Culture 笑果文化 e ai suoi programmi *Rock & Roast* 脱口秀大会 e *Roast* 吐槽大会, capaci di far appassionare i giovani cinesi alla stand-up comedy grazie alla presenza di comici talentuosi che trattano di questioni nelle quali il pubblico può rispecchiarsi. Più avanti introdurremo brevemente questi show, ma prima è interessante soffermarsi su alcuni numeri riguardanti la stand-up comedy in Cina. Teng (2023: 69–70) riporta che nel 2010 in Cina c'erano solamente tre comedy club, mentre adesso se ne contano più di 175. In un articolo del *China Daily* aggiornato al 5 ottobre 2022, viene affermato che, secondo il *Rock & Roast Marketing White Paper* rilasciato dalla piattaforma online Tencent Video, «[...] the number of offline commercial shows has grown to 18,500 in 2021, up 50 percent from 2019, while revenue has reached 224 million yuan (about $31 million) attracting an audience of 2.2 million». Inoltre, è interessante notare che il pubblico della stand-up cinese è costituito principalmente da giovani appartenenti a una fascia di età che va dai 18 ai 35 anni. La crescita di questa forma d'arte non ha interessato solamente i luoghi adibiti alla stand-up comedy, bensì anche gli interpreti di questa professione. Nell'articolo viene infatti detto che «[i]n 2016, there were less than 100 stand-up practitioners, now there are about 10,000 practitioners and 1,585 contracted stand-up comedians in China».[19]

Grazie alle traduzioni fornite dai fansubber, i cinesi hanno cominciato a conoscere la stand-up comedy americana una decina di anni fa, appassionandosi in modo particolare ad elementi come l'espressività tagliente e la critica politica caratteristiche di questo tipo di spettacolo. I primi amanti del genere consideravano la stand-up un'arte della subcultura, allo stesso modo della musica rock e rap, e per questo motivo si differenziavano dagli appassionati di quelle forme di intrattenimento più popolari e locali come il *xiangsheng* 相声.[20] In linea generale, quindi, si può dire che inizialmente la

[19] https://www.chinadaily.com.cn/a/202210/05/WS633cc9aca310fd2b29e7b03f.html

[20] Il *xiangsheng* è un'arte performativa tradizionale cinese che, nonostante le differenze, ricorda la *stand-up comedy* occidentale. Secondo Chey, «*Xiangsheng* is a staged comic performance genre popular throughout China, with regional variations. It is usually performed by two male actors but sometimes as a monologue (*dankou xiangsheng*), or with three or more actors. [...] The performance is scripted, with minimal action, costuming, or scenery, and the humor is derived from the dialogue and not from clowning. There are frequent references to Peking and local operas, or, in traditional

stand-up in Cina fosse un prodotto di nicchia, il quale, tuttavia, sarebbe poi esploso negli anni successivi (Teng 2023: 73–74).

La stand-up comedy cinese rappresenta un fenomeno molto più giovane rispetto a quella americana e affonda le sue radici negli anni Novanta. La prima figura connessa alle origini della stand-up in lingua cinese è il comico, cantante e attore hongkonghese Dayo Wong 黄子華. Una volta tornato a Hong Kong da un periodo di studi in Canada, questo personaggio prese la stand-up comedy e la presentò nel 1990 con il nome di 棟篤笑 (pronunciato in cantonese come 'duhng dūk siu'). Si tratta di un tipo di traduzione semantica, dal momento che in cantonese la parola 棟篤 ha il significato della parola cinese 站住 (lett. 'stare fermo in piedi', 'reggersi in piedi') (Teng 2023: 74) e può essere intesa pertanto come un traducente di 'stand-up'; invece, la parola 笑 significa 'ridere' e mantiene quindi un collegamento con l'idea di 'comedy'. Oltre a raggiungere gli spettatori di Hong Kong, le performance di Dayo Wong riuscirono ad aggiudicarsi dei fan provenienti dalla Cina continentale, in particolare da città come Guangzhou e Shenzhen. Successivamente, un altro artista di Hong Kong chiamato Jan Lamb 林海峰 definì la stand-up comedy con il nome 是但噏 (pronunciato in cantonese come 'sih daahn ngāp'). Questo nome riusciva a rendere foneticamente la parola originaria, mantenendo allo stesso tempo il rimando alla pratica orale di questa forma di intrattenimento, dal momento che in cantonese la parola 是但噏 può essere intesa come l'espressione cinese *suikou luanshuo* 随口乱说, ovvero 'parlare a vanvera'. Teng afferma che Dayo Wong viene considerato dagli appassionati come l'unico artista della scena di Hong Kong alla pari dei comici inglesi e americani, e avente allo stesso tempo uno stile simile a questi ultimi (*Ibid.*).

Nella Cina continentale il primo a subire l'influenza di Dayo Wong fu il comico Zhou Libo 周立波, che nel 2006 diede il via a un nuovo genere di comicità chiamato *haipai qingkou* 海派清口 (*Ibid.*). Come nota Chey, «Zhou's work, influenced by Western stand-up comedy, is largely unscripted monologues in Shanghai dialect, as well as Mandarin Chinese and even English, concerning contemporary issues and national and international affairs» (Chey 2014: 810).

Le opere di Dayo Wong e di Zhou Libo riuscirono a ottenere un grande successo ma rimasero confinate perlopiù nelle aree dove si erano sviluppate, ovvero Hong Kong e Shanghai. Colui che diede un impulso significativo alla stand-up comedy in Cina continentale fu Joe Wong 黄西 (Teng 2023: 75). Wong si affermò nel 2009 come il primo comico asiatico ad apparire nel *Late Show with David Letterman*,[21] mentre nel 2010 ottenne un successo immediato sia negli Stati Uniti che in Cina

scripts, to local street color such as vendor calls. Because of its reliance on puns, slang, references to current affairs, and historical allusions, it is often difficult to translate» (Chey 2014: 808–809).
Circa le differenze tra il *xiangsheng* e la stand-up comedy si vedano Moser (2014: 811); Fan (2021) e Liang e Lee (2022).
[21] https://www.shine.cn/feature/entertainment/1712107581/

grazie alla sua performance di stand-up comedy presso la *Radio and Television Correspondents' Association* a Washington D.C., durante la quale fece delle esilaranti battute alle spese dell'allora vicepresidente Joe Biden, anch'egli presente all'evento.[22] L'esibizione di Wong non venne considerata dai cinesi solamente come un successo personale del comico, ma anche come una rappresentazione dell'ascesa della propria nazione. È interessante notare che Joe Wong fornì un approccio diverso alla scena comica cinese, ricorrendo a tecniche utilizzate dagli stand-up comedian americani e basando le sue performance sulle differenze culturali tra Stati Uniti e Cina. Inoltre, a differenza di Dayo Wong e Zhou Libo, Joe Wong ottenne prima successo negli Stati Uniti, per poi tornare in Cina e promuovere questa forma d'arte (Teng 2023: 75). La sua opera ebbe un forte impatto sulla nascente stand-up comedy cinese, al punto che numerosi comici cinesi si riferiscono a lui come il loro 'antenato'.[23] Secondo Teng (76), il processo di promozione della stand-up comedy cinese è stato coadiuvato anche dalle esibizioni di comici stranieri in Cina, come l'irlandese Des Bishop 毕瀚生 e l'australiano Andy Curtain 柯安迪. Tuttavia, la consacrazione del genere sarebbe avvenuta a seguito dell'esposizione che i programmi televisivi avrebbero offerto agli stand-up comedian cinesi.

Prima di parlare di questo passaggio, è interessante fare alcune considerazioni sulla resa in cinese della parola 'stand-up comedy'. Attualmente in Cina questa forma d'intrattenimento è conosciuta principalmente con i nomi di *tuokouxiu* 脱口秀 oppure *dankou xiju* 单口喜剧, anche se per diverso tempo c'è stato un grande dibattito per capire come rendere in traduzione questo tipo d'arte. Tra le versioni per tradurre il nome erano emerse anche le forme *zhanli xiju* 站立喜剧 (lett. 'commedia in piedi') e *meishi dankou xiangsheng* 美式单口相声 (lett. 'monologo *xiangsheng* in stile americano'),[24] la quale manteneva un rimando all'arte performativa del *xiangsheng*.

Sin dalla creazione del primo comedy club in Cina avvenuta nel 2009, i cinesi cominciarono a fare confusione tra la dicitura *tuokouxiu* e *dankou xiju* (Teng 2023: 76). I motivi alla base di questo problema sono da ricercare nel significato delle parole. Come nota il comico cinese Song Wanbo 宋万博, il termine *tuokouxiu* consiste nella traslitterazione della parola 'talk show', ma con il tempo è stato frainteso come traducente di 'stand-up comedy',[25] portando quindi i cinesi ad avere una parola che designava due cose sostanzialmente diverse fra di loro. Secondo Song Wanbo, il termine corretto per tradurre questa forma d'arte sarebbe la parola *dankou xiju*,[26] la quale significa 'monologo comico' e mantiene quindi il rimando a una performance di stand-up, nella quale è possibile vedere un comico

[22] https://www.chinadaily.com.cn/a/202210/05/WS633cc9aca310fd2b29e7b03f.html
[23] https://www.theworldofchinese.com/2021/10/will-reality-tv-save-chinese-stand-up-comedy/
[24] https://read.douban.com/reader/column/443410/chapter/4421885/?dcs=chapters&dcm=chapter-list
[25] CCTV 中国中央电视台. (2022, 1 gennaio). 李诞和池子表演的脱口秀都不是单口喜剧？单口喜剧人宋万博告诉你，幽默在生活中到底有多重要 | 滔客说 [Video]. YouTube. https://youtu.be/QqAktr_KHg0?t=79
[26] *Ibid.*

che parla da solo sul palco. Nonostante questa precisazione da parte di Song Wanbo, la versione *tuokouxiu* sembra comunque essere la traduzione più gettonata tra i cinesi.[27] Chen S. (2022: 7) nota che ultimamente il termine *tuokouxiu* viene utilizzato con l'accezione di stand-up comedy, allontanandosi quindi dal suo significato originale di talk show. Secondo Teng (2023: 76), la parola *tuokouxiu* aveva acquisito più popolarità in Cina rispetto a *dankou xiju*, dal momento che si era sparsa facilmente nel territorio e, in virtù del suo rimando al talk show, si discostava in maniera netta dalle forme di intrattenimento propriamente cinesi. Wu (2021: 44) nota che la stand-up comedy in Cina ha mosso i primi passi molto tardi e inizialmente aveva assunto dei tratti simili a quelli dei talk show. È interessante notare che la confusione generata dalla ricerca di un traducente di 'stand-up comedy' era visibile anche tra i media cinesi, dato che questi ultimi erano soliti tradurre le performance di Joe Wong con termini quali *tuokouxiu* oppure *meishi xiangsheng* 美式相声 (lett. '*xiangsheng* in stile americano') (Teng 2023: 75). Un altro fattore che ha probabilmente portato i cinesi a considerare *tuokouxiu* come un traducente di 'stand-up comedy' è dovuto dall'influenza di programmi come il *Tonight 80's Talk Show* 今晚 80 后脱口秀. Quest'ultimo andò in onda dal 2012 al 2017 e fu uno dei primi programmi in Cina continentale a utilizzare la dicitura *tuokouxiu* 脱口秀 all'interno del proprio nome, diventando successivamente una pietra miliare della storia dei talk show cinesi (77). Il *Tonight 80's Talk Show* divenne il primo programma di varietà con stand-up comedy ad andare in onda in TV, permettendo quindi a più cinesi di conoscere da vicino questo tipo di intrattenimento.[28] Questo programma era solito mostrare i pensieri e gli atteggiamenti dei giovani nei confronti di tematiche riguardanti la società e la cultura, mantenendo toni umoristici e arguti.[29] Il *Tonight 80's Talk Show* nacque dai talk show televisivi tradizionali e divenne un nuovo prototipo di programma che univa il format del talk show a quello delle esibizioni di stand-up nei comedy club. Grazie a questo sviluppo, il programma si distaccò dai talk show cinesi che lo avevano preceduto,[30] diventando lo spettacolo dell'epoca che si avvicinava di più ai *late-night talk show* americani (78). A causa della sua componente legata alla stand-up, gli spettatori cinesi, basandosi sul titolo del programma, cominciarono a riferirsi erroneamente ai monologhi comici che vedevano durante lo show con il termine di *tuokouxiu*. Successivamente, questa incomprensione ha portato quindi la parola *tuokouxiu* a diventare un sinonimo di 'stand-up comedy'.[31]

---

[27] https://read.douban.com/reader/column/443410/chapter/4421885/?dcs=chapters&dcm=chapter-list
[28] https://www.globaltimes.cn/page/202208/1273764.shtml
[29] https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%8A%E6%99%9A80%E5%90%8E%E8%84%B1%E5%8F%A3%E7%A7%80/1818042#2
[30] Secondo Teng (2023), il primo vero e proprio talk show televisivo cinese fu il programma *Tell It Like It Is* 实话实说, che andò in onda dal 1996 al 2009.
[31] https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E4%BB%8A%E6%99%9A80%E5%90%8E%E8%84%B1%E5%8F%A3%E7%A7%80

Come i comedy club negli Stati Uniti avevano giocato un ruolo importante per lo sviluppo locale della stand-up, lo stesso si può dire per quelli in Cina. Nel 2009 a Shenzhen venne istituito il primo comedy club della Cina continentale, chiamato TakeOut Comedy 外卖脱口秀 (Chen S. 2022: 6). Successivamente, nel 2010 vennero creati altri comedy club, come il Xiaodao Club 笑道俱乐部 a Shanghai, e il Beijing Talk Show Club 北京脱口秀俱乐部 a Pechino. È interessante notare che l'aumento del numero di questi locali non si limitò solamente alle due principali città cinesi, ma interessò anche le città di Guangzhou e Zhengzhou, dove nel 2013 comparvero i primi comedy club. Tuttavia, Teng nota che inizialmente questi comedy club presentavano degli show in modo sporadico e andavano avanti alimentati soltanto dalla passione dei loro membri, senza avere dei ricavi, né tantomeno quote di mercato (Teng 2023: 79–80).

Ad aiutare il processo di localizzazione della stand-up comedy in Cina ci fu il sopracitato *Tonight 80's Talk Show*. La maggior parte dei comici provenienti dalla prima ondata di stand-up comedy cinese scrisse delle battute per questo tipo di programma e si esibì più volte al suo interno. Inoltre, questo show si rivelò essere un canale in grado di portare la stand-up comedy dai comedy club fino alla televisione, facendola conoscere dunque a un pubblico più ampio (77–78).

Il grande cambiamento che avrebbe portato la stand-up a percorrere una strada più professionale e commerciale avvenne quando nel 2014 emerse l'azienda Shanghai Xiaoguo Culture Media Co Ltd, anche conosciuta come Xiaoguo Culture, la quale avrebbe messo sotto contratto i comici cinesi, facendoli diventare i primi stand-up comedian professionisti. È interessante notare inoltre che l'azienda seppe sfruttare l'ottimo riscontro ottenuto dal programma *Tonight 80's Talk Show*, ingaggiando successivamente i comici che avevano preso parte a quello spettacolo (80).

Anche la scena della stand-up nei locali continuava a crescere, al punto che nel 2015 venne fondato a Shanghai il KungFu Komedy, un comedy club in lingua inglese che permetteva ad artisti provenienti da tutto il mondo di esibirsi al suo interno (Chen S. 2022: 7). Sempre nello stesso anno il Beijing Talk Show Club organizzò il primo festival di stand-up comedy, chiamando a raccolta gli stand-up comedian cinesi più prestigiosi del momento e permettendo a essi di fare pratica sul palco. Da questo festival emersero talenti come Zhou Qimo 周奇墨, Kamu 卡姆 e Yang Li 杨笠, i quali avrebbero poi preso parte al famoso programma *Rock & Roast*. La stand-up veniva conosciuta sempre di più e passava dall'essere un semplice gruppo di nicchia composto da appassionati a un circuito in cerca di indipendenza e sviluppo (Teng 2023: 79).

Il *boom* definitivo della stand-up cinese si ebbe nel 2017 con l'arrivo dei programmi online *Roast* e *Rock & Roast* prodotti dalla Xiaoguo Culture. Il primo risulta essere indicativamente una versione

cinese del programma *Comedy Central Roast* trasmesso sul canale americano Comedy Central.[32] Con il termine *roast*, che in cinese viene tradotto con l'espressione *tucao* 吐槽, si intende «un format molto in voga nell'ambiente della comicità statunitense: un personaggio famoso viene "arrostito" da un gruppo di comici e star con battute, insulti comici o racconti di storie imbarazzanti».[33] Teng (2023: 69) mostra che il programma cinese *Roast* nelle cinque stagioni in cui è andato in onda ha raggiunto un numero impressionante di oltre 10 miliardi di visualizzazioni. Il secondo conta attualmente cinque stagioni e consiste in una competizione in cui i comici si esibiscono per poco tempo facendo battute e ottenendo dei voti dai giudici e dal pubblico. Tra i giudici c'è anche il comico Li Dan 李诞, uno dei quattro fondatori di Xiaoguo Culture e organizzatore del contest *Rock & Roast*.[34] Li Dan viene visto come uno degli stand-up comedian più famosi in Cina e, grazie a *Rock & Roast*, è riuscito a promuovere questa forma d'arte tra gli spettatori cinesi.[35] Il programma ha infatti alimentato il mercato cinese della stand-up,[36] diventando un prodotto fenomenale capace di diffondere questo intrattenimento all'interno del Paese e accaparrarsi di conseguenza l'interesse dei giovani (Wang 2022: 57). Le cinque stagioni di *Rock & Roast* hanno collezionato un totale di oltre 9 miliardi di visualizzazioni, creando fermento e diventando oggetto di discussioni anche sui social network cinesi (Teng 2023: 69).

Il successo della stand-up comedy è da riscontrare soprattutto nel forte interesse che i giovani cinesi hanno mostrato nei suoi confronti. Le forme tradizionali di comicità cinese, che un tempo erano sicuramente più in voga della stand-up, non sono riuscite ad attirare l'attenzione dei giovani a causa di argomenti perlopiù diretti a un pubblico più anziano. D'altro canto, la stand-up permette ai comici di affrontare con toni satirici e buffi tematiche sociali nelle quali i giovani si rispecchiano, come le relazioni sentimentali, il lavoro e la famiglia.[37] Come affermano Chen D. e Gao, «[n]eoliberal work culture and gender norms also constitute the most popular topics among the millennial audience, who, in their 20s and 30s, are primarily concerned with work life and love life» (Chen D. e Gao 2021: 7). Oltre a trattare temi di interesse comune, queste performance rappresentano dunque uno strumento per alleviare lo stress derivato dalle problematiche sociali nella vita dei cinesi.[38]

Liu (2021) nel suo studio analizza le differenze tra lo humour verbale prodotto nella stand-up comedy americana e cinese, utilizzando per quest'ultima degli esempi provenienti dalla terza stagione del programma *Rock & Roast*. Dalla sua ricerca si evince che «[...] Chinese tend to produce verbal

[32] https://www.theworldofchinese.com/2021/10/will-reality-tv-save-chinese-stand-up-comedy/
[33] https://serial.everyeye.it/notizie/netflix-annuncia-family-roast-protagonisti-jonas-brothers-548680.html
[34] https://www.theworldofchinese.com/2021/10/will-reality-tv-save-chinese-stand-up-comedy/
[35] https://www.globaltimes.cn/page/202102/1216591.shtml
[36] https://www.sixthtone.com/news/1011690
[37] https://news.cgtn.com/news/2021-05-04/Stand-up-comedy-sees-rise-in-popularity-among-Chinese-youth-ZZbwVsrFhS/index.html
[38] https://www.shine.cn/news/in-focus/2301305630/

humor mainly through "excessive self-deprecation" and to "overpraise others" strategies, while Americans prefer to "disparage others" and to use "self-appreciation" ones» (Liu 2021: 14). Inoltre, l'autore nota che le differenze tra le due tipologie di stand-up sono dovute da caratteristiche diverse in termini culturali e sociali (*Ibid.*). Gli americani risultano infatti più liberali nel loro modo di esibirsi, ricorrendo a battute condite di parolacce e/o riferimenti al sesso, alle minoranze etniche e sociali, alla politica e alle discriminazioni razziali. I cinesi d'altro canto, abbracciando un atteggiamento più modesto e ricorrendo in misura maggiore a espedienti linguistici come i giochi di parole, «[...] would rather amuse the audience at the cost of self-deprecation than offend others, especially a live audience». Inoltre, secondo Liu, «[...] there are stricter regulations to follow in the Chinese entertainment industry, where politics and certain social issues are considered to be too sensitive to be mentioned in public and paraded before the masses as matters of humor or ridicule» (46).

È interessante notare che nel contesto moderato della stand-up comedy cinese, *Rock & Roast* ha permesso di essere comunque una piattaforma per discutere e denunciare alcuni fenomeni negativi all'interno della vita dei cinesi. Come notano Chen D. e Gao:

> Unlike other television shows that only focus on positive aspects of personal life and spirit, *Rock & Roast* does not avoid negative sides. It encourages comedians to speak out on their frustrations and complaints. However, rather than breeding discontent or inciting collective action, the show calls on comedians to demonstrate to the audience how their grievances and complaints could be diluted and deflected through less emotionally charged wisdom and detached humor. (Chen D. e Gao 2021: 6)

Lo studio di Chen D. e Gao mostra che alcune performance del *Rock & Roast* trasgrediscono in modo velato alla retorica egemonica del governo cinese legata al concetto di *positive energy* (*zhengnengliang* 正能量),[39] senza però rifiutarla in modo esplicito. Gli stand-up comedian dello show trattano dunque di alcuni aspetti di rilevanza sociale, come la cultura del lavoro tendente a uno stacanovismo eccessivo e le differenze di genere in Cina, criticandoli attraverso diversi espedienti comici. Inoltre, come notano Chen D. e Gao, le critiche nei discorsi pubblici in Cina sono controllate in modo severo dallo Stato, ma possono comunque avvenire se fatte con attenzione e in modo limitato, dando quindi possibilità ai comici di trasgredire indirettamente alla retorica ufficiale (Chen D. e Gao 2021).

> While *Rock & Roast* seeks to disseminate the official 'positive energy' discourse through various components of the show, including its mission statement, episode themes, and celebrity judges' comments, some standup

[39] Come spiegato da *China Media Project*, «"[p]ositive energy" has been an important phrase in the Xi Jinping era to refer to information controls and official messaging, both domestically and internationally. The term generally refers to the need for uplifting messages as opposed to critical or negative ones – and particularly the need for content that puts the Party and government in a positive light. Although the term began appearing in various contexts in 2012, it was given a much larger profile at the Central Forum on Arts and Literature in October 2013» (https://chinamediaproject.org/the_ccp_dictionary/positive-energy/).

> comedians – the main participants of the show – transgress the 'positive energy' discourse through non-confrontational yet powerful comedic tactics, such as subversive affirmation, self-deprecation, ambiguity, absurd fantasy, and irony, presenting marginalized alternative voices on prevalent social issues of neoliberal work culture and gender norms. (Chen D. e Gao 2021: 2).

Un esempio della tendenza a voler esporre problematiche sociali può essere quello legato alla comica Yang Li, che ha attirato le attenzioni e le critiche dei *netizen* cinesi a seguito delle sue performance volte a ironizzare e deridere gli uomini su tematiche riguardanti le differenze di genere (Huang 2022).

Anche la cultura volta a promuovere uno stacanovismo sfrenato in Cina viene messa ironicamente alla berlina in questo show. Nonostante non esponga in modo diretto le sue critiche, la performance del comico Kamu durante l'ottava puntata della seconda stagione di *Rock & Roast* sembra prendersi gioco della «[...] neoliberal workaholic culture that pushes people to live and work with consistent diligence without cultivating their moral ability to distinguish right from wrong, moral from immoral» (Chen D. e Gao 2021: 8).

Le prese di posizione dei comici mostrano dunque che è possibile trattare di tematiche pungenti anche se in modo scherzoso e implicito.

> Unlike standup comedy in democratic societies whose trademark is explicit subversion, Chinese standup comedians present alternative and often progressive viewpoints that echo the shared experiences of the millennial audience without rejecting the state-sponsored hegemonic rhetoric. Though the transgression is subtle and indirect, it expands available narratives in public discourse. (4)

Il programma *Rock & Roast*, essendo caricato online sulla piattaforma di streaming Tencent Video, ha raggiunto un numero elevato di utenti, rimanendo tuttavia sotto l'occhio vigile del governo cinese (2). La presenza dello Stato nella comicità cinese non si limita a tenere sotto controllo i programmi online, ma preserva l'ordine anche fuori da questi contesti. Esistono dei casi di sanzioni da parte del governo che ci spingono a interrogarci su quante libertà possono assumersi gli stand-up comedian cinesi intenti a praticare questa professione. Infatti, non sono passati inosservati nel corso degli anni gli interventi dello Stato volti a correggere comportamenti o battute giudicati eccessivi. Il comico Kamu, vincitore della seconda edizione del programma *Rock & Roast*, era stato arrestato nel 2020 per uno scandalo legato alla droga.[40] Kamu era diventato un fenomeno della comicità in Cina grazie al suo stile molto espressivo, rapido e sciolto, ma, una volta verificatosi l'incidente, è caduto in disgrazia. Attualmente rimane attivo sui social media, senza avere la possibilità di esibirsi dal vivo o in televisione.[41] Casi più recenti di comici sanzionati dal Partito includono quelli avvenuti nel 2023 e legati agli stand-up comedian Chizi 池子 e Li Haoshi 李昊石. Chizi è stato cancellato dalla rete cinese a seguito dei suoi commenti sulla politica di contenimento del Covid e sul sistema di censura

[40] https://www.sixthtone.com/news/1005767
[41] https://www.rfa.org/english/news/china/comedy-06302023143100.html

cinesi.[42] Li Haoshi invece è stato arrestato per aver fatto una battuta legata a uno slogan lanciato da Xi Jinping per l'Esercito Popolare di Liberazione. La *punch line* del comico gli è costata il lavoro e l'azienda che lo aveva assunto, ovvero la Xiaoguo Culture, è stata multata per una cifra intorno ai 15 milioni di yuan ed è stata costretta a sospendere le proprie esibizioni a tempo indefinito.[43]

La proliferazione dei comedy club e i programmi di punta della Xiaoguo Culture hanno sicuramente contribuito allo sviluppo e alla popolarizzazione di questo genere di comicità. Teng (2023: 82–83) sostiene che, dopo vent'anni dalla prima esibizione di stand-up di Dayo Wong nel 1990, la stand-up comedy cinese ha dato il via all'ascesa che l'avrebbe vista diventare in poco tempo uno dei mercati di questo genere comico con più potenzialità nel mondo. Sarà interessante capire e studiare nei prossimi anni come questa forma d'arte si evolverà all'interno di un mercato che, nonostante sia cresciuto esponenzialmente nell'ultimo decennio, deve comunque sottostare alle regole e alla narrazione del Partito.

1.3.1 Storm Xu

Dopo aver analizzato il fenomeno della stand-up comedy in Cina, in questa sezione presenterò il protagonista del primo video che ho sottotitolato durante il mio lavoro di tesi.

Nato nel 1987 a Shanghai, Xu Yi 徐益, in arte Storm Xu 徐风暴, è uno dei pionieri della stand-up comedy in Cina con più di dieci anni di esperienza in questo settore. Sin da piccolo Storm Xu è sempre stato un grande amante di video stranieri di stand-up comedy, anche senza sapere chiaramente cosa significasse questa forma d'arte. Tuttavia, fu durante il suo periodo di studi in Australia che il comico si avvicinò veramente alla stand-up comedy straniera, interessandosi profondamente a quella che sarebbe poi diventata la sua nuova professione.[44] Storm Xu diede la sua prima esibizione di stand-up su un palco di un comedy club di Shanghai nel 2012, per poi dedicarsi a tempo pieno ad essa a partire dal 2013 (Xu 2020). Il battesimo di Storm Xu nella comicità cinese avvenne dunque in un periodo dove la stand-up si stava ancora sviluppando ed era lontana dall'essere quel fenomeno nazionale che sarebbe diventato successivamente. Grande appassionato di comici americani come Bill Burr, Dave Chappelle e Chris Rock, Storm Xu è stato capace nel corso degli anni di promuovere la stand-up comedy in Cina, fondando un comedy club chiamato Comedy UN 喜剧联盒国, e di ottenere una discreta popolarità anche all'estero, grazie alle sue esibizioni internazionali in città come

[42] https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/vs-02222023130645.html
[43] https://www.washingtonpost.com/world/2023/05/25/china-comedy-censorship-performing-arts/; https://www.bbc.com/news/world-asia-china-65776797; https://www.voanews.com/a/can-china-s-stand-up-comedy-scene-survive-joke-about-two-dogs-/7101956.html
[44] https://www.sohu.com/a/221222491_100110321

Londra e Melbourne. Tra i suoi traguardi personali, c'è sicuramente la sua performance in uno speciale comico per Comedy Central nel 2019, la quale gli ha permesso di diventare il primo stand-up comedian cinese ad approdare su questo canale.[45] È interessante notare inoltre che il comico ha raggiunto una notevole fama tra gli appassionati della stand-up anche senza partecipare ai programmi di punta come *Rock & Roast*. Con un profilo Weibo da più di 600.000 seguaci, Storm Xu è attivo sia sui social network, dove carica contenuti e video dei suoi show, sia sui palcoscenici in giro per la Cina. I suoi speciali di stand-up *Sconfitta mano nella mano* 牵手失败, *Shangshang* 上上, *Per favore rispondi 1987* 请回答 1987 e *Figlio di Shanghai* 魔都之子 hanno collezionato insieme più di un milione di visualizzazioni e migliaia di commenti su YouTube e Bilibili.

Questo comico cinese si contraddistingue principalmente per uno stile molto diretto, ironico e a tratti pungente. Nelle sue performance è solito parlare della sua infanzia a Shanghai, della sua famiglia, delle sue mirabolanti avventure all'estero e delle sue relazioni amorose, il tutto condito da imitazioni esilaranti e riflessioni interessanti sulla società e cultura cinesi. Il suo modo di porsi sul palco gli permette di conferire ai suoi show dei tratti tragicomici che riescono a intrattenere magistralmente il pubblico. Inoltre, Storm fa ampio uso dell'autoironia, bersagliando sé stesso nelle *punch line* delle sue battute e creando così un'atmosfera rilassata e allegra per chi ascolta.

Uno dei video che ho sottotitolato in questa tesi e ho analizzato nel commento traduttologico è lo spettacolo di stand-up *Figlio di Shanghai* registrato a Suzhou nel 2019 dalla piattaforma mediatica YiXi 一席 e caricato sui canali di quest'ultima. Nel video in questione Storm Xu si rende protagonista di una performance nella quale presenta al pubblico svariati dettagli esilaranti che lo hanno accompagnato durante la sua vita. Nella prima parte del video il comico scherza sulla sua infanzia a Shanghai e sull'educazione impartita dal padre e dalla madre. In particolare, Storm parla delle relazioni con i suoi genitori tra punizioni corporali e marachelle a scuola. Il tutto viene condito dalle accurate imitazioni che il comico fa di suo padre, un uomo molto eccentrico, spavaldo e orgoglioso di essere shanghaiese. Grazie a questi espedienti, Storm mostra in chiave umoristica e a tratti critica l'assurdità dei discorsi che il genitore fa quando elogia incondizionatamente Shanghai e i suoi abitanti, snobbando a sua volta chiunque non provenga da questa città. Da un certo punto di vista, l'imitazione che lo stand-up comedian fa di suo padre mostra al pubblico alcuni dei tratti tipici degli shanghaiesi, tra cui il loro spiccato complesso di superiorità.

Lo show continua con le disavventure del comico tra casi di bullismo e minacce ai professori, mantenendo sempre un ritmo costante e bilanciato. Uno dei momenti di critica comica più importanti avviene quando Storm Xu mette alla berlina i maschi cinesi per la loro eccessiva serietà. Il comico,

[45] https://www.sohu.com/a/465334842_260616

infatti, critica questi ultimi per non essere capaci di sfogare le proprie emozioni, soprattutto quando si tratta di dover ridere e alleggerire così la tensione e lo stress generati dalla vita. Il discorso di Storm Xu mette in luce le differenze tra gli uomini e le donne in Cina, elogiando queste ultime per essere più aperte emotivamente e disposte così a rivelare i propri stati d'animo. Il comico sembra quindi intenzionato a ricordare al pubblico maschile che un'eccessiva serietà può portare a conseguenze negative, soprattutto in termini di salute, e che una risata dopotutto non costa nulla. Oltre a sottolineare le diversità tra i due sessi, Storm utilizza questa piattaforma per mettere in bella mostra la sempre maggiore indipendenza economica che le donne cinesi hanno acquisito, scherzando inoltre sul suo status di comico celibe completamente al verde. Tra i temi affrontati dallo stand-up comedian ci sono anche le sue peripezie all'estero, tra studi in Australia e l'esperienza esilarante sotto i riflettori di Comedy Central, e il rancore del comico nei confronti della falsità dei rapper e dei DJ.

Complessivamente parlando Storm Xu è molto abile a dipingersi ironicamente come una sorta di giullare vittima di vicende buffe e allo stesso tempo profonde; tuttavia, è interessante notare che in realtà sotto la maschera di questo intrattenitore si nasconde una persona di successo che ha saputo farsi strada in un mercato inizialmente ostile, trasformando la sua passione in una vera e propria professione.

1.4 Taiwan

Taiwan si è distinta negli ultimi anni come un importante centro di stand-up comedy, dal quale sono emersi artisti che attualmente riescono a rendere ancor più popolare il genere grazie alle loro performance dal vivo e sulle piattaforme online. La storia della stand-up comedy di quest'isola è tuttavia molto recente e ha vissuto uno sviluppo più o meno simile a quello visto in Cina continentale. Anche in questo caso quindi parliamo di un prodotto che è stato importato grazie all'influenza della scena occidentale e che inizialmente si è trovato davanti molti ostacoli dovuti al suo status di forma d'intrattenimento di nicchia.

Zhang Shuoxiu 張碩修, fondatore del primo comedy club a Taiwan, afferma che, nonostante le origini della stand-up taiwanese siano sconosciute, tuttavia è deducibile che essa sia stata introdotta grazie all'influenza dell'intrattenimento americano. All'inizio degli anni Ottanta alcuni artisti taiwanesi cominciarono a sperimentare questa forma d'arte, la quale tuttavia non riuscì a maturare in un primo momento e dovette così aspettare la fine degli anni Duemila per potersi sviluppare in modo più organizzato (Zhang 2019).

Analogamente alla Cina, anche a Taiwan il termine più popolare per riferirsi alla stand-up comedy risulta essere *tuokouxiu*, sebbene quest'ultimo sia utilizzato con questa accezione a causa di un

fraintendimento. Secondo Zhang Shuoxiu, le origini di questo malinteso sono da ricercare nell'influenza che i talk show americani avevano esercitato su Taiwan. I taiwanesi erano soliti vedere dei monologhi comici durante i talk show e tendevano ad associare questi ultimi alla stand-up comedy, ricorrendo quindi alla resa *tuokouxiu* per riferirsi ad essi. Zhang Shuoxiu conferma che nei primi anni Ottanta la parola *tuokouxiu* aveva già cominciato ad essere utilizzata a Taiwan, sostenendo che la prima apparizione del termine in televisione avvenne grazie al programma di varietà della China Television chiamato *Feishang caihong* 飛上彩虹. In televisione si vedevano delle rappresentazioni che ricordavano la stand-up comedy, ma era nel corso delle presentazioni e degli intermezzi degli *emcee* durante gli spettacoli dal vivo con musica e balli che si potevano osservare degli approcci più simili a questa forma d'intrattenimento. Successivamente, i taiwanesi cominciarono a utilizzare la parola *tuokouxiu* per riferirsi indistintamente a tutti quei tipi di esibizioni comiche orali che non fossero *xiangsheng*. Nei decenni successivi si assistette a sporadici tentativi volti a rappresentare la stand-up comedy, i quali tuttavia non riuscirono a sviluppare completamente il genere e portarlo in auge (Zhang 2021).

Il cambiamento nella scena comica taiwanese arrivò nel 2007, quando l'artista Zhang Shuoxiu fondò il primo comedy club full-time di Taiwan, conosciuto con il nome di Live Comedy Club Taipei 卡米地喜劇俱樂部. Soprannominato 'il padrino della stand-up comedy taiwanese',[46] Zhang Shuoxiu ebbe indubbiamente un ruolo molto rilevante nella promozione della stand-up comedy a Taiwan. Infatti, a seguito della fondazione del Live Comedy Club Taipei, la stand-up cominciò a svilupparsi in modo organizzato e sistematico (Zhang 2019). Inizialmente, questo comedy club cercò di proporre altri nomi per descrivere la stand-up comedy, come ad esempio il già citato *zhanli xiju*, ma l'influenza e la popolarità di *tuokouxiu* erano talmente elevate che le nuove traduzioni non riuscirono ad affermarsi come aveva fatto quest'ultima. È interessante notare che, secondo Zhang Shuoxiu, la scena della stand-up comedy in Cina, che si accese intorno al 2009 per poi svilupparsi rapidamente dopo il 2012, subì l'influenza di Taiwan e, per questo motivo, questa forma d'arte venne descritta dai cinesi utilizzando la dicitura *tuokouxiu*. Inoltre, a detta dello stesso autore, ad avere un ruolo chiave nello sviluppo della stand-up cinese fu proprio il *Tonight 80's Talk Show* descritto precedentemente (Zhang 2021).

In qualità di fondatore e responsabile del comedy club, Zhang Shuoxiu curò ogni singolo dettaglio legato all'organizzazione, produzione e promozione del Live Comedy Club Taipei.[47] Particolare attenzione venne data anche alla formazione dei comici e con il tempo questo locale divenne una fucina di talenti che avrebbero conquistato un grande seguito tra le masse di appassionati. È proprio

[46] https://www.verse.com.tw/article/comedy-club-social
[47] *Ibid.*

da questo comedy club che emerse Brian Tseng 曾博恩,[48] uno degli stand-up comedian più influenti e discussi a Taiwan. In passato la stand-up comedy a Taiwan era considerata un'arte di nicchia ma, grazie all'apporto conferito da Brian Tseng, sta diventando gradualmente un genere in voga sull'isola (Yang Y. 2022: 2). Il famoso programma taiwanese condotto proprio da Brian Tseng dal 2018 al 2020 e conosciuto con il nome di *The Night Night Show with Brian Tseng* 博恩夜夜秀 permise al pubblico taiwanese di avvicinarsi alla stand-up comedy e conoscerla meglio. Essendo caricato su YouTube, lo show raggiunse un elevato numero di spettatori, conferendo alla stand-up e ai suoi artisti una maggiore esposizione all'interno della scena comica dell'isola.[49]

Nel panorama asiatico, Taiwan si contraddistingue indubbiamente in quanto luogo democratico nel quale i cittadini possono esprimere liberamente le proprie opinioni su diversi temi. Questo grado di libertà è visibile soprattutto nella stand-up comedy taiwanese, la quale non tratta solamente di argomenti di vita quotidiana, bensì affronta ironicamente tematiche più sensibili come il sesso e la politica locale o internazionale. È interessante notare che, a causa della particolare condizione a livello internazionale in cui si trova Taiwan, le questioni politiche vengono considerate temi centrali nella vita dei cittadini taiwanesi. In questo contesto, i comici ridicolizzano eventi o personaggi politici mediante l'uso della satira non solo per intrattenere i propri spettatori ma anche per invitarli a riflettere su determinati argomenti.[50] Questo tipo di esercizio cognitivo non è per nulla estraneo al contesto in cui si è sviluppata la stand-up americana, una rappresentazione artistica che molto spesso mette in mostra le preoccupazioni dell'uomo nei confronti di questioni sociopolitiche. Per capire meglio questo grado di ironia fatta su temi come la politica, è utile soffermarsi su un estratto proveniente da uno speciale comico di Brian Tseng e registrato da Comedy Central. Nonostante il video sia in inglese e sia stato girato a Singapore, è comunque rappresentativo dell'interesse dei comici taiwanesi nel parlare di questioni giudicate sensibili:

> Tell you guys a little bit something about myself. My name is Brian. I'm from Taiwan. 28 years old, I still live with my parents. Yeah. Yeah, there's pride in that, come on. Yeah and you know why though, right? I live off my parents because I'm from Taiwan, I can't like, declare independence or whatever. Yeah, it's usually frowned upon on the international stage. Yeah that's what happens.[51]

Secondo Yang Z. (2017), oltre a divertire il pubblico, la quintessenza della stand-up consiste nel far riflettere gli spettatori mostrando la propria opinione circa tematiche di interesse sociale. Tuttavia, ciò può essere a volte rischioso perché gli argomenti trattati dai comici possono offendere

[48] http://www.comedy.com.tw/social/
[49] https://vocus.cc/article/6189c6bffd89780001ebeac8
[50] *Ibid.*
[51] Comedy Central Asia. (2020, 6 febbraio). *Brian Tseng |On Why Taiwanese Don't Shake Hands - Stand-Up, Asia! Season 4 FULL SET* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XNwJ6h79TIk&t=33s

accidentalmente il pubblico. Negli spettacoli dal vivo di stand-up comedy a Taiwan, i comici solitamente non percepiscono remunerazioni elevate e stabili, e il pubblico è perlopiù formato da cittadini comuni. In questi contesti è dunque raro vedere personaggi politici prendere parte agli spettacoli. Yang Z. sostiene che indirizzare le proprie battute contro le fasce economicamente più fragili della popolazione taiwanese non pare essere una strategia ben vista dal pubblico e per questo motivo gli stand-up comedian scelgono generalmente di scagliarsi contro politici o persone abbienti, mettendone in luce i difetti e gli scandali. Questa strategia permette al comico di non offendere gli spettatori e di schierarsi con questi ultimi, ridicolizzando un bersaglio di interesse comune e alleviando così l'ansia percepita da chi ascolta (Yang Z. 2017). L'empatia tra comico e pubblico è quindi molto importante e mancare di rispetto a quest'ultimo può in certi casi creare un risultato del tutto opposto a quello sperato.

In aggiunta, è interessante segnalare che i comici sembrano evitare nella maggior parte dei casi di offendere i gruppi etnici taiwanesi. Negli ultimi anni la società taiwanese è diventata più rispettosa e sensibile circa queste realtà e, a detta di Yang Z., provocare queste ultime sembrerebbe essere una mossa sciocca, dal momento che una misura del genere potrebbe creare malcontento sull'isola. D'altro canto, però, le complicate relazioni tra Cina e Taiwan vengono spesso messe alla berlina dai comici, poiché il pubblico della stand-up taiwanese si mostra in genere piuttosto aperto e ben disposto a trattare di questi argomenti politici. In conclusione, anche i temi legati al genere e all'orientamento sessuale risultano piuttosto delicati, al punto che, se presi di mira a sproposito, possono generare reazioni negative in chi li ascolta (Yang Z. 2017).

Alla luce di quanto detto, il fatto che Taiwan si caratterizzi come un ambiente più democratico e libero rispetto ad altre realtà internazionali non significa necessariamente che i cittadini siano sempre pronti ad accogliere positivamente le battute dei comici. A causa della sensibilità di certi argomenti, non è affatto strano dunque vedere l'opinione pubblica spaccarsi a metà circa alcune battute. Sam Yarbs, comico statunitense e cofondatore insieme a Brian Tseng del Two Three Comedy Club 二三喜劇俱樂部, il primo comedy club bilingue full-time di Taiwan,[52] sostiene che quando si tratta di gusti comici non c'è uniformità tra i taiwanesi. Di fatto, alcuni preferiscono un tipo di umorismo tagliente e offensivo, mentre altri virano su forme di comicità più innocue e incentrate sui giochi di parole. A detta di Brian Tseng, invece, i taiwanesi sembrerebbero non apprezzare sempre il sarcasmo come forma di humour e quindi ricorrere a questo espediente comico durante una performance può a volte offendere il pubblico, soprattutto in quei casi dove è rivolto direttamente al pubblico stesso.[53]

[52] https://taiwan-scene.com/brian-tseng-has-opened-taipeis-first-ever-fulltime-bilingual-comedy-club/
[53] https://topics.amcham.com.tw/2023/07/taiwans-stand-up-scene-a-laughing-matter/

Nonostante i numerosi passi avanti fatti dalla scena comica taiwanese, la stand-up comedy rappresenta comunque un fenomeno in via di sviluppo all'interno dell'isola. Secondo Zhang Shuoxiu, il mercato della stand-up comedy necessita ancora di tempo per arrivare alla maturazione.[54] Il 2018 ha sicuramente marcato un anno di svolta per questo genere, soprattutto grazie allo show di Brian Tseng, e sin da allora la stand-up si sta facendo conoscere sempre di più dalle grandi masse taiwanesi. Inoltre, è importante notare che la libertà di espressione è l'elemento cardine della stand-up comedy e permette agli spettatori di interessarsi maggiormente ad essa, portando questa forma d'arte a svilupparsi con successo.[55]

In conclusione, grazie a un clima più socialmente e politicamente rilassato rispetto ad altre realtà internazionali, la stand-up taiwanese sembra avere delle ottime prospettive di crescita in futuro. È chiaro, dunque, che l'impegno dei comici nel dedicarsi a questa forma d'arte e la partecipazione attiva dei cittadini permetteranno alla stand-up di raggiungere dei traguardi soddisfacenti sull'isola e all'estero.

1.4.1 Brian Tseng

Brian Tseng, comico taiwanese classe 1990, è sicuramente la figura che più di tutte ha contribuito a popolarizzare il genere della stand-up a Taiwan, portando questa forma d'arte all'attenzione dei suoi abitanti.

Prima di diventare un comico di successo, Brian Tseng è riuscito a distinguersi come uno studente brillante abbinando la formazione accademica di stampo taiwanese a quella internazionale. Dopo aver trascorso parte dell'infanzia negli Stati Uniti e aver completato i suoi studi liceali a Taiwan con ottimi voti, Brian Tseng decise di intraprendere un percorso universitario presso la National Taiwan University, l'università più prestigiosa dell'isola. Una volta laureato in letteratura e psicologia, Tseng optò per continuare i suoi studi in Regno Unito e in Francia, dove si specializzò in neuroscienze e biologia. È interessante notare che fu durante gli anni di formazione scolastica che Brian Tseng si interessò alla stand-up comedy. Egli, infatti, scoprì di avere un certo talento per questa professione negli anni liceali, coltivando la sua passione successivamente durante le varie esibizioni che era solito

[54] https://mol.mcu.edu.tw/%E7%B6%B2%E8%B7%AF%E5%8A%A9%E6%94%BB%E6%88%90%E9%98%BB%E6%94%BB%EF%BC%9F-%E8%A7%80%E7%9C%BE%E4%BB%98%E8%B2%BB%E7%9C%8B%E7%A7%80%E6%88%90%E9%9B%A3%E9%A1%8C/

[55] https://www.newspeople.com.tw/npro-200803-01/

fare nel periodo universitario. Finiti gli studi, Brian Tseng decise di diventare uno stand-up comedian professionista ed entrare quindi a far parte del piccolo mondo della stand-up taiwanese.[56]

La popolarità di Brian Tseng incrementò vertiginosamente nel 2017, quando divenne virale a seguito di un video su YouTube nel quale prendeva in giro l'abitudine dei giovani taiwanesi di usare delle abbreviazioni inutili in cinese.[57] Da lì in poi per Tseng iniziò quella che sarebbe stata una vera e propria scalata verso il successo. A luglio del 2018 il comico divenne cofondatore della società di intrattenimento STR Network,[58] la quale iniziò a trasmettere su YouTube il *The Night Night Show with Brian Tseng* ad agosto dello stesso anno.[59] Noto per essere il primo *late night show* di satira politica fortemente ispirato ai programmi americani come *The Daily Show* e *il Last Week Tonight with John Oliver*,[60] il *The Night Night Show with Brian Tseng* andò in onda dal 2018 al 2020 e, durante quel periodo, raggiunse milioni di visualizzazioni, evidenziando dunque il forte interesse del pubblico taiwanese nei confronti di questo tipo di spettacolo. Spinto dal desiderio di sensibilizzare politicamente i giovani taiwanesi, nel suo show Brian Tseng era solito prendere di mira ironicamente i politici taiwanesi e le complicate relazioni tra Cina e Taiwan.[61] Tra i traguardi più importanti raggiunti dal comico durante la conduzione del programma ci sono sicuramente le interviste del 2019 fatte alla Presidente di Taiwan Tsai Ing-wen e a Han Kuo-yu, l'allora candidato del Kuomintang alle presidenziali taiwanesi del 2020. Nonostante alcune controversie che videro STR Network accettare delle importanti somme di denaro per far apparire entrambi i politici,[62] i video delle interviste ottennero un totale di oltre 15 milioni di visualizzazioni, segnalando dunque un incredibile successo mediatico e aumentando esponenzialmente la fama del comico.

Grande appassionato di George Carlin e della sua capacità di far riflettere il pubblico trattando di argomenti sensibili,[63] Brian Tseng ha uno stile comico che abbraccia appieno il concetto di irriverenza, portando agli occhi dei suoi spettatori delle *routine* dirette, pungenti e ironiche. Da battute sullo stupro a quelle su possibili attacchi militari da parte della Cina, Tseng è capace di analizzare tematiche sociali e politiche spinose grazie al suo senso innato per il sarcasmo, un'arma a cui il comico ricorre spesso all'interno delle sue esibizioni. Tutto sommato, dunque, il comico sembra ispirarsi alla scena della stand-up di stampo occidentale regalandoci delle *punch line* esilaranti ma profonde e ricordando

---

[56] https://www.economist.com/1843/2019/08/30/life-of-brian-the-comedian-telling-china-where-to-go; https://www.taiwannews.com.tw/en/news/3511724
[57] *Ibid.*
[58] https://www.strnetwork.cc/pages/about-strnetwork
[59] https://www.ettoday.net/news/20190612/1465479.htm
[60] https://taiwan-scene.com/brian-tseng-has-opened-taipeis-first-ever-fulltime-bilingual-comedy-club/
[61] https://www.taiwannews.com.tw/en/news/3511724
[62] https://topics.amcham.com.tw/2023/07/taiwans-stand-up-scene-a-laughing-matter/
[63] https://news.lib.nycu.edu.tw/%E6%B4%BB%E5%8B%95%E5%A0%B1%E5%B0%8E/speeches/stand-up-brian%EF%BC%81-%E5%BE%9Etalk%E5%87%BA%E7%99%BC%EF%BC%8C%E3%80%8C%E8%A9%B1%E3%80%8D%E5%87%BA%E4%BD%A0%E7%9A%84%E5%80%8B%E4%BA%BA%E8%88%9E%E5%8F%B0/

al pubblico che a volte l'unico rimedio per superare determinati problemi consiste semplicemente nel riderci sopra.

Oltre a essere attivo sul suo canale YouTube *Stand up, Brian!* 博恩站起來！, nei comedy club e all'interno di programmi come il *roast* taiwanese *Burn* 炎上 BURN, lo stand-up comedian in questione annovera diversi speciali comici tra cui *Chihuahua* 吉娃娃, *Save as* 另存新檔, *BliveT* 雙聲道 BliveT, *Triple Standard* 三重標準 e *Ballbreaker* 破蛋者. Tseng ha saputo dunque ritagliare il proprio successo grazie a numerosi traguardi dovuti alle sue performance sull'isola ma anche ai suoi tour di stand-up in giro per il mondo, tra Stati Uniti, Giappone, Singapore e Malesia. Questo personaggio è infatti il primo stand-up comedian taiwanese ad essere apparso sul canale Comedy Central Asia[64] e il primo stand-up comedian taiwanese ad aver performato nella National Theater Hall 國家戲劇院,[65] nel Taipei International Convention Center 台北國際會議中心, nel Taipei Music Center 台北流行音樂中心[66] e nella Taipei Arena 臺北小巨蛋.[67] È propria quest'ultima destinazione ad essere probabilmente una delle conquiste più importanti mai raggiunte in carriera. Sulle orme di quei comici occidentali che erano riusciti ad esibirsi nelle arene, Tseng è stato capace di raggiungere qualcosa di inimmaginabile nella scena comica taiwanese, facendo un sold out di 13000 biglietti per lo spettacolo della Taipei Arena.[68]

Per questa tesi ho scelto di sottotitolare tre estratti provenienti dallo speciale comico *Save as* tenutosi in data 2020 presso il Taipei International Convention Center. Nei video in questione Brian Tseng tocca diversi temi, tra cui il matrimonio, lo stupro e la noia di vivere vicino a un asilo bilingue. Lo stand-up comedian si mostra capace di intrattenere il pubblico non solo grazie a battute satiriche ben costruite, ma anche attraverso una mimica facciale esilarante, delle imitazioni curate in ogni dettaglio e un'intima interazione con il pubblico.

Nel primo filmato Brian Tseng mette alla berlina i cristiani perché organizzano delle feste di addio al celibato noiose. Successivamente, raccontando la sua esperienza personale, spiega ironicamente al pubblico che lo sposo, nel giorno del matrimonio, può fare quello che vuole senza che nessuno lo possa contraddire.

Il secondo filmato è quello più controverso dei tre, dal momento che il comico scherza su un tema molto sensibile, ossia la violenza sessuale. L'idea di Tseng è quella di rivelare al pubblico in toni umoristici di come anche lui sia vittima di violenze sessuali da parte della moglie, poiché quest'ultima lo costringe a intrattenere dei rapporti sessuali anche quando lui non ne ha voglia. Successivamente,

---

[64] https://www.tatlerasia.com/people/brian-tseng-en
[65] https://www.cna.com.tw/culture/article/20190223w005
[66] https://sonyhall.com/events/brian-tseng-2/
[67] https://www.verse.com.tw/article/comedy-club-social
[68] https://topics.amcham.com.tw/2023/07/taiwans-stand-up-scene-a-laughing-matter/

il comico continua la sua performance asserendo che le violenze sessuali ai danni degli uomini sono un argomento ignorato dalla società taiwanese. Una nota interessante è che nel video Brian Tseng spiega di essere convinto che facendo battute su un determinato fenomeno sociale spronerà le persone a realizzarlo. Sulla base di questa filosofia, Brian Tseng spera ironicamente che, scherzando sugli uomini che vengono stuprati dalle donne, queste ultime si sentano incoraggiate ad attuare questo genere di violenza. Dopo aver concluso questa parte, il comico rivela al pubblico che in passato è stato vittima di violenze sessuali da parte dei suoi compagni di classe, ironizzando sulla scelta di aver iniziato ad allenarsi in palestra per evitare di essere stuprato. L'esibizione è stata tuttavia bersagliata da numerose critiche online, dal momento che gli argomenti legati al sesso e all'uguaglianza di genere sono molto sentiti a Taiwan.[69] È chiaro che l'intenzione del comico fosse quella di scherzare sulla questione, ma è interessante notare come abbia cercato di portare sul palco una tematica molto sensibile mostrando la sua intima prospettiva da vittima e richiamando quindi l'attenzione degli spettatori su questo tipo di avvenimenti. Come nota il media digitale *The News Lens*:

> Tseng's unfiltered comedy is perhaps a testament to Taiwan's freedom of speech, yet the local audience may not be fully receptive to his boldness. He has nevertheless achieved his initial goal to call attention to sensitive social issues, all the while becoming the most commercially successful stand-up comedian in Taiwan.[70]

Nel terzo e ultimo video invece il comico rivela agli spettatori che vicino a casa sua c'è un asilo bilingue con dei bambini molto rumorosi e scatenati. I toni in questa circostanza sono molto più leggeri e Tseng si mostra particolarmente abile nell'imitare i bambini tra schiamazzi, canzoni e parole in inglese.

In linea generale, che si tratti di un'esperienza piacevole, assurda o traumatica, Brian Tseng non sembra farsi problemi sul tipo di materiale da utilizzare per intrattenere i propri spettatori. Questo genere di comicità è rappresentativo di un contesto democratico e libero come quello taiwanese, il quale, nonostante le controversie e il parere a volte contrario dell'opinione pubblica, si mostra come un terreno fertile adatto per sviluppare la stand-up comedy negli anni a venire. Una cosa è chiara: i traguardi raggiunti da Tseng lasciano ben sperare che la stand-up taiwanese non cresca solamente all'interno dell'isola ma si affacci sempre di più al panorama internazionale, attirando l'attenzione anche di chi non avrebbe pensato che Taiwan potesse rivelarsi una fucina di stand-up comedian.

---

[69] https://international.thenewslens.com/article/133296
[70] *Ibid.*

1.4.2 Kylie Wang

Di seguito presenterò brevemente la protagonista dell'ultimo dei cinque video da me sottotitolati, ovvero Wang Qingdi 王晴蒂, soprannominata Kylie Wang 王凱莉.

Classe 1985, Kylie Wang è probabilmente la figura dalla carriera più variegata tra quelle analizzate, dal momento che non è solo una stand-up comedian, ma è anche un'interprete e podcaster molto rinomata a Taiwan. Abile sia in inglese che in cinese, Kylie Wang si è laureata presso l'Università Nazionale Chengchi a Taiwan e si è specializzata successivamente in interpretariato di conferenza presso il Middlebury Institute of International Studies at Monterey in California.[71] Dopo essere tornata a Taiwan ha preso parte a diversi eventi internazionali e conferenze stampa che l'hanno vista svolgere il ruolo di interprete.[72]

La fama di Kylie Wang è incrementata particolarmente grazie alla sua attività di co-conduttrice di uno dei podcast più apprezzati dell'isola, ovvero Bailingguo News 百靈果 News. Definito come «The FREEst International News Podcast in the Chinese Speaking World»,[73] Bailingguo News è il podcast di informazione internazionale più popolare e umoristico di Taiwan.[74] Oltre a tenere aggiornati i taiwanesi su diverse questioni locali e internazionali, come ad esempio il tanto discusso arrivo di Nancy Pelosi sull'isola nel 2022, il podcast rappresenta anche uno spazio dove poter condurre interviste a noti personaggi taiwanesi e non, il tutto cercando di mantenere comunque dei toni improntati verso la comicità. L'obiettivo di Kylie Wang e della sua attività da podcaster sembrerebbe essere quello di far capire ai taiwanesi che la libertà di espressione goduta dagli abitanti dell'isola è un bene di cui bisogna essere fieri.[75] Infatti, quasi come a sottolineare questo concetto, sul canale YouTube di Bailingguo News è possibile trovare inoltre degli sketch comici, a cui la stessa Kylie Wang ha partecipato, che parodizzano eventi politici internazionali di forte attualità, come ad esempio le relazioni tra Taiwan e Cina.[76]

Oltre a gestire il podcast, Kylie Wang è nota anche per le sue esibizioni dal vivo di stand-up comedy, nelle quali riesce a intrattenere il proprio pubblico ricorrendo a uno stile molto diretto, esplicito e volgare. Questa stand-up comedian è solita ricorrere nelle sue performance a battute a sfondo sessuale condite da turpiloquio, stereotipi e fatti legati ad esperienze personali. Tra rapporti sessuali, vite di coppia, sex toys, bisessualità e consigli da tenere a mente sotto le coperte, i temi discussi da Kylie Wang sono sicuramente i più spinti tra gli stand-up comedian analizzati in questo lavoro di tesi. È interessante notare che la comica taiwanese, attraverso il trattamento di questioni

[71] https://www.storm.mg/lifestyle/3999699?page=2
[72] https://news.tvbs.com.tw/entertainment/1726949; https://www.nownews.com/news/5893684
[73] https://www.bailingguonews.com/
[74] https://www.gq.com.tw/entertainment/article/podcast-%E6%8E%A8%E8%96%A6
[75] https://topics.amcham.com.tw/2022/07/puns-for-punches-political-satire-striking-a-nerve-in-taiwan/
[76] https://www.bailingguonews.com/toughbobas

femminili piuttosto intime, riesce a creare una sorta di connessione con il suo pubblico femminile. Invece di sentirsi imbarazzate a causa di queste battute, le spettatrici si mostrano infatti partecipi all'esibizione, rispecchiandosi nelle parole della stand-up comedian. D'altro canto, Kylie Wang non sembra farsi scrupoli a mostrare la parte più volgare del suo carattere. Così facendo, sprona il pubblico femminile a non percepire come spiacevole l'idea di voler comprendere la propria sessualità.[77]

Come Storm Xu e Brian Tseng, anche Kylie Wang è risultata attiva nella fondazione di comedy club. La comica, insieme a Zhang Shuoxiu e ad altri personaggi, ha espanso l'influenza del Live Comedy Club Taipei, istituendo nel 2022 una nuova sede chiamata Comedy Plus 卡米地+. Il luogo in questione è unico nel suo genere dal momento che attualmente risulta essere il comedy club più grande dell'isola, capace di ospitare più di 250 persone ed equipaggiato con impianti stereo di alta qualità.[78]

Il video con protagonista Kylie Wang da me sottotitolato si intitola 'Differenze culturali. Le donne usano le dita meglio degli uomini?' ed è stato caricato il 21 dicembre 2019 sul canale YouTube *Lingba ka haoxiao* 零捌卡好笑, quest'ultimo nato dalla collaborazione tra MTV Taiwan e Live Comedy Club Taipei.[79] Più nello specifico, il video in questione è un estratto di circa 7 minuti di una performance di Kylie Wang tenutasi nel 2019 presso il locale Comedy Base 卡米地喜劇基地 del Live Comedy Club Taipei.[80]

Nel video sottotitolato si nota chiaramente lo stile volgare, colloquiale e irriverente della comica, la quale intrattiene il pubblico parlando di stereotipi ed esperienze sessuali avute prima del suo matrimonio. Il tutto viene condito da frecciatine agli uomini e alle loro 'debolezze' sotto le coperte. Con questi toni molti espliciti e senza mezze misure, la stand-up comedian mostra un lato della comicità di Taiwan incentrato sulla libertà di espressione e molto simile a quello di certi artisti occidentali, i quali ricorrono specialmente al tema del sesso come strumento per intrattenere il proprio pubblico.

---

77 https://tw.news.yahoo.com/%E8%BC%95%E7%86%9F%E5%A5%B3%E5%A4%AA%E9%BA%BB%E8%BE%A3-%E4%B8%8A%E5%8F%B0%E8%AC%9B%E7%A7%81%E5%AF%86%E7%AC%91%E8%A9%B1%E4%B8%8D%E5%AE%B3%E7%BE%9E-115601091.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly96aC5tLndpa2lwZWRpYS5vcmcv&guce_referrer_sig=AQAAAAn30kbQ3Ef1yr62fiNLbAoWBbnlbUPod23Xj6bRAkekrZScDFMlCosf3oulw3lDC7Wb6cKwyKafU-JxG9bjIA-2cmOR8l8zGRSt7TmafdVVqfTmzC1GKa5nz7h_Y78YYnza_EWJfcZzRaWQqgd4R7QKSU4aWR06l9I_XS5UXKpo&guccounter=2

78 http://www.comedy.com.tw/about_us/; https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4633643

79 https://www.facebook.com/08comedy/

80 https://comedyclub.kktix.cc/events/4class

CAPITOLO 2: LA SOTTOTITOLAZIONE

PARTE 1 – IL PROCESSO DI SOTTOTITOLAZIONE

2.1 Le fasi di sottotitolazione

I cinque video che ho selezionato sono in lingua cinese e presentano dei sottotitoli intralinguistici che, a seconda del filmato, sono *open* o *closed*. I sottotitoli *open* sono impressi nel video e compaiono insieme al prodotto audiovisivo, senza che vi sia la possibilità da parte dello spettatore di rimuoverli. Un esempio di sottotitoli *open* sono i sottotitoli che leggiamo durante la visione di un film al cinema. Al contrario, i sottotitoli *closed* possono essere aggiunti o rimossi a proprio piacimento. I colossi dello streaming come Netflix, Amazon e Disney+ ci danno spesso la possibilità di selezionare questo tipo di sottotitoli durante la visione di film, serie tv e documentari. Anche piattaforme web come YouTube ci permettono, laddove possibile, di aggiungere o rimuovere a nostro piacimento la traccia dei sottotitoli. Solamente i video di Brian Tseng hanno sottotitoli *closed*, mentre i video di Storm Xu e Kylie Wang sono caratterizzati da quelli *open*.

A mio avviso, la distinzione tra i sottotitoli *open* e *closed* è fondamentale dal momento che, durante il lavoro, mi sono imbattuto in una questione non poco spinosa, ovvero l'eliminazione dei sottotitoli *open* in cinese in favore dell'aggiunta di quelli in italiano. La gestione di questo problema, tuttavia, verrà trattata con maggior dettaglio più avanti.

Dopo aver guardato i video e dato una prima valutazione sulle parti che avrebbero potuto presentare più insidie in fase di traduzione, ho scaricato i filmati da YouTube e li ho salvati in formato MP4. Una volta ottenuti i video ho dovuto necessariamente redigere uno script in cinese per ciascuno dei filmati. La stesura di questo copione è stata di fondamentale importanza perché mi ha permesso di risparmiare tempo in fase di traduzione e di avere a disposizione una copia delle battute proferite dai comici. I video originali, infatti, sono sprovvisti di uno script e, qualora non avessi avuto un copione, mi sarei ritrovato a consultarli battuta per battuta, mettendoli costantemente in pausa e rallentando tutto il processo di trasposizione linguistica. Una volta conclusa questa parte, ho iniziato il lavoro di sottotitolazione.

Sánchez individua quattro metodi chiave durante il processo di sottotitolazione, rispettivamente riportati di seguito:

- Pre-translation – Adaptation – Spotting
- Pre-translation – Spotting – Adaptation
- Adaptation – Spotting – Translation
- Translation/Adaptation – Spotting (Sánchez 2004: 10)

La fase di 'pre-traduzione' (*pre-translation*) consiste in una traduzione dei dialoghi che viene compiuta prima della realizzazione dei sottotitoli; in quella di 'adattamento' (*adaptation*), i dialoghi precedentemente tradotti vengono separati e, come si intuisce dal nome, adattati nelle unità di sottotitoli; la fase di '*spotting*' consiste nell'individuazione dei tempi di entrata e di uscita dei sottotitoli (Sánchez 2004: 9). Sánchez (10) afferma, inoltre, che ogni progetto di sottotitolazione deve fare i conti con una verifica in due passaggi nella quale il file dei sottotitoli viene prima letto da un madrelingua senza guardare il video per poi passare alla 'simulazione' (*simulation*), ovvero il momento in cui i sottotitoli finali vengono controllati su schermo.

Al giorno d'oggi le fasi precedentemente descritte vengono molto più frequentemente portate avanti dai traduttori, invece che coinvolgere una serie di professionisti (tecnici, dialoghisti, ecc.) con mansioni precise (Logaldo 2021: 109). Il traduttore diventa, quindi, lo specialista in grado di creare la traduzione del file originale e di individuare i momenti esatti in cui inserire i sottotitoli. Nel mio caso, mi sono naturalmente trovato a lavorare da solo, occupandomi di tutte le mansioni tecniche che la pratica della sottotitolazione richiede; ciò significa che ho dovuto non solo tradurre e inserire i sottotitoli al momento giusto, ma anche effettuare dei lavori di *video-editing* al fine di correggere alcune imperfezioni che presentavano i filmati sottotitolati. Lo studio di programmi di sottotitolazione e di *video-editing* è stato quindi un requisito fondamentale al fine di comprendere come inserire correttamente i sottotitoli in italiano, eliminando i problemi che presentavano i video in cinese.

Nel mio caso mi sono ritrovato a utilizzare il secondo dei quattro modelli forniti da Sánchez, dal momento che ho preferito in primis avere sottomano una bozza di traduzione dei dialoghi dei comici, così da individuare i primi problemi traduttologici e avere un quadro generale del registro, ritmo e contenuto di ogni singolo video. Successivamente, ho individuato i momenti in cui i sottotitoli sarebbero comparsi e scomparsi per poi adattare la pre-traduzione, rispettando i tempi in cui i comici iniziano e finiscono di parlare. Questo metodo mi ha permesso di lavorare in modo più rapido e preciso, familiarizzando immediatamente con le aree dove sarebbe stato necessario condensare le informazioni per far fronte ai complicati vincoli spazio-temporali. Sempre in riferimento al secondo metodo, Sánchez afferma:

> The advantage of this system is that the subtitler identifies the "real" units of a dialogue, and will not be distracted by the quantity of information conveyed when making the decision as to where a subtitle will begin and end. For this reason, the spotting stage will tend to be much faster when using this method. (Sánchez 2004: 11)

Risulta chiaro quindi che il metodo in questione permette di velocizzare notevolmente la fase di *spotting*, a mio avviso una fase cruciale e già di per sé lenta e complessa, dal momento che bisogna non solo individuare attentamente l'entrata e l'uscita di ogni sottotitolo, ma tenere anche in considerazione la probabilità di dover effettuare ulteriori cambiamenti legati alle strategie di

sottotitolazione perseguite. Sebbene questo modello presenti un notevole vantaggio, il secondo metodo non è comunque esente da problematiche. Sempre Sánchez sostiene, infatti, che:

> When spotting precedes adaptation of text, the subtitler is less likely to search for alternative solutions to avoid excessive loss of information. Experience has shown that although it is possible to adjust the time codes in the following adaptation stage, subtitlers are less likely to do so than they are to adjust adaptation in the spotting stage when the process is reversed. (11–12)

Nonostante quanto affermato dall'autrice, questo svantaggio non si è verificato nella mia situazione; anzi, occupandomi della fase di adattamento dopo quella di *spotting*, ho potuto prestare più attenzione ai tempi di entrata e di uscita dei sottotitoli, sistemando le battute in italiano sulla base dei vincoli di spazio e di tempo. Tuttavia, in questa fase può capitare di individuare dei punti in cui la traduzione è troppo corta rispetto al tempo di esposizione dei sottotitoli e, pertanto, è necessario inserire più sottotitoli (Sánchez 2004: 12). Anticipando la fase di *spotting* rispetto a quella di adattamento, ho notato immediatamente i punti dove il testo era troppo corto o addirittura troppo lungo, e così facendo ho aggiustato la bozza di traduzione in modo più mirato. Inoltre, è interessante specificare che, finita la fase di adattamento, ho dovuto in certe occasioni portare avanti un secondo round di *spotting* in modo da aggiustare definitivamente i sottotitoli che erano stati calcolati male in termini di sincronizzazione. L'aggiunta di questa fase di sincronizzazione è più in linea con quanto illustrato da Antonini (2005: 213) nel suo schema, il quale presenta più passaggi rispetto a quelli proposti da Sánchez, ma in linea generale include gli stessi punti chiave, come *spotting*, traduzione e adattamento.

Per quanto riguarda la fase di pre-traduzione ho deciso di tradurre gli script senza discostarmi troppo dalla struttura della lingua di origine, in virtù del fatto che la pre-traduzione tende ad avere un approccio *source-oriented*, a differenza dell'adattamento che rappresenta una forma di traduzione perlopiù *target-oriented* (Logaldo 2021: 109). Infine, per quanto concerne la parte di verifica del prodotto finale, ho mostrato il file dei sottotitoli ad altri madrelingua italiani, in modo da ricevere un riscontro circa eventuali errori o sviste. È cruciale fare attenzione agli errori di ortografia dal momento che risultano essere più evidenti su uno schermo rispetto che su una pagina e possono rovinare l'esperienza audiovisiva da parte del consumatore finale (Díaz Cintas e Remael 2021: 36). Dopo aver corretto i problemi segnalati, ho mostrato i video con i sottotitoli finali ai miei spettatori, questa volta però per verificare che l'intero ecosistema dei sottotitoli fosse in perfetta sincronia con i filmati. La fase di simulazione è la più importante (Logaldo 2021: 109), ed è stata fondamentale per capire se il lavoro svolto potesse essere ritenuto soddisfacente o meno da parte di chi lo aveva visionato.

2.2 I programmi utilizzati

Nonostante le insidie affrontate per poter reclamare un posto di prestigio all'interno dei *Translation Studies*, la traduzione audiovisiva (d'ora in poi TAV) oggigiorno gode sicuramente di una maggiore considerazione nel panorama internazionale, complici il *boom* tecnologico e la sempre più crescente offerta di prodotti audiovisivi, nonché il bisogno effettivo di tradurre questi ultimi. Negli ultimi decenni la TAV è stata una delle aree più prolifiche nell'industria della traduzione (Díaz Cintas e Remael 2021: 52). Come nota Dore:

> [...] nowadays the amount of audiovisual content being marketed across Europe and worldwide has grown exponentially and TV series, films, documentaries, reality shows and so on can be watched in their original versions, subtitled, dubbed and so forth. Viewers are given **a choice**, and this has also empowered them in ways that were unconceivable a couple of decades ago [...]. (Dore 2020: 60)

Risulta chiaro che questa proliferazione di film e serie tv permette alla sottotitolazione di giocare un ruolo cardine nell'ampliamento dell'offerta di questi prodotti. Secondo Díaz Cintas e Remael:

> Of the various modes of translating audiovisual programmes, subtitling is arguably the most widely used in commercial and social environments for two main reasons: it is cheap and it can be done fast. Subtitles are used in all distribution channels – cinema, television, DVD, Blu-ray, internet, both intra and interlingually. The entertainment industry, and increasingly the corporate and the educational worlds, have been quick to take advantage of the potential offered by digital technology to distribute the same audiovisual programme with numerous subtitled tracks in different languages. (Díaz Cintas e Remael 2021: 52)

Nonostante l'ascesa incontrastata della sottotitolazione, la crescente offerta di film, show, serie tv e documentari sottotitolati comporta allo stesso tempo una maggiore pressione a carico dei traduttori al fine di ottimizzare i tempi di traduzione e consegnare il prodotto finale entro le scadenze lavorative concordate. Lavorare nel modo più rapido possibile diventa il fulcro dell'attività di un sottotitolatore, il quale non può permettersi ritardi nel processo traduttivo. Gli enormi passi avanti fatti dalla tecnologia e la messa a disposizione di molteplici programmi di sottotitolazione permettono senza dubbio a chi è del mestiere di semplificarsi non di poco il lavoro. Al giorno d'oggi i cosiddetti *subtitle editor*, oltre a essere facili da utilizzare e avere delle interfacce personalizzabili, permettono, tra le altre cose, di creare file di sottotitoli e convertirli in diversi formati, calcolare automaticamente la durata ideale di ogni sottotitolo e informare i sottotitolatori del numero di caratteri per secondo presenti in ogni stringa (Díaz Cintas e Remael 2021: 50). In linea generale, la popolarità acquisita dai sottotitoli, oltre a essere legata alla loro natura rapida ed economica, è dunque profondamente connessa anche all'offerta di programmi di sottotitolazione gratis (Díaz Cintas 2013: 274).

Nel mio caso ho dovuto ricorrere a due programmi per modificare i video e creare i sottotitoli. Per la fase di *video-editing* ho utilizzato DaVinci Resolve, mentre per la creazione dei sottotitoli ho

utilizzato il programma multipiattaforma Aegisub. DaVinci Resolve è un software professionale usato nell'industria cinematografica, il quale permette di modificare i propri filmati offrendo strumenti per il montaggio, la correzione colore, gli effetti visivi, ecc. DaVinci Resolve presenta diverse sezioni (*media*, *cut*, *edit*, *fusion*, *color*, *fairlight* e *deliver*) nelle quali è possibile svolgere diversi tipi di operazioni. Inoltre, su questo software è possibile inserire anche i sottotitoli, ma nel mio caso ho preferito affidarmi a Aegisub per svolgere questo compito, dal momento che ritengo quest'ultimo più intuitivo e semplice da utilizzare in questo campo. Il motivo per cui ho utilizzato DaVinci Resolve è dovuto al fatto che, come già accennato, due dei cinque video originali presentano dei sottotitoli *open* in cinese. Questi sottotitoli, non potendo essere rimossi a proprio piacimento, sarebbero entrati in conflitto con quelli in italiano. Infatti, i sottotitoli italiani, se posizionati nella parte inferiore dello schermo, si sarebbero sovrapposti a quelli cinesi, ostacolando la fruizione della traduzione da parte dello spettatore degli apparati metatestuali. Oltre ai sottotitoli *open*, che riguardano solo due video, ho dovuto anche gestire la presenza di grafiche (*text on screen*) che appaiono durante la riproduzione di tutti i filmati.

Per risolvere il problema dei sottotitoli *open* ho preso in considerazione tre strategie. La prima prevedeva di mantenere sia i sottotitoli in cinese che quelli in italiano, eventualmente posizionando quelli in italiano nella parte superiore dello schermo. Questa strategia, sebbene permetta di aggirare il problema dei sottotitoli *open*, risulta chiaramente poco apprezzabile dal momento che, di norma, siamo abituati a vedere i sottotitoli nella parte inferiore dello schermo, non quella superiore. Con due porzioni di schermo occupate rispettivamente da due tipologie di sottotitoli, lo spettatore si sarebbe distratto ulteriormente durante la fruizione dei filmati, peggiorando dunque l'esperienza audiovisiva. Inoltre, parte delle immagini sarebbero state coperte da questi sottotitoli, ostacolando la visione di tutto ciò che accade nelle scene dei video. Infine, le grafiche accennate precedentemente si sarebbero inevitabilmente sovrapposte ai sottotitoli in italiano, rendendo disastrosa la fruizione dei filmati.

La seconda strategia prevedeva di ricorrere a DaVinci Resolve per tagliare i video nella parte inferiore, in modo poi da rimuovere i sottotitoli cinesi e aggiungere quelli in italiano al video modificato. Nonostante questo rimedio fosse oggettivamente migliore e più adatto se paragonato al primo, tuttavia, ho preferito scartare questa opzione dal momento che avrebbe rischiato di deformare troppo i filmati, peggiorando la qualità finale. In più, tagliando i video, avrei dovuto inserire i sottotitoli italiani in una parte più alta rispetto a quella tagliata. Così facendo, le grafiche a cui si è accennato prima si sarebbero comunque sovrapposte ai sottotitoli, andando a ostacolare nuovamente la visione dei filmati.

La terza strategia è stata dunque quella che ho adottato per aggirare il problema dei sottotitoli *open*. Nella sezione *fusion* di DaVinci Resolve, ho potuto, infatti, aggiungere uno sfondo formato da un

rettangolo nero grande abbastanza da coprire i sottotitoli cinesi. Questo espediente, pur presentando dei limiti estetici, mi ha permesso di evitare che i sottotitoli italiani si sovrapponessero a quelli cinesi e alle grafiche nei video, facilitando quindi la fruizione da parte dello spettatore modello. Una volta completato questo passaggio, mi sono recato nella pagina *deliver* e ho esportato i video, per poi aggiungerli, una volta terminata l'esportazione, al software di sottotitolazione Aegisub.

Aegisub è uno strumento *open source* che, oltre a possedere un'interfaccia facile da interpretare e usare, offre anche un vasto numero di funzioni che possono essere sfruttate per personalizzare al meglio i propri sottotitoli. Consapevole di dover utilizzare il programma solamente per l'inserimento dei sottotitoli, mi sono avvalso perlopiù della funzione di creazione di questi ultimi, andando volutamente a ignorare alcune delle numerose potenzialità che questa piattaforma offre. In breve, Aegisub è formato da una barra menù, una barra strumenti, un riquadro video, uno per l'audio e uno per la scrittura dei sottotitoli. Infine, sono presenti una griglia dei sottotitoli e una barra di status. Non è questa la sede per spiegare nei minimi dettagli com'è strutturato Aegisub, dal momento che, come già accennato, il software in sé è già abbastanza intuitivo da utilizzare; perciò, mi soffermerò solamente sugli aspetti fondamentali dell'utilizzo di questo programma.

Una volta aggiunto un video a Aegisub, è possibile vedere il filmato comparire in un riquadro video in alto a sinistra, mentre in alto a destra compare automaticamente una barra delle frequenze, la quale mostra i picchi in cui si sentono le voci dei soggetti che parlano. Questa barra è di fondamentale importanza perché permette ai sottotitolatori di sapere immediatamente dove andare a inserire i sottotitoli durante la fase di *spotting*. La stessa barra, inoltre, mostra attraverso delle linee viola i momenti in cui avvengono i cambi di inquadratura e permette quindi al sottotitolatore di aggiungere i sottotitoli tenendo conto di questi elementi. Ciò che ho fatto è stato individuare i tempi di entrata e di uscita per poi adattare la mia pre-traduzione all'interno della griglia di sottotitoli. Durante la fase di adattamento della traduzione, prestavo attenzione a tutti i feedback che il programma mi forniva, come ad esempio quelli legati al conteggio dei caratteri per secondo (d'ora in poi CPS), dei caratteri per ogni riga (d'ora in poi CPL) e alle segnalazioni del sistema di controllo ortografico circa gli errori di battitura. In base alle specifiche che il sottotitolatore imposta, ogni qualvolta si supera la soglia massima di CPS (15 nel mio caso), il programma comincia a evidenziare la casella dei CPS con diverse tonalità del colore rosso. Di norma, più si oltrepassa la soglia massima di CPS e più intenso sarà il colore di riferimento. Ciò serve a indicare che questo valore è troppo alto e il sottotitolo rischia quindi di essere troppo lungo da leggere per il tempo a disposizione. Le segnalazioni in rosso compaiono anche quando si supera il numero di CPL. Qualora in una riga ci siano troppi caratteri, il sottotitolatore può optare per diverse strategie, tra cui condensare ulteriormente il messaggio, segmentare i sottotitoli su due righe oppure separare direttamente i due

sottotitoli e inserire due *timecode* differenti. Una volta finito il lavoro di sottotitolazione è possibile salvare il file in diversi formati, come ad esempio ASS o SRT. Nel mio caso, dopo aver salvato i file, ho aperto il lettore multimediale VLC Media Player e ho aggiunto le tracce ASS dei sottotitoli all'interno dei video in modo tale da vedere su schermo la resa finale del lavoro svolto.

2.3 Considerazioni spazio-temporali

In questo paragrafo spiegherò le norme spazio-temporali che ho seguito durante la fase di creazione dei sottotitoli.

La sottotitolazione è una disciplina nella quale il passaggio dalla teoria alla pratica non è mai così immediato e semplice. Ciò è dovuto principalmente dalle numerose regole e strategie che il sottotitolatore deve tenere a mente durante il lavoro. Tuttavia, è importante evidenziare che una buona riuscita del lavoro non è per forza legata al rigoroso rispetto di ogni regola imposta dalla pratica di sottotitolazione, bensì è frutto dell'esperienza, del buon senso e dello spirito critico del sottotitolatore, il quale è capace di adattare i suoi sottotitoli a seconda del contesto, del pubblico e del cliente che commissiona l'incarico. Se i sottotitoli funzionano e risultano apprezzabili dal fruitore, è un chiaro segnale che il lavoro è stato svolto correttamente.

Nel mio caso, la teoria è stata fondamentale per capire come avvicinarsi alla pratica, ma ho preferito attingere a svariate linee guida in modo da avere una visione più completa circa le regole di sottotitolazione da seguire. Autori come Gottlieb (1992), Karamitroglou (1998), Díaz Cintas e Remael (2014; 2021), Logaldo (2021) e Perego (2021) forniscono molti parametri circa le norme da seguire durante la sottotitolazione; anche servizi streaming, come Netflix, ed emittenti nazionali, come Rai e BBC, offrono numerosi spunti a riguardo. Risultano particolarmente interessanti le parole di Díaz Cintas e Remael circa le convenzioni legate alla pratica di sottotitolazione:

> The experience of watching just a few subtitled programmes brings home the realization that there is a general lack of consensus and harmonization as to the presentation of subtitles on screen. Conventions are not always systematically applied, and variations can be observed at a technical level as well as in the layout of the subtitles, both within and across languages. A considerable range of styles has developed over time affecting the length and duration of lines, their display rates, the maximum number of lines, the use of typographical signs [...], and the disposition of line breaks, among others. (Díaz Cintas e Remael 2021: 91)

Nonostante manchi un'uniformità universale nel modo in cui i sottotitoli vengono presentati sullo schermo, esistono comunque alcune tendenze nella gestione di questi fattori che sono piuttosto diffuse (Díaz Cintas 2013: 274; Díaz Cintas e Remael 2021: 93). Non bisogna dimenticare, inoltre, che il cliente che commissiona il lavoro di sottotitolazione può avere delle esigenze particolari circa il modo in cui i sottotitoli devono essere realizzati e posizionati (Logaldo 2021: 108).

Nel mio caso, ciò che ho cercato di fare è stato tenere conto delle linee guida maggiormente condivise nel mondo della sottotitolazione, per poi utilizzare nello specifico delle norme *ad hoc* che tenessero conto delle specificità dei video che avevo selezionato. Ai fini della buona riuscita di questo esperimento, e in mancanza di vere e proprie norme dettate da un datore di lavoro, ho ipotizzato di avere carta bianca in merito alle regole da seguire per la creazione dei sottotitoli. L'unico modo per ricevere un responso circa il risultato finale della sottotitolazione è stato mostrare i video ad alcuni spettatori da me selezionati, in modo da verificare il loro grado di soddisfazione.

Ovviamente, nel processo di traduzione non ho proceduto alla cieca, bensì mi sono affidato in linea generale alle norme di format più frequenti e universalmente adottate, sempre tenendo a mente che possono e, per certi versi, devono sussistere delle eccezioni dovute principalmente al tipo di filmato che si sta sottotitolando e dallo spirito critico del traduttore. Parlare di mantenere un numero massimo di CPS pari a 15 è sicuramente utile per avere in mente un parametro a cui adeguarsi, ma spesso è difficile rispettare meticolosamente queste regole nel momento in cui abbiamo a che fare con traduzioni dove il fattore determinante non è solo la creazione di sottotitoli visivamente godibili, ma consiste anche nel trasferimento dell'elemento comico allo spettatore. In definitiva, ho seguito perlopiù le indicazioni fornite da Díaz Cintas e Remael (2021), Logaldo (2021) e da Netflix, tenendo conto però di eventuali altri parametri dettati da ulteriori studiosi o piattaforme, in modo tale da avere un quadro generale sul modo in cui procedere.

I sottotitoli sono stati posizionati orizzontalmente nella parte inferiore dello schermo e risultano allineati e giustificati al centro. La collocazione dei sottotitoli rientra in quella che viene definita *safe area*, ovvero «the portion of the television picture that will definitely be displayed on screen» (Díaz Cintas e Remael 2014: 251).

Per quanto concerne la scelta del font e dello sfondo dei sottotitoli, bisogna sempre fare i conti con il principio della leggibilità (Logaldo 2021: 106). Secondo Logaldo, il font generalmente utilizzato nel campo della sottotitolazione risulta essere Arial di colore bianco (*Ibid.*). Su questa scia, ci sono anche Díaz Cintas e Remael, i quali sostengono che:

> To contribute to the invisibility of subtitling, distributors habitually opt for neutral fonts, without serifs, that do not call undue attention to themselves, like Arial, Verdana or Helvetica in most Western languages, unless the subtitles fulfil a creative function in the programme. (Díaz Cintas e Remael 2021: 96)

Nel mio caso ho preferito uniformarmi alle consuetudini solitamente accettate in questa disciplina e, per questo motivo, ho deciso di ricorrere a un font Arial bianco. Successivamente, ho posizionato i caratteri su uno sfondo nero, il quale ha la duplice funzione di coprire i sottotitoli *open* e migliorare la leggibilità, grazie anche al contrasto dato con il font di colore bianco. La grandezza del font può variare a seconda del tipo di dispositivo che si sta utilizzando (telefono, laptop, TV, ecc.) e nel mio

caso ho optato per una dimensione di 40 per video in 16:9. Per far sì che il valore di 40 fosse consono per una corretta lettura dei sottotitoli, ho mostrato i video a diversi fruitori in modo tale da accertarmi che questa grandezza fosse accettabile.

Nei miei sottotitoli ho cercato di mantenere un numero massimo di 40 CPL, includendo nel conteggio sia la punteggiatura che gli spazi. Studiosi come Gottlieb (1992: 164) considerano un massimo di 35 CPL, con un massimo di due righe. Tuttavia, come indicato da Díaz Cintas, «lines these days allow more than 35 characters, opening the possibility of presenting more text in the same amount of time» (Díaz Cintas 2013: 276). Su questa scia, si trova in linea anche Logaldo, la quale afferma che:

> [...] al fine di non coprire una parte troppo grande dello schermo e quindi delle immagini, ogni riga dei sottotitoli deve contenere **massimo 35–38 caratteri** (in italiano qualche cliente permette di arrivare fino a 40), spazi inclusi, per un massimo di **due righe**. (Logaldo 2021: 104)

Nonostante questi parametri, esistono eccezioni che vedono sforare in larga misura le soglie di CPL che abbiamo appena menzionato. Come riportato da Díaz Cintas (2013: 275), nell'ambito del *Internet subtitling* non è affatto raro vedere sottotitoli formati da 50 o addirittura 60 caratteri. Le convenzioni circa la pratica di sottotitolazione continuano a evolversi e piattaforme come Netflix hanno svolto il ruolo di catalizzatori in questo settore (Díaz Cintas e Remael 2021: 110). Parlando proprio di Netflix, nelle linee guida per sottotitoli italiani il colosso dell'intrattenimento digitale propone un massimo di 42 CPL (Netflix n.d.-a). Sembrerebbe esserci quindi una discreta libertà circa il numero di CPL da inserire in ogni riga. Infatti, secondo Díaz Cintas e Remael:

> Since the introduction of proportional fonts, restricting the maximum number of characters per line (cpl) to 35, 39 or even 42 is not an overruling factor anymore. As long as the end text is contained within the confines of the safe area, subtitlers can write as much text as possible, depending on the font size being used and, crucially, on the actual letters that make up the message as, for instance, an 'i' or a 'j' takes less space on screen that an 'm' or a 'w'. As fonts have different character widths, it is impossible to determine a priori the exact final pixel width of a line of subtitles, which will always vary depending on the letters used. (Díaz Cintas e Remael 2021: 97–98)

Se si considerano quindi tutti questi parametri, nel mio caso la scelta di 40 CPL appare tutto sommato nella media. Questo valore mi ha permesso in alcuni casi di trasporre le battute dei comici su una sola linea, evitando inutili e pesanti segmentazioni dei periodi. Tuttavia, è opportuno segnalare che adattare una traduzione alla sottotitolazione comporta per certi versi un massiccio processo di condensazione e quindi la strategia migliore da seguire dovrebbe essere quella di evitare di creare periodi lunghi e complessi, al fine di agevolare la lettura da parte del fruitore. Tenendo conto di questi vincoli, non ho sempre cercato di esaurire i messaggi intorno ai 40 CPL in ogni contesto, bensì ho cercato di realizzare periodi il più corti ma esaustivi possibili. Creare un messaggio conciso è infatti

cruciale al fine di evitare che un elevato numero di caratteri copra troppo l'immagine del video (Díaz Cintas e Remael 2021: 99).

Come afferma Perego (2021: 54), è auspicabile che il numero minimo di CPL non sia inferiore a quattro o cinque, dal momento che più corti sono i sottotitoli e più vi è il rischio che vengano riletti, interrompendo la normale fruizione del prodotto. In linea di massima, anche io ho seguito questo parametro nelle mie traduzioni.

Circa il numero di righe di caratteri, lo standard è quello di ricorrere a un massimo di due linee, le quali occupano non più di due dodicesimi dell'immagine sullo schermo (Díaz Cintas e Remael 2021: 93). Pure nelle mie traduzioni ho applicato questo parametro, dal momento che è quello generalmente accettato nel campo della sottotitolazione, anche se ci sono delle eccezioni che stanno prendendo piede negli ultimi anni e nelle quali compaiono più di due linee (Díaz Cintas 2013: 275). Qualora si scelga di utilizzare due righe di sottotitoli, la prima è solitamente più corta della seconda, «in modo da limitare al minimo la contaminazione dell'immagine e da agevolare il processo di lettura» (Perego 2021: 54). Ho cercato di seguire anch'io questo principio, anche se a volte mi è capitato che la prima riga fosse più lunga della seconda. Il motivo che mi ha spinto a scegliere una prima riga più lunga rispetto alla seconda è dovuto principalmente alla necessità di creare dei periodi segmentati correttamente dal punto di vista sintattico, in modo da favorire la lettura da parte dello spettatore. Non sempre quindi è stato possibile mantenere una forma piramidale; ciononostante, avere la prima linea più lunga o più corta rispetto alla seconda non pare essere comunque un problema dal momento che «la distanza che deve percorrere l'occhio rimane sempre invariata e uguale a metà della lunghezza totale delle due righe» (Perego 2021: 58). Perego (59) spiega che il problema della distanza percorsa dall'occhio è da tenere in considerazione qualora si scegliesse un allineamento dei sottotitoli a sinistra, ma questo non è il nostro caso, dal momento che i sottotitoli dei metatesti sono stati allineati e giustificati in basso e al centro.

Di seguito mi occuperò della dimensione temporale dei sottotitoli. Sincronizzare i sottotitoli con l'audio dei filmati e individuare il tempo di esposizione più adatto sono altri aspetti fondamentali che non possono essere trattati con superficialità durante il processo di sottotitolazione. Una sincronizzazione grossolana, dovuta a sottotitoli che entrano ed escono troppo presto o troppo tardi, può creare confusione e influenzare negativamente la fruizione del prodotto (Díaz Cintas e Remael 2021: 101). D'altro canto, una sincronizzazione precisa permette di rafforzare la '*internal semiotic cohesion*' del programma sottotitolato (*Ibid.*). Durante il processo di sincronizzazione, che prende anche il nome di *spotting*, *timing* o *cueing* (Díaz Cintas 2013: 275), mi sono occupato di individuare quindi i tempi di entrata e di uscita dei sottotitoli, tenendo però conto di molteplici fattori all'interno dei video. Come spiega Díaz Cintas, «[t]he spotting of the dialogue has to mirror the rhythm of the

programme and the delivery of the speakers, and be mindful of pauses, interruptions and any other prosodic features that characterize the original speech» (*Ibid.*). La condizione ottimale, dunque, sarebbe quella di rispettare fedelmente i tempi di entrata e di uscita dei sottotitoli, anche se in alcune circostanze questa pratica risulta impossibile da realizzare perfettamente. La stessa Rai, ad esempio, nei suoi canoni di sottotitolazione dà la possibilità ai suoi sottotitolatori di anticipare o posticipare leggermente l'entrata dei sottotitoli qualora «la bocca del parlante non sia chiaramente visibile o il discorso di uno stesso parlante sia riportato in una sequenza di sottotitoli concatenati e consecutivi» (Rai 2021). In merito a questa impossibilità a creare una sincronizzazione perfetta, anche Díaz Cintas e Remael spiegano che:

> When spotting, the faster the pace of the dialogue exchanges, the more challenging the task becomes. As perfect synchronization may not always be attainable, a degree of technical flexibility can be observed in professional practice. In instances when the original dialogue is semantically dense, and it is very difficult to condense or delete information without compromising the message, a certain degree of asynchrony is allowed in the presentation of the subtitles. In these cases, they can appear a few frames before the actual dialogue is uttered and/or leave the screen a fraction of a second after the speaker has actually finished talking. (Díaz Cintas e Remael 2021: 102)

Nel mio caso, ho cercato di portare a termine questo procedimento nel modo più preciso possibile, consapevole però che non sempre è stato possibile avere una sincronizzazione perfetta, soprattutto in termini di tempi di uscita. La lingua cinese risulta, infatti, molto più concisa dell'italiano e ciò comporta che i comici dicano velocemente le loro battute, lasciandomi tra le mani delle stringhe di caratteri troppo dense a livello di significato per poter essere rese in italiano e apparire nei tempi giusti. Ciò significa che in alcuni casi, ai fini di preservare l'effetto comico e dare tempo allo spettatore di leggere le battute, ho dovuto allungare leggermente i tempi di uscita dei sottotitoli. In merito a questo stratagemma, Díaz Cintas e Remael affermano che «[w]hen more time is needed to stay within the maximum display rate, the out-time can be extended up to 12 frames past the timecode at which the audio ends, and it can start up to three frames earlier if necessary» (102–103). La pratica di estensione dei tempi di uscita è accettata anche da Netflix, che spiega che «[t]he out-time can be extended up to half a second past the timecode at which the audio ends» (Netflix n.d.-b). Tuttavia, Díaz Cintas e Remael (2021: 103) sostengono che questa strategia si sposa bene con la creazione di sottotitoli per spettatori sordi e con difficoltà uditive, mentre per i sottotitoli interlinguistici non dovrebbe essere usata troppo frequentemente dal momento che lo spettatore potrebbe pensare che il *timing* sia stato fatto male.

Tenendo conto di quanto specificato e del fatto che esiste comunque un certo livello di flessibilità nella materia, ho deciso di cercare un compromesso nella fase di *spotting*; pertanto, laddove ritenuto necessario ai fini di una migliore esperienza di lettura dei sottotitoli, ho ritardato i tempi di uscita

adeguandomi al parametro sopracitato di Netflix. Invece, per quanto concerne i tempi di entrata, mi sono trovato in rari casi nella situazione di dover anticipare la comparsa di un sottotitolo.

Il processo di *spotting* è stato agevolato dagli strumenti che mette a disposizione Aegisub. Su questo software ci sono infatti i *timecode* di riferimento dei sottotitoli, in modo da sapere con precisione in quale momento un sottotitolo appare o scompare e per quanto tempo rimane esposto sullo schermo. Di seguito possiamo notare un esempio di *timecode* di Aegisub proveniente dal file SRT del primo video di Brian Tseng:

5
00:00:19,200 --> 00:00:20,200
Vediamo…

Il *timecode* del file SRT segna ore, minuti, secondi e millisecondi. Il tempo di entrata precede la freccia con i due trattini (-->), mentre il tempo di uscita la segue. Il sottotitolo di riferimento è il numero 5 e riporta il testo 'Vediamo…'. Ne consegue che il sottotitolo in questione compare all'ora 00, minuto 00, secondo 19 e millisecondo 200, mentre scompare all'ora 00, minuto 00, secondo 20 e millisecondo 200. In totale questo sottotitolo rimane esposto sullo schermo per un secondo.

Parlando di tempi di esposizione, solitamente un sottotitolo dovrebbe apparire quando un soggetto inizia a parlare e scomparire quando finisce di parlare (Díaz Cintas e Remael 2021: 105). Se un sottotitolo rimane sullo schermo per meno di un secondo diventa difficile da leggere, mentre se rimane per più di sei secondi rischia di essere riletto una seconda volta, andando a compromettere la lineare fruizione che avviene tra un sottotitolo e l'altro (Logaldo 2021: 106). In merito alla durata minima sullo schermo, Díaz Cintas e Remael (2021: 99) sostengono che i sottotitoli dovrebbero rimanere sullo schermo per almeno un secondo di tempo, dal momento che l'occhio ha bisogno di rendersi conto della loro presenza. Tuttavia, non è un caso vedere delle eccezioni a questa regola che permettono di ridurre ulteriormente questo valore (*Ibid.*). Netflix (n.d.-c), ad esempio, propone una durata minima di 5/6 di secondo a sottotitolo. Nel mio caso, ho cercato di mantenere il parametro di un secondo come durata minima, in modo da permettere al mio spettatore di avere tempo a sufficienza di leggere i sottotitoli. Ciononostante, mi sono avvalso della facoltà di fare delle eccezioni qualora non fosse stato possibile applicare la regola di un secondo a causa dei vincoli spazio-temporali. La durata di un sottotitolo su uno schermo dipende anche dalla velocità con cui i dialoghi vengono espressi e dalla cosiddetta *assumed reading speed* (Díaz Cintas 2013: 276). Questa 'presunta velocità di lettura' viene definita come una:

> [...] thorny area since the potential target audience is highly diverse and their reading abilities are likely to be different too. Besides, reading time will be conditioned by the complexity of the vocabulary and syntax and by the presence or absence of action. (*Ibid.*)

A causa della disomogeneità in termini di velocità di lettura che esiste tra gli spettatori risulta assai complesso individuare un parametro che possa soddisfare tutte le necessità di ogni singolo fruitore. Díaz Cintas sostiene che un approccio ampiamente utilizzato nel settore della sottotitolazione prevede una velocità di lettura tarata su un massimo di 12 CPS. Tuttavia, lo stesso studioso afferma che al giorno d'oggi questa velocità di lettura risulta essere abbastanza lenta, considerando che gli spettatori moderni sono sempre più avvezzi e più veloci a leggere porzioni di testo sullo schermo (*Ibid.*). Nel mio caso ho immaginato che i miei sottotitoli fossero letti da un pubblico già abituato a usufruire di contenuti sottotitolati; pertanto, ho pensato di ricorrere a 15 CPS, dal momento che questo valore risulta essere «fairly standard in the industry» (*Ibid.*). Inoltre, questo parametro rimane comunque flessibile dato che nel mercato dei DVD e su Internet esistono addirittura valori più alti di 15 CPS (*Ibid.*). Nelle linee guida per sottotitoli italiani, Netflix (n.d.-a), ad esempio, propone un massimo di 17 CPS per i programmi destinati a un pubblico adulto. Ho dunque cercato di mantenere i miei sottotitoli intorno ai 15 CPS, sforando questo valore solamente laddove ritenuto necessario ai fini della creazione di sottotitoli comprensibili da parte dello spettatore modello.

Come tempo di esposizione massimo ho cercato di non superare i sei secondi, dal momento che tradizionalmente questo valore viene visto come la durata massima consigliata per un sottotitolo di due linee (Díaz Cintas e Remael 2021: 105). Tuttavia, esistono eccezioni a questa norma che permettono al sottotitolatore di utilizzare parametri al di sopra di questa soglia (vedi Netflix n.d.-c). Nel nostro caso, se consideriamo un sottotitolo con un valore di 15 CPS, significa che in sei secondi possono essere letti 90 caratteri. Avendo un massimo di 40 CPL, sono riuscito a rimanere all'interno di questo valore dal momento che due linee di sottotitoli generano 80 caratteri in totale. Díaz Cintas (2013: 276) afferma che, per evitare una seconda lettura dei sottotitoli, sei secondi sono considerati il tempo di esposizione massimo consigliato per mostrare due linee contenenti circa 80 caratteri. Evitare una seconda lettura del sottotitolo è fondamentale dal momento che porta inevitabilmente lo spettatore a perdere l'attenzione di quello che sta succedendo sullo schermo. Grazie a Aegisub, ho potuto controllare riga per riga il numero di CPS tenendo sotto controllo i feedback che il programma mi segnalava. Naturalmente, laddove ho avuto a che fare con pressanti vincoli di tempo, ho dovuto sforare la soglia dei CPS al fine di creare dei periodi coesi e mantenere l'effetto comico delle battute in traduzione.

Le considerazioni fatte precedentemente circa il tempo di esposizione massimo dei sottotitoli e la rilettura di questi ultimi non valgono solo per quelle stringhe contenenti molti caratteri, bensì anche per segmenti composti da pochi caratteri. Di norma le strategie di sottotitolazione prevedono perlopiù

una condensazione dei messaggi; tuttavia, ridurre all'osso un sottotitolo per poi proiettarlo sullo schermo facendolo durare più del dovuto può essere controproducente. Come già accennato, se un sottotitolo rimane troppo tempo impresso nel video tende a essere riletto e ciò comporta inevitabilmente un peggioramento dell'esperienza audiovisiva. Nel caso in cui abbiamo a che fare con sottotitoli che rimangono esposti troppo a lungo rispetto alla quantità di testo che contengono, possiamo optare per diverse strategie per risolvere questa situazione. Díaz Cintas e Remael (2021: 105) suggeriscono in questi casi di aumentare il numero di caratteri, scrivendo un testo più lungo, oppure ridurre la durata dei sottotitoli sullo schermo. Nelle mie traduzioni mi è capitato, infatti, di dover allungare i sottotitoli, invece che condensarli, al fine di calibrare la quantità di caratteri in base al loro tempo di esposizione. Invece, per quanto concerne quei sottotitoli che presentano un tempo di esposizione troppo corto, generalmente al di sotto di un secondo, ho adottato una delle strategie proposte da Díaz Cintas e Remael (106), ovvero modificare i tempi di uscita in modo tale da creare un certo grado di asincronia per bilanciare la breve durata delle stringhe sullo schermo. In linea di massima, quindi, è sempre meglio fare estrema attenzione ai tempi di esposizione, dal momento che:

> Subtitles that are kept on screen for a shorter period of time risk appearing and disappearing like a flash and therefore not being read by the viewer. On the other hand, if a very short subtitle remains on the screen too long, the viewers will have time to read it repeatedly, which can be exasperating and can also break the reading rhythm. (99)

Quando si lavora nella fase di *spotting* è importante considerare anche l'intervallo di tempo che sussiste tra un sottotitolo e l'altro. Come nota Logaldo (2021: 106), per evitare che si verifichi un 'effetto *flash*' tra i sottotitoli che si susseguono a vicenda, è fondamentale tenere almeno 2 frame di separazione tra l'inizio e la fine di ogni linea. Questo intervallo minimo non è da sottovalutare poiché permette allo spettatore di accorgersi di un effettivo cambio del testo scritto (Díaz Cintas e Remael 2021: 113). Sulla scia di Logaldo, anche Díaz Cintas e Remael (2014: 92; 2021: 113) e Netflix (n.d.-b) propongono un minimo di 2 frame di separazione. Nel mio caso, tenendo come riferimento i *timecode* dei file SRT, per calcolare i 2 frame di intervallo minimo, ho dovuto effettuare una conversione da frame a millisecondi. Prima di parlare di questa conversione, però, è necessario fare una premessa sul frame rate dei video.

Oltre a quanto citato precedentemente, il frame rate dei video è un altro fattore che può determinare il minimo e il massimo numero di CPS e la durata di ogni sottotitolo (Logaldo 2021: 106). Il video di Storm Xu presenta un frame rate di 25 fps, mentre quelli di Brian Tseng e Kylie Wang hanno un frame rate di 29,97 fps. Quindi, risulta chiaro che, se convertiti in millisecondi, 2 frame di separazione su un video da 25 fps non siano gli stessi su un video da 29,97 fps. Per un video da 25 fps l'intervallo minimo da frame a millisecondi può essere calcolato in questo modo: $1000 \div 25 \times 2 = 80$ millisecondi.

Per un video da 29,97 fps l'intervallo minimo risulta invece 66,73 millisecondi (1000÷29,97×2=66,73). Inizialmente avevo pensato di uniformare il frame rate originale dei video utilizzando programmi come HandBrake, ma ho scartato questa opzione per il timore che una conversione potesse danneggiare la qualità dei video. Ciò che ho fatto dunque è stato utilizzare per tutti i video l'intervallo minimo di 80 millisecondi, dato che, lavorando con un numero intero, mi è risultato più facile e immediato calcolare la separazione tra i segmenti dei sottotitoli.

Infine, per concludere questa sezione legata alla sfera temporale dei sottotitoli, è necessario fare un'ultima considerazione in merito ai cambi di inquadratura. Per questa materia sembra esserci un certo grado di flessibilità dovuto al fatto che, come affermano Díaz Cintas e Remael:

> There is some controversy as to when exactly to time the subtitles before and after the shot change. For some professionals it is best to avoid displaying a subtitle precisely as a shot change takes place, because this can be somewhat disturbing to the eye; others prefer to use the exact moment when the cut happens to cue the subtitle out. (Díaz Cintas e Remael 2021: 115)

Nel mio caso, ho seguito alcune indicazioni della BBC e di Netflix. Ho scelto di far coincidere il cambio di inquadratura con l'entrata o l'uscita del sottotitolo dal momento che «[i]t is likely to be less tiring for the viewer if shot changes and subtitle changes occur at the same time» (BBC 2022). Nell'applicare questa regola, ho tenuto inoltre a mente quanto spiegato da Netflix (n.d.-b), ovvero che in presenza di un dialogo che attraversa un cambio di inquadratura, anche il sottotitolo di riferimento può attraversare quel cambio.

2.4 La segmentazione dei sottotitoli

La segmentazione rappresenta un passaggio cruciale per ogni lavoro di sottotitolazione, dal momento che, se viene trascurata, può peggiorare l'esperienza audiovisiva dello spettatore. Circa la pratica di segmentazione, Díaz Cintas e Remael ci forniscono la seguente definizione:

> In subtitling, segmentation is the careful division of the ST dialogue, narration etc. into sections or segments – subtitles – that follow a particular layout, so that the viewers can understand the message at a glance. Segmenting is considered an important factor in facilitating subtitle reading and comprehension by all professional subtitlers. (Díaz Cintas e Remael 2021: 169)

Secondo Logaldo (2021: 110), la coerenza e la coesione sono due aspetti significativi nel campo della sottotitolazione e, per questo motivo, ogni sottotitolo, oltre a dover continuare logicamente in quello successivo, dovrebbe formare un'unità di significato completa, con tanto di punteggiatura annessa in chiusura. Una corretta segmentazione sintattica è quindi fondamentale «per garantire la continuità logica del discorso e per favorire la concentrazione dello spettatore» (Perego 2021: 58). Perego

sostiene che «subtitle reading may be particularly demanding when the line-break is arbitrary, with the term 'arbitrary' standing for unpredictable, illogical, inaccurate or implausible» (Perego 2008: 214). Durante la segmentazione, dunque, rispettare la sintassi dei sottotitoli risulta essere un fattore notevolmente incisivo sulla buona riuscita del lavoro finale. Infatti, a conferma di quanto detto c'è lo studio di Gerber-Morón e Szarkowska (2018), il quale ha dimostrato che gli spettatori intervistati tendono a preferire i sottotitoli che presentano una segmentazione corretta dal punto di vista sintattico.

La segmentazione può verificarsi tra i sottotitoli oppure tra le righe di uno stesso sottotitolo, trovando un punto logico nel quale interrompere la frase interessata (Logaldo 2021: 111). Nel processo di segmentazione in due linee, Díaz Cintas e Remael (2021: 100) sostengono che, al fine di rendere l'esperienza di lettura maggiormente appagante, la priorità deve essere data a quei sottotitoli che sono facili da decifrare a livello sintattico, piuttosto che a quelli che sono posizionati in modo perfettamente simmetrico. La sintassi dei sottotitoli è posta sotto il giudizio del fruitore, il quale la analizza come normalmente fa durante la lettura silenziosa di un testo scritto (Perego 2008: 213).

Secondo Karamitroglou, i sottotitoli devono essere segmentati al nodo sintattico più alto possibile, dato che:

> [...] the higher the node, the greater the grouping of the semantic load and the more complete the piece of information presented to the brain. When we segment a sentence, we force the brain to pause its linguistic processing for a while, until the eyes trace the next piece of linguistic information. In cases where segmentation is inevitable, therefore, we should try to force this pause on the brain at a point where the semantic load has already managed to convey a satisfactorily complete piece of information. (Karamitroglou 1998)

La segmentazione al nodo sintattico più alto possibile permette quindi di ottenere delle linee di sottotitoli contenenti ciascuna una frase di senso compiuto. Inoltre, come spiega Logaldo, è estremamente cruciale per un sottotitolatore non separare i sintagmi, soprattutto queste parti del discorso:

- articolo e nome;
- preposizione e frase seguente;
- congiunzione e frase seguente;
- pronome possessivo e nome;
- parti di un verbo composto. (Logaldo 2021: 111)

Infine, tenendo conto di quanto descritto, riassumo qui di seguito un elenco di alcune regole più mirate che ho adottato durante il mio lavoro di sottotitolazione, basandomi sulle linee guida di Netflix (n.d.-c) e della Rai (2021), e sui lavori di studiosi quali Gerber-Morón e Szarkowska (2018), e Logaldo (2021). La segmentazione può avvenire:

- tra principale e subordinata
- dopo i segni di punteggiatura
- prima delle congiunzioni
- prima delle preposizioni

La segmentazione non può avvenire:

- tra un sostantivo e un articolo
- tra un sostantivo e un aggettivo
- tra i due elementi di un nome composto
- tra un nome e un cognome
- tra una preposizione e l'infinito di un verbo
- tra una preposizione e un sostantivo
- tra un soggetto e un verbo
- tra un ausiliare e un verbo
- tra una negazione e un verbo
- tra un pronome riflessivo e un verbo

Queste norme di segmentazione mi hanno permesso di operare in modo diretto e preciso durante la sottotitolazione dei video proposti; tuttavia, ritengo fondamentale specificare che anche per la divisione testuale dei sottotitoli mi sono avvalso della facoltà di effettuare alcune eccezioni alle regole sopracitate laddove ritenuto opportuno.

Nelle tabelle con le trascrizioni dei sottotitoli in italiano presenti all'interno della seconda parte di questo capitolo, il punto in cui ho deciso di effettuare la segmentazione tra le righe di uno stesso sottotitolo è segnalato mediante l'uso del simbolo [\].

2.5 *Text on screen*

Come già accennato, un altro problema da gestire in fase di sottotitolazione è legato a ciò che nel settore viene chiamato *text on screen*. Secondo Díaz Cintas e Remael:

> Text on screen can take on many forms, from the verbal signs that are an integral part of the images (newspapers headlines, banners, road signs, etc.) to the added inserts, hard titles, forced titles or burnt-in subtitles that provide temporal information or details about the geographical location or the professional affiliation of the speaker. Traditionally, subtitles always give priority to dialogue over written text or songs, although subtitlers do try to translate any relevant verbal information rendered visually. (Díaz Cintas e Remael 2021: 85)

Dalla spiegazione sopracitata, *text on screen* può essere inquadrato come tutte quelle porzioni di testo scritto che appaiono all'interno di un filmato. Queste grafiche possono spesso entrare in conflitto con i sottotitoli, dal momento che trasporre entrambi potrebbe aumentare lo sforzo cognitivo dello spettatore, rischiando dunque di ostacolare la lineare visione di un film. Sulla scia di quanto affermato da Díaz Cintas e Remael, pure Logaldo conferma che per gestire questo problema la regola generale è quella di «dare sempre la priorità al dialogo», in modo da non omettere una parte del discorso (Logaldo 2021: 99). Netflix (n.d.-d) afferma che, qualora ci sia un caso di *text on screen* che si sovrappone al dialogo del prodotto audiovisivo, la precedenza dovrebbe essere data al messaggio più pertinente per la trama. In ogni caso, risulta chiaro che, laddove gli spazi e i tempi lo permettono, inserire le informazioni riportate nelle grafiche può essere particolarmente utile ai fini di una comprensione a tutto tondo di ciò che accade in un film.

Secondo Díaz Cintas e Remael (2021: 86) esistono varie opzioni per far fronte a un eventuale conflitto tra sottotitolo e grafica, e di queste ne ho selezionate due particolarmente interessanti. La prima è quella di rispettare la sincronizzazione tra dialogo e sottotitolo, riassumendo ciò che viene pronunciato nell'audio e posizionandolo in alto nello schermo o vicino alla grafica. Questo espediente, tuttavia, può incidere sulla qualità della fruizione da parte dello spettatore dal momento che quest'ultimo potrebbe non avere tempo a sufficienza per leggere tutte le informazioni riportate su schermo. Netflix (n.d.-a), ad esempio, sconsiglia di ridurre la velocità di lettura per includere sia il dialogo che la grafica. La seconda strategia, invece, vede sacrificare la corretta sincronizzazione del video con i sottotitoli, posticipando l'entrata di questi ultimi in modo da garantire allo spettatore di avere il tempo sufficiente per leggere la grafica. Questa misura, sebbene riesca a correggere il difetto della prima, potrebbe comunque avere delle ripercussioni negative sulla fruizione del prodotto. Precedentemente abbiamo spiegato, infatti, che una sincronizzazione grossolana non può che essere vista negativamente da parte dello spettatore. In linea di massima, come ho sempre fatto, ho deciso di affidarmi al buon senso, traducendo le grafiche solamente laddove i tempi me lo permettevano e non c'era un reale conflitto con l'esposizione dei sottotitoli.

PARTE 2 – LE TABELLE CON LE TRASCRIZIONI DEI SOTTOTITOLI

2.6 Video 1 – Storm Xu

Numero	Timecode	Cinese	Italiano
1	00:00:05,660 --> 00:00:09,860	本节目由一席与别克君越携手呈现	UN PROGRAMMA DI YIXI E BUICK LACROSSE
2	00:00:09,860 --> 00:00:12,020	加入一席会员 观看更多精彩内容	ABBONATI A YIXI PER I CONTENUTI ESCLUSIVI
3	00:00:12,100 --> 00:00:15,420	掌声欢迎 Storm 徐风暴上场	Diamo il benvenuto a Storm Xu!
4	00:00:15,500 --> 00:00:17,420	徐风暴. 魔都之子 2019.10.26 苏州	FIGLIO DI SHANGHAI
5	00:00:36,040 --> 00:00:37,040	谢谢大家！	Grazie!
6	00:00:38,780 --> 00:00:39,780	大家好吗一席？	Come va, YiXi?
7	00:00:40,280 --> 00:00:41,280	你们好吗？	Come state?
8	00:00:42,320 --> 00:00:43,500	What’s up 一席 大家好吗？	Tutto bene?
9	00:00:44,040 --> 00:00:46,540	大家好 我叫 Storm 徐风暴	Ciao a tutti! Mi chiamo Storm Xu!

10	00:00:47,000 --> 00:00:50,840	我是一个单口喜剧脱口秀演员 今天给大家带来一段表演 好不好？	Sono uno stand-up comedian\e questo è il mio spettacolo.
11	00:00:51,280 --> 00:00:56,560	大家是不是差不多都第一次来看？第一次来看的话我教大家一个欣赏的方法 好吗？	Se non siete mai venuti a vedermi,\vi spiego come godervi lo show.
12	00:00:56,820 --> 00:00:59,100	欣赏任何现场的喜剧艺术	Se guardate uno spettacolo comico
13	00:00:59,540 --> 00:01:01,180	不仅是你今天看我们一席	fatto da YiXi,
14	00:01:01,440 --> 00:01:05,780	看我或者你将来看李诞 池子 开心麻花 看任何的喜剧艺术	da me o da altri comici più famosi,
15	00:01:06,060 --> 00:01:08,220	只要记住四个字就会很开心	ricordatevi queste quattro parole:
16	00:01:08,760 --> 00:01:10,780	这四个字叫做降低期待	abbassate le vostre aspettative.
17	00:01:13,300 --> 00:01:14,320	没有那么难的	Non è difficile.
18	00:01:14,540 --> 00:01:16,960	开心幸福是人为主观造成的	La felicità ce la creiamo noi.
19	00:01:17,260 --> 00:01:20,360	各位朋友们你只要想让自己开心想让自己幸福	Ragazzi, c’è sempre un modo
20	00:01:20,720 --> 00:01:21,860	总有办法的	per essere felici!
21	00:01:21,960 --> 00:01:27,040	其实不仅看喜剧如此 人生道路上你想让自己开心幸福也是降低期待	Abbassate le aspettative per ogni cosa,\non solo per uno spettacolo comico.

22	00:01:27,360 --> 00:01:28,240	真的	Davvero!
23	00:01:28,400 --> 00:01:30,600	比如说你们将来要找对象 对不对？	Volete qualcuno con cui fidanzarvi?
24	00:01:30,900 --> 00:01:32,080	你就降低期待	Abbassatele.
25	00:01:33,900 --> 00:01:36,680	你只要希望你的对象四肢健全就可以了 对不对？	Basta solo che respiri, non è così?
26	00:01:38,480 --> 00:01:40,740	期待很低是吗？转过来看 我靠还会说话 你说	Immaginatevi se sa pure parlare!
27	00:01:41,840 --> 00:01:43,980	是不是很开心？幸福是不是自己造成的？	La felicità ce la creiamo noi!
28	00:01:46,280 --> 00:01:48,460	谢谢大家 大家实在太捧我了	Grazie, siete troppo gentili!
29	00:01:49,300 --> 00:01:50,500	还有一点要说明其实	Vi dico anche
30	00:01:50,880 --> 00:01:55,280	每个喜剧段落里面都会有一点小小的冒犯性 小小的冒犯性	che tutte le battute\sono sempre un po' offensive.
31	00:01:55,660 --> 00:01:59,280	我很欣赏一句西方一个哲人说的话 他说	Mi piace molto la frase\di un filosofo che fa:
32	00:01:59,440 --> 00:02:03,580	每一个喜剧段子里面都有一个人在哭泣 一群人在欢笑	"Ad ogni battuta c'è sempre\uno che piange e tanti che ridono".
33	00:02:04,060 --> 00:02:06,260	一个人在哭泣一群人在欢笑	Uno piange,\gli altri ridono.

34	00:02:06,600 --> 00:02:07,640	大家如果	Mettiamola così:
35	00:02:07,780 --> 00:02:11,920	我说的段子将来会冒犯到你 你感觉怎么样 你觉得你要变成那个哭泣的人	se prendi le mie battute sul personale\e inizi a piangere,
36	00:02:12,240 --> 00:02:15,560	你反过来想一下 你一个人的哭泣造成了一群人的欢笑	le tue lacrime faranno ridere gli altri.
37	00:02:16,200 --> 00:02:17,200	你也是很伟大的	Ottimo lavoro.
38	00:02:18,720 --> 00:02:20,600	可以吗？好 我们开始 我们	Ok? Allora iniziamo.
39	00:02:21,320 --> 00:02:23,040	先从我自己的家乡说起	Prima vi dico di dove sono.
40	00:02:23,120 --> 00:02:26,600	我今天表演的节目的主题叫做魔都之子	Il mio show si chiama *Figlio di Shanghai*.
41	00:02:26,800 --> 00:02:30,880	大家可以看得出我也是来自上海的 这里有多少上海的朋友？有吗？从上海过来的	Io vengo da questa città.\In quanti qui siete di Shanghai?
42	00:02:31,840 --> 00:02:35,180	还是不少 你知道我们上海人举手都有一个特点 先看一下周围人举手了吗？	Noi di Shanghai alziamo la mano\solo se lo fanno gli altri.
43	00:02:38,080 --> 00:02:40,500	人家不举我也不举	Se non lo fai tu,\non lo faccio neanch'io.
44	00:02:42,140 --> 00:02:46,720	大家来自上海 我也来自上海我从我的家乡我的小时候开始讲起吧	Io sono di Shanghai\e ora vi parlo della mia infanzia lì.
45	00:02:47,160 --> 00:02:49,940	我从小出生在上海杨浦区的	Sono nato in una via di Shanghai

46	00:02:50,260 --> 00:02:52,300	棚户区里 那里叫定海街道	che si chiama Via Dinghai.
47	00:02:53,240 --> 00:02:56,960	和中国所有的地方都差不多但有一点我觉得很特别	È una via come le altre,\ma ha un aspetto molto curioso.
48	00:02:57,240 --> 00:03:00,200	我们从小到大那边的家教就很特别	Parlo del modo\in cui si educano i figli lì.
49	00:03:00,400 --> 00:03:05,660	我们那条街道从小到大家教信奉一条叫做棍棒底下出孝子	In Cina diciamo: “Dai le botte a tuo figlio\e lui ti obbedirà”.
50	00:03:06,920 --> 00:03:09,780	所以我们那条街是有名的孝子街 你知道吗？	La mia via è nota anche\come “Via delle Botte”.
51	00:03:11,340 --> 00:03:13,640	所有孩子从小到大都打到大的	Siamo stati tutti picchiati da piccoli.
52	00:03:14,420 --> 00:03:16,420	我觉得作为一个 80 后其实	Noi degli anni ’80
53	00:03:16,620 --> 00:03:19,540	在家里被家长打其实真的不算什么 对不对各位？	eravamo abituati a prenderle dai genitori.
54	00:03:19,760 --> 00:03:22,280	有时候被家长打 学校里有时候老师还会打你	Le prendevamo anche dai prof,
55	00:03:22,380 --> 00:03:23,820	对不对 80 后 90 后们？	ve lo ricordate?
56	00:03:24,580 --> 00:03:26,780	怎么样？是被打失忆了吗？还是怎么样？	Troppe botte? Non vi ricordate più?
57	00:03:27,400 --> 00:03:30,580	最夸张的 听我说 不是被家长打 被老师打 小时候	La cosa più assurda non era\quando i miei me le davano,

58	00:03:30,720 --> 00:03:34,120	最夸张的是 家长叫老师去打自己的孩子	ma quando dicevano ai prof di darmele.
59	00:03:35,860 --> 00:03:38,740	我妈就这样 以前开家长会 我妈就跟老师说：	Durante i colloqui a scuola,\mia madre diceva:
60	00:03:39,060 --> 00:03:39,860	“老师	“Professore,
61	00:03:40,420 --> 00:03:42,800	我这个孩子表现不好 你替我打他 替我打他”	picchi quel monello di mio figlio!”
62	00:03:43,920 --> 00:03:48,320	其他家长就不开心了：“我们也付学费的 干吗就打他孩子？	Le altre mamme non volevano:\“Picchi anche i nostri, non solo il suo!
63	00:03:50,740 --> 00:03:53,440	我们的孩子也要打的 老师 这个不能偏心的”	Non vale, pure noi paghiamo la retta!”
64	00:03:55,400 --> 00:03:58,440	以前我记得经常在家里打我的是我爸	Spesso a casa mia\era mio padre a darmele.
65	00:03:59,200 --> 00:04:01,260	但我爸是属于一个很没有文化的人	Mio padre è uno molto rozzo
66	00:04:01,440 --> 00:04:04,380	他打我从来不是根据考试成绩的高低	e non mi picchiava\se prendevo dei voti bassi.
67	00:04:04,600 --> 00:04:07,480	而是看他当天打麻将有没有赢钱来打我	Mi picchiava se non vinceva a *mah-jong*.
68	00:04:08,240 --> 00:04:09,380	根据心情好坏	È un po’ lunatico.
69	00:04:09,660 --> 00:04:13,080	有一天我记得我们在吃饭然后我爸突然站起来打我 他说：	Una volta eravamo a tavola\e mio padre mi fa:

70	00:04:13,340 --> 00:04:14,440	“小赤佬	“Piccola peste…
71	00:04:15,660 --> 00:04:18,760	这趟英文考试就考 70 分就考 70 分就考 70 分”	Hai preso sette\nella verifica di inglese!”
72	00:04:19,360 --> 00:04:20,360	就开始动手了	Me le dava così.
73	00:04:20,920 --> 00:04:24,280	你知道棚户区的住宅条件是每家每户很小离得很近	Nella mia zona le case sono\tutte attaccate tra loro
74	00:04:24,640 --> 00:04:26,960	你干什么事情隔壁邻居都知道对不对？	e i vicini sentono ciò che fai.
75	00:04:27,300 --> 00:04:29,220	我隔壁邻居的父母也在吃饭 一听：	I miei vicini dicevano:
76	00:04:29,540 --> 00:04:31,800	“哇噻 70 分也应该打”	“Wow, lo picchiano anche per un sette!”
77	00:04:36,840 --> 00:04:38,900	然后我隔壁邻居被打了一顿 你知道吗？	E così pure loro le davano al figlio.
78	00:04:41,080 --> 00:04:43,420	他叫狗子 从此怀恨在心	Il figlio si chiama Gouzi e mi odia.
79	00:04:44,620 --> 00:04:48,220	我讲一个比较有争议的观点 可能有点争议	Vi dirò qualcosa di molto controverso.
80	00:04:48,300 --> 00:04:51,400	我知道打骂教育不管是谁打孩子肯定是不对	Picchiare i bambini\è sicuramente sbagliato,
81	00:04:51,700 --> 00:04:54,720	但我觉得如果在家里你家长稍微像我们一样	ma se i genitori fossero un po’ più duri,

82	00:04:55,040 --> 00:04:59,220	像以前的家长那样硬气一点 对不对？就有可能会解决一些问题 就是为什么	come lo erano i miei,\si risolverebbero molti problemi.
83	00:04:59,540 --> 00:05:04,060	以前我爸妈经常在家里打我 它就造成我有一种自我保护的功能	Grazie alle botte che ho preso,\ho sviluppato un istinto di autodifesa.
84	00:05:05,240 --> 00:05:07,180	对不对？他想打我 我肯定要躲闪 对不对？	Dovevo schivare i colpi!
85	00:05:08,240 --> 00:05:09,580	是不是？这是人类的本能	È un istinto umano!
86	00:05:09,780 --> 00:05:12,520	你有这种本能有什么好处？就是在社会上	Grazie a questo istinto
87	00:05:12,780 --> 00:05:16,660	你真正遇到危险的时候 有时候就知道怎么反应抵抗了	sai come affrontare quei pericoli\in cui ti imbatti là fuori.
88	00:05:17,260 --> 00:05:19,260	这就是为什么我会觉得个人认为	Secondo me,
89	00:05:19,560 --> 00:05:24,500	现在社会上有一些校园欺凌事件 虐童事件 确实是很不对	i fenomeni di bullismo\e di abuso minorile sono terribili.
90	00:05:24,700 --> 00:05:26,160	那些人确实是王八蛋	I bulli sono dei bastardi.
91	00:05:26,420 --> 00:05:30,140	但如果你在家里不训练孩子的话 他就只能被别人打有时候	Ma, se non metti in riga tuo figlio,\verrà picchiato dagli altri.
92	00:05:31,820 --> 00:05:35,480	是不是？你说以后 以前有人要欺负我 他说："Storm 你过来你过来" 我说："哎"	I bulli mi dicevano: "Storm, vieni qui!"\E io rispondevo: "Ehi!"
93	00:05:37,120 --> 00:05:38,320	他打得到吗？打不到	Non mi prendevano!

94	00:05:38,400 --> 00:05:39,440	哎 哎 对不对？	“Ehi!
95	00:05:39,720 --> 00:05:41,780	我抓住他手叫你只考 70 分 对不对？	Vi faccio prendere sette in inglese!”
96	00:05:43,680 --> 00:05:49,180	我有时候想了一下 我小时候为什么被父母打 被老师打 我是不是做过很多很出格的事情？	Perché i miei me le davano?\È perché ne combinavo di tutti i colori?
97	00:05:49,340 --> 00:05:51,060	确实做过很多很出格的事情	Sì, è proprio così!
98	00:05:51,420 --> 00:05:52,980	讲一件 非常抱歉	Una cosa di cui mi pento
99	00:05:53,380 --> 00:05:56,440	我以前成绩不好的时候 会打电话	è quando minacciavo\i miei prof al telefono
100	00:05:56,700 --> 00:05:58,000	威胁我们老师	dopo un brutto voto.
101	00:05:59,240 --> 00:06:01,300	美国恐怖电影看得太多了 你知道吗？	Guardavo troppi film americani.
102	00:06:01,980 --> 00:06:05,980	我记得那个时候英语成绩不好我打电话威胁我们英语刘老师	Una volta ho minacciato\il prof d’inglese dopo un brutto voto.
103	00:06:06,900 --> 00:06:09,000	那个时候还是座机拨号的年代	Allora c’erano le cabine telefoniche.
104	00:06:09,580 --> 00:06:14,020	而且是一个里弄只有一个电话亭 你要跑一公里到那个电话亭去打电话	Ce n’era solo una nel vicinato\e dovevo farmi 1 km a piedi per usarla.
105	00:06:14,700 --> 00:06:16,480	然后我跑过去打电话	Quella volta ho chiamato il prof

106	00:06:16,580 --> 00:06:18,940	刘老师接电话 刘老师说：“你好 你找哪位？”	e lui mi ha detto: “Salve, con chi parlo?”
107	00:06:19,420 --> 00:06:21,380	我说：“刘老师 你别管我找哪位	“Non sono affari suoi.
108	00:06:22,780 --> 00:06:23,580	我告诉你	Senta qui…
109	00:06:23,840 --> 00:06:26,380	你把不及格的同学都改及格了不然我弄死你”	Ci tolga le insufficienze,\sennò l’ammazzo!”
110	00:06:28,600 --> 00:06:31,060	然后刘老师说了：“好像就一个人不及格嘛”	E lui: “Ma solo uno ha insufficiente!”
111	00:06:35,960 --> 00:06:37,240	会是谁呢？	Chissà chi è!
112	00:06:39,160 --> 00:06:40,180	至今不知道	Non lo sa!
113	00:06:42,820 --> 00:06:45,620	你知道 本来这件事情可以瞒天过海的 没有人知道	Mi è andata bene\e non mi hanno scoperto.
114	00:06:46,020 --> 00:06:48,140	有一天我在我家和我爸吃饭	Una volta ero a tavola con mio papà
115	00:06:48,560 --> 00:06:50,480	隔壁狗子他妈又开始打他了	e ho sentito i vicini darle a Gouzi.
116	00:06:50,740 --> 00:06:51,740	狗子他妈说：	Sua mamma fa:
117	00:06:52,080 --> 00:06:55,460	“小东西 这趟英文考试全班倒数第二名 倒数第二名	“Sei il secondo più scarso della classe in inglese!

118	00:06:56,360 --> 00:06:58,060	你说 谁比你更差？”	Chi può essere peggio di te?”
119	00:07:00,500 --> 00:07:02,520	这时候狗子报复的机会到了 他说：	E così Gouzi si vendicava:
120	00:07:02,720 --> 00:07:04,160	“隔壁的 Storm 比我更差”	“Storm è peggio di me!”
121	00:07:05,040 --> 00:07:08,100	我已经做好准备被我爸打了 没想到我爸站起来对着隔壁吼：	Pensavo di prenderle,\ma mio padre ha gridato:
122	00:07:08,460 --> 00:07:10,700	“今天不打了 哈哈 麻将赢钱喽”	“Niente botte! Ho vinto a *mahjong*!”
123	00:07:14,420 --> 00:07:15,560	这就是我的父亲	Questo è mio papà.
124	00:07:15,640 --> 00:07:18,580	我的父亲真的是我喜剧创作的源泉	Lui è una fonte di ispirazione\per i miei show.
125	00:07:18,660 --> 00:07:20,940	他真的是一个很搞笑的人 你知道吗？	È un tipo molto divertente.
126	00:07:21,020 --> 00:07:23,380	我爸爸是一个 63 岁今年	Mio padre ha 63 anni.
127	00:07:23,660 --> 00:07:26,580	一个上海中老年男性	È uno shanghaiese di mezza età.
128	00:07:26,840 --> 00:07:31,600	他有你们所有认为上海中老年男性有的缺点 都会有	Ha tutti i difetti\degli shanghaiesi di mezza età.
129	00:07:32,180 --> 00:07:33,960	他会有一点点的自负	È un po’ presuntuoso

130	00:07:34,060 --> 00:07:37,220	他会觉得做上海人是世界上最好的一种感觉	e pensa\che gli shanghaiesi siano il massimo.
131	00:07:38,300 --> 00:07:42,460	他就这样但他不会伤害别人 他只会讲一些很无知很搞笑的话	Mio padre è un tipo innocuo,\gli piace solo dire delle cavolate.
132	00:07:43,480 --> 00:07:46,960	怎么说？最近我爸去四川成都旅游 我打电话给他	Una volta è andato nel Sichuan\e così gli ho chiesto:
133	00:07:47,180 --> 00:07:50,420	我说："爸成都好玩吗？你什么大熊猫什么的你看过了吗？"	"Papà, com'è il Sichuan?\Hai visto qualche panda?"
134	00:07:51,080 --> 00:07:55,720	然后我爸说："哎唷 成都这个地方无聊死了 这个地方外地人太多了 这个地方"	E lui: "Ah! Qui è una noia mortale!\È pieno di forestieri!"
135	00:08:02,100 --> 00:08:03,220	我说："爸 你在成都	"Sei nel Sichuan!
136	00:08:03,480 --> 00:08:05,500	他们不是外地人 你才是好不好？"	Sei tu il forestiero, non loro!"
137	00:08:06,620 --> 00:08:09,120	然后我爸说了："乱讲 我们上海人怎么可能是外地人？"	"Ma come? Vengo da Shanghai!"
138	00:08:16,480 --> 00:08:17,720	我爸真的就是这样一个人	Mio padre è così.
139	00:08:18,020 --> 00:08:21,600	他们那个年代的上海中老年男人还有一个特点	Ecco un'altra curiosità\degli shanghaiesi di mezza età.
140	00:08:21,820 --> 00:08:26,060	我爸看到任何报章电视杂志 任何	Quando mio padre legge il giornale\o guarda la TV,
141	00:08:26,400 --> 00:08:30,360	只要看到任何和上海有关的 他就会大吹特吹	si vanta sempre di ogni cosa\che riguarda Shanghai.

142	00:08:30,820 --> 00:08:31,920	就非常兴奋	Diventa matto!
143	00:08:32,160 --> 00:08:35,260	以前我爸看到姚明 刘翔 他就跟我说:“你看你看	Se vede degli atleti di Shanghai,\dice: “Vedi?
144	00:08:35,440 --> 00:08:37,500	上海人跑得就是快 跳得就是高	Noi di Shanghai siamo i più forti!
145	00:08:40,060 --> 00:08:41,320	上海人就是好”	Siamo i migliori!”
146	00:08:42,440 --> 00:08:46,700	那确实无话可说 姚明 刘翔全中国的骄傲 全上海的骄傲 无话可说	Siamo orgogliosi\dei nostri atleti di Shanghai.
147	00:08:47,340 --> 00:08:50,600	后面我爸看到韩寒 周立波 他又说：“你看你看	Una volta ha visto un comico\di Shanghai e ha detto: “Vedi?
148	00:08:50,760 --> 00:08:52,360	上海的文化人就是有文化	Siamo i più divertenti!
149	00:08:53,220 --> 00:08:55,600	在全国面前耀武扬威 上海就是好”	Siamo i migliori!”
150	00:08:57,120 --> 00:09:00,500	你们知道之前有一段时间不是周立波被抓进去了吗？对不对？	Quel comico è stato poi arrestato.
151	00:09:01,580 --> 00:09:02,580	是不是？	Davvero.
152	00:09:02,880 --> 00:09:06,500	我跟我爸说 我说：“爸 现在周立波被抓进去 你没话说了吧？”	Gli faccio:\“Cosa dici ora che l’hanno arrestato?”
153	00:09:06,780 --> 00:09:08,060	然后我爸说：“这怎么说的？	E lui: “E quindi?

154	00:09:08,340 --> 00:09:10,320	要被抓进去 我们上海人也是第一个	Siamo i migliori a farci arrestare!
155	00:09:13,300 --> 00:09:16,800	郭德纲被抓了吗？赵本山被抓了吗？为什么没有被抓？因为上海人就是好”	Se non sei di Shanghai,\non verrai mai arrestato!”
156	00:09:21,440 --> 00:09:22,520	这些都算了 对不对？	Mio padre è così.
157	00:09:22,940 --> 00:09:24,800	最过分的有一次大概是	La cosa più assurda è successa…
158	00:09:25,420 --> 00:09:26,860	五六年前大家知道	… circa sei anni fa.
159	00:09:27,100 --> 00:09:29,180	Angelababy 和黄晓明是在上海	Una modella di nome Angelababy
160	00:09:29,420 --> 00:09:32,060	什么国际展览中心那个地方结婚延安中路那块 对不对？	si è sposata a Shanghai
161	00:09:32,060 --> 00:09:34,560	然后看娱乐新闻 我爸看到了他跟我说：	e mio padre ha detto:
162	00:09:34,640 --> 00:09:37,500	“你看你看我们上海小夫妻就是幸福	“Le coppie a Shanghai\sono le più felici.
163	00:09:38,140 --> 00:09:40,440	全国幸福指数最高的就是上海”	Questo è il posto più felice in Cina”.
164	00:09:41,180 --> 00:09:46,820	我说：“爸 不对 那个黄晓明他是山东人 Angelababy 算是上海人但她现在是香港居民了 对不对？	Gli dico: “Ti sbagli,\lei è di Shanghai, ma suo marito no.
165	00:09:46,940 --> 00:09:49,080	他们结婚好像不是上海小夫妻”	Non sono una coppia di Shanghai”.

166	00:09:49,480 --> 00:09:53,160	然后我爸说了：“这怎么说的？他们在上海结婚就说明上海好	E lui: “Chi l’ha detto?\Guarda che si sposano a Shanghai!
167	00:09:53,740 --> 00:09:55,880	他们想拿上海户口 在上海买房子”	Significa che siamo i migliori!”
168	00:09:57,900 --> 00:10:01,200	我说：“爸 他们两个很有钱很有钱的	Gli faccio: “Quei due sono ricchissimi!
169	00:10:01,400 --> 00:10:03,720	在全世界哪里买房子都可以的	Possono sposarsi dove vogliono!
170	00:10:03,900 --> 00:10:07,520	在上海结婚就是一个情怀 对不对？因缘巧合而已”	Hanno scelto Shanghai\solo perché è un posto romantico!”
171	00:10:08,220 --> 00:10:10,820	我这么一说可能闷到我爸了 我爸就想了一下：	Le mie parole l’hanno demoralizzato.
172	00:10:11,880 --> 00:10:13,320	“哎唷 这样啊	“Ah, è così allora…
173	00:10:14,320 --> 00:10:16,000	哎唷 是这样子的啊	Ah, ho capito…
174	00:10:16,100 --> 00:10:17,200	哎唷	Ah…
175	00:10:18,000 --> 00:10:20,480	那他们这个婚姻不会幸福的不会幸福的	Il loro matrimonio non sarà mai felice!
176	00:10:21,560 --> 00:10:24,280	Angelababy 嫁给一个外地人怎么可能幸福呢？对不对？”	Lei si è pure sposata con un forestiero!”
177	00:10:27,540 --> 00:10:31,160	刚刚讲到家庭 教育 我觉得家庭的教育其实真的是	Penso che l’educazione che ho ricevuto

178	00:10:31,380 --> 00:10:34,360	我喜剧创作的源泉 也是生活当中幽默的源泉	sia di ispirazione per le mie battute.
179	00:10:34,760 --> 00:10:37,380	但我总发现一点 大家有没有同感？	Ma ora vi dico una cosa che ho notato.
180	00:10:37,640 --> 00:10:41,860	其实在我们中国现在经济很发达 大家生活都很开心	Al giorno d'oggi\si vive molto bene in Cina,
181	00:10:41,940 --> 00:10:44,740	但总体来说我觉得笑这件事情	ma, in generale, sono dell'idea
182	00:10:45,080 --> 00:10:48,240	欢笑还不是非常被认同的一件事情 对不对？	che i cinesi non ridano abbastanza.
183	00:10:48,440 --> 00:10:49,800	我觉得欢笑是非常重要的	Ridere è importante,
184	00:10:50,080 --> 00:10:53,820	但从小到大的教育就告诉我们人一定要严肃	ma da piccoli\ci insegnano a essere seri.
185	00:10:54,620 --> 00:10:56,340	尤其是中国男人一定要严肃	Soprattutto a noi maschi.
186	00:10:57,240 --> 00:11:00,760	中国男人从小到大我们被教育要泰山崩于前而不乱	Ci viene detto di rimanere composti.
187	00:11:01,600 --> 00:11:02,600	稳重	Calmi.
188	00:11:03,000 --> 00:11:06,240	什么叫泰山崩于前而不乱你们知道吗？就是面瘫脸	I maschi è come se avessero\una paralisi facciale.
189	00:11:08,200 --> 00:11:10,820	中国男人任何时候都不能笑 一笑就是不稳重	I maschi non possono mai ridere!

190	00:11:10,900 --> 00:11:11,680	任何时候	Mai!
191	00:11:11,760 --> 00:11:13,340	再好的消息都不能笑 告诉你	Neanche per cose belle!
192	00:11:13,420 --> 00:11:14,960	“你考上了清华大学”	“Hai passato l’esame!”
193	00:11:16,940 --> 00:11:18,100	“应该的”	“È il mio dovere.”
194	00:11:20,080 --> 00:11:22,120	对不对？“恭喜你工资涨了五万块”	“Ti aumento lo stipendio!”
195	00:11:22,720 --> 00:11:23,720	“哎唷 太少了”	“Troppo poco.”
196	00:11:25,060 --> 00:11:26,280	“恭喜你老婆跟你离婚了”	“Divorziamo!”
197	00:11:26,360 --> 00:11:27,580	“笑一下”	“Evviva!”
198	00:11:28,700 --> 00:11:31,020	只有在这个时候我们中国男人才能笑一下	Ridono solo in questo caso.
199	00:11:31,420 --> 00:11:33,180	我们中国男人真的很压抑 大家看	I maschi sono giù di morale!
200	00:11:33,500 --> 00:11:38,060	在座来首先就来了很多女生 我看了很多喜剧话剧表演	Sono perlopiù le donne\a guardare gli show comici.
201	00:11:38,460 --> 00:11:40,960	多数都是女生 你看现场今天也是女生大多数	Oggi ci sono più donne che uomini.

202	00:11:41,020 --> 00:11:45,920	而且女生一般都笑得很开心 因为女性基本上懂得释放情绪	In più, le donne se la ridono di gusto\perché sanno sfogare le loro emozioni.
203	00:11:46,120 --> 00:11:48,940	男性不行 男性一定要憋着 你知道吗？	Noi no. Noi ci tratteniamo.
204	00:11:49,260 --> 00:11:52,040	男人一定要憋着 就体现他自己酷	Dobbiamo trattenerci,\così sembriamo fichi.
205	00:11:52,600 --> 00:11:54,040	像前排大哥一样 手一插	Come lui in prima fila.
206	00:11:56,600 --> 00:11:58,200	别人笑他还不开心了	Gli altri ridono, lui no.
207	00:12:01,520 --> 00:12:03,300	还要跟别人说："网上听过的他妈的"	"Questa battuta è vecchia!"
208	00:12:05,960 --> 00:12:08,600	男人不笑是最酷的 你知道吗？	I maschi che non ridono\sono i più fichi.
209	00:12:09,760 --> 00:12:13,520	我给大家讲个道理为什么男性我们一定要笑 好不好？其实你看	Perché noi maschi\dovremmo ridere di più?
210	00:12:13,820 --> 00:12:18,960	有统计的 城市里面平均寿命女性是 82 岁 像上海这样的城市	A Shanghai l'aspettativa di vita\è di 82 anni per le donne
211	00:12:19,040 --> 00:12:21,140	男性是 76 岁左右 为什么？	e di 76 per gli uomini.\Perché?
212	00:12:21,340 --> 00:12:25,440	因为笑可以释放很多东西 释放多巴胺 释放内啡肽	Perché ridere stimola\il rilascio di dopamina e di endorfine.
213	00:12:25,600 --> 00:12:28,960	女性很懂得释放 她就活得长心血管系统好	Le donne si sfogano\e vivono più a lungo,

214	00:12:29,400 --> 00:12:31,960	但男人不行　男人要憋着　你知道吗？我们男人一定要憋着	mentre noi ci tratteniamo.
215	00:12:32,500 --> 00:12:33,600	20 岁憋着	Seri a 20 anni.
216	00:12:34,520 --> 00:12:36,440	30 岁憋着 40 岁憋着	Seri a 30 e a 40 anni.
217	00:12:36,520 --> 00:12:38,780	到 60 岁哈哈一笑　血管爆了就死了	A 60 ridiamo e moriamo d'infarto.
218	00:12:40,060 --> 00:12:41,240	男人就是这样	Siamo così.
219	00:12:41,940 --> 00:12:43,220	憋死的 你知道吗？	Seri fino a morire.
220	00:12:45,260 --> 00:12:50,380	很多的情绪释放我都觉得是健康的 不仅是笑还有哭	Ridere e piangere sono\dei modi sani per sfogarci.
221	00:12:50,700 --> 00:12:52,540	我觉得经常哭肯定是不对	Non è giusto piangere sempre,
222	00:12:52,800 --> 00:12:54,940	但难得哭一次不行吗？	ma che male c'è a farlo una volta?
223	00:12:55,220 --> 00:12:57,880	就不行　你不是男人　你如果哭的话	No, non sei un uomo se piangi.
224	00:12:58,100 --> 00:13:00,400	我是一个很多愁善感的人 有时候会哭	Io sono molto emotivo e a volte piango.
225	00:13:00,540 --> 00:13:02,280	我发现我一哭之后	Se piango,

226	00:13:02,820 --> 00:13:05,240	第一个不同情我的不是这个社会 而是我父母	i miei genitori non mi compatiscono.
227	00:13:06,160 --> 00:13:06,960	真的	Davvero.
228	00:13:07,080 --> 00:13:09,600	有一次我因为感情的事情在房间里哭 我说	Una volta stavo piangendo in camera mia…
229	00:13:13,120 --> 00:13:15,240	然后我爸开门了 他说："哎唷打扰了"	Mio padre entra e fa: "Permesso!
230	00:13:22,700 --> 00:13:23,700	他说："你在干吗？"	Cosa fai?"
231	00:13:24,300 --> 00:13:26,860	我说："我因为感情的事情心情不好 哭"	"Ho dei problemi con le ragazze."
232	00:13:26,940 --> 00:13:29,920	他说："哎唷 你这样肯定很帅的 女孩子都喜欢你	"Conciato così, le ragazze ti faranno la fila.
233	00:13:31,480 --> 00:13:32,900	你有什么好哭的 我告诉你	Cos'hai da piangere?
234	00:13:33,180 --> 00:13:34,860	我也没经历过什么事情	Guarda me!
235	00:13:35,240 --> 00:13:37,680	我也就上山下乡饿了十年我也没哭	Non ho pianto quando facevo la fame,
236	00:13:39,060 --> 00:13:41,940	我跟你妈在一起前五年手都没牵过也没哭"	e nemmeno quando tua madre non mi voleva!"
237	00:13:43,080 --> 00:13:45,420	"爸 你跟我妈在一起手都没牵过 怎么有我的？"	"Come sono nato se non ti voleva?"

238	00:13:45,500 --> 00:13:46,600	“那你不要管 好不好？	“Affari miei!
239	00:13:47,700 --> 00:13:49,000	男人就不能哭”	Un uomo non piange!”
240	00:13:49,340 --> 00:13:51,360	你看到了吧？父母都不同情你	I miei non mi compatiscono!
241	00:13:51,840 --> 00:13:53,980	给大家做个实验例子比较 好不好？	Facciamo un esperimento.
242	00:13:54,720 --> 00:13:56,400	男人 随便哪个男人	Prendiamo un uomo a caso.
243	00:13:56,920 --> 00:14:00,500	走在公共场所哭起来 是没有人会同情他发生什么事情了	Se piange in pubblico,\nessuno proverà empatia per lui.
244	00:14:00,780 --> 00:14:02,580	我上次在上海的南京东路	Una volta ero per strada
245	00:14:03,000 --> 00:14:04,560	走在南京东路上看到有一个	e ho visto un ragazzo
246	00:14:04,860 --> 00:14:07,680	头发非常花枝招展的小哥 你知道吗？	con un taglio di capelli\molto appariscente.
247	00:14:07,820 --> 00:14:10,840	他可能是 Tony 什么理发店丢了工作	Forse era un barbiere\che aveva perso il lavoro.
248	00:14:11,260 --> 00:14:12,540	然后就在路边开始哭	Era lì che piangeva,
249	00:14:13,420 --> 00:14:16,780	经过几百个人 没有一个人停下来问他发生了什么事情	ma nessuno si curava di lui.

250	00:14:17,000 --> 00:14:18,520	那我不一样 我有点爱心 对不对？	A me faceva un po' pena.
251	00:14:19,020 --> 00:14:21,620	我走到他旁边来 对不对？拿出我的手机	Così gli ho messo\una canzone chiamata…
252	00:14:22,540 --> 00:14:24,100	给他放了一首《你算什么男人》	"Ma che uomo sei?".
253	00:14:26,600 --> 00:14:27,920	就告诉他男人不应该哭	Un uomo non piange!
254	00:14:30,700 --> 00:14:34,060	女生不一样 真的女生你们可以做个例子	Voi donne siete diverse,\facciamo un esempio.
255	00:14:34,300 --> 00:14:35,740	你到大街上开始哭起来	Se piangete per strada,
256	00:14:36,200 --> 00:14:40,080	总有几个好心男人我们会停下来 挺多人会停下来 对不对？	di sicuro ci saranno tanti uomini\che si fermeranno da voi
257	00:14:40,600 --> 00:14:42,240	然后凑近看一下你漂不漂亮	per vedere se siete belle.
258	00:14:44,680 --> 00:14:46,560	然后再决定怎么做 是吗？	Dopo decideranno cosa fare.
259	00:14:47,640 --> 00:14:51,860	一个刚才我说了家庭还有出生在上海对我的影响是挺大的	La mia famiglia e Shanghai\sono state molto importanti per me,
260	00:14:51,940 --> 00:14:55,260	还有一个就是我的学习生涯也对我影响挺大的	ma anche i miei studi lo sono stati.
261	00:14:55,320 --> 00:14:57,080	我喜欢上这种艺术	Mi piace la stand-up comedy.

262	00:14:57,240 --> 00:15:00,560	这种艺术是源于美国 现在我们用普通话在中国表演	La stand-up è americana\ma ora esiste anche in Cina.
263	00:15:00,660 --> 00:15:05,340	我喜欢这种西方的艺术也是源于我的学习生涯 我曾经到国外去留学过	Mi ci sono interessato\durante i miei studi all'estero.
264	00:15:05,580 --> 00:15:08,780	并不是什么值得骄傲的事情 现在留学很容易	Non voglio vantarmi,\studiare all'estero è facile.
265	00:15:09,000 --> 00:15:12,400	而且我留学主要的目的 也不是因为我学习好	Non sono andato all'estero\perché ero bravo a scuola.
266	00:15:12,780 --> 00:15:18,020	我在国内高中毕业之后 我没有考上那时候本科 我也就决定不学习了	In Cina non ero riuscito a entrare all'università\e così avevo smesso di studiare.
267	00:15:18,300 --> 00:15:20,460	我差不多 18 岁到 21 岁的时候	Dai 18 ai 21 anni
268	00:15:20,800 --> 00:15:22,940	我就在社会上工作 断断续续地工作	ho fatto diversi lavoretti.
269	00:15:23,180 --> 00:15:25,540	然后我妈是很传统的人 你知道吗？	Mia madre è un po' all'antica
270	00:15:26,040 --> 00:15:27,980	她有一天就拉近我 她说："儿子	e una volta mi fa: "Giovanotto…
271	00:15:28,760 --> 00:15:34,000	你这样子天天在社会上混 不学习 不怎么样 要成我们社会累赘的？	Stai tutto il tempo a gingillarti.\Vuoi diventare un peso per la Cina?
272	00:15:35,720 --> 00:15:39,120	要不你出国留学到他们国家成为他们社会的？"	Vai all'estero\e diventa un peso per gli altri".
273	00:15:41,480 --> 00:15:43,200	我妈真的这样跟我说的	Mi ha davvero detto così!

274	00:15:44,420 --> 00:15:46,020	她非常地爱国	È molto patriottica!
275	00:15:47,180 --> 00:15:48,940	然后我就去留学了	Così sono andato all'estero.
276	00:15:49,020 --> 00:15:51,160	我留学当中发生了几件好笑的事情	Lì sono successe delle cose buffe.
277	00:15:51,420 --> 00:15:54,060	一是我发现我的英语水平长进了	Ho migliorato il mio inglese
278	00:15:54,960 --> 00:15:56,480	二是我学了一项技能	e ho fatto l'università.
279	00:15:56,560 --> 00:16:00,640	我当时出国留学学的是汽车工程专业	All'estero ho studiato\ingegneria meccanica.
280	00:16:00,980 --> 00:16:03,300	这是我要学习的 到澳大利亚学习三年	Tre anni di ingegneria in Australia.
281	00:16:04,040 --> 00:16:08,900	我一开始以为学习三年汽车工程专业我毕业之后能成为像特斯拉老板	Pensavo che, una volta laureato,\sarei diventato come il capo di Tesla:
282	00:16:09,040 --> 00:16:10,340	埃隆·马斯克那样的人物	Elon Musk!
283	00:16:10,600 --> 00:16:12,120	用新能源改变世界	Avrei cambiato il mondo!
284	00:16:12,460 --> 00:16:13,260	但是没有	E invece no!
285	00:16:13,460 --> 00:16:16,800	我去那里读书三年他们从来没有教我们任何新能源的知识	Non mi hanno insegnato\nulla di interessante.

286	00:16:17,060 --> 00:16:19,000	都教我们怎么上车实践 你知道吗？	Ho fatto solo della pratica.
287	00:16:19,620 --> 00:16:21,300	所以我回国之后我朋友和我说：	Gli amici in Cina mi dicevano:
288	00:16:21,380 --> 00:16:24,040	“Storm 你是厉害 你到澳大利亚去读蓝翔技校”	“Sei andato fin lì\per fare un professionale!”
289	00:16:28,520 --> 00:16:31,760	还有一个是我的英语成绩得到了长进	All’estero ho migliorato il mio inglese.
290	00:16:31,940 --> 00:16:35,520	我以前英语真的说的不怎么样 现在我在全世界很多国家	Ora riesco a esibirmi in molti paesi,
291	00:16:35,800 --> 00:16:39,280	英国 美国 澳大利亚都会进行双语表演中文+英语	come il Regno Unito,\gli Stati Uniti e l’Australia.
292	00:16:39,360 --> 00:16:44,260	我觉得很多人我们学外语的时候花了很多的钱很多的时间去学外语	Impieghiamo tempo e denaro\per studiare l’inglese,
293	00:16:44,520 --> 00:16:46,720	可以学到很好 比我好得多的人都有	ma, per quanto siamo bravi,
294	00:16:47,080 --> 00:16:49,240	但我们总有一个问题就是 说	non siamo comunque dei madrelingua,
295	00:16:50,340 --> 00:16:52,680	都不怎么样 因为不是我们的母语 说 都不怎么样	e quindi non lo parliamo bene.
296	00:16:52,820 --> 00:16:56,580	你看很多人 没有字幕的电影也看得懂 美剧也看得懂	Riusciamo a guardare i film\in inglese senza i sottotitoli.
297	00:16:56,840 --> 00:16:58,540	但要他说 说不了	Ma non sappiamo parlarlo.

298	00:16:58,900 --> 00:17:00,100	我觉得这没什么错的	Non è un dramma,
299	00:17:00,460 --> 00:17:03,960	但大家想过吗？当我们如果都听力比口语好很多的时候	ma, dato che il nostro ascolto\è meglio del parlato,
300	00:17:04,580 --> 00:17:07,140	如果某天我们要和外国人 老外	ci sentiamo parecchio a disagio
301	00:17:07,640 --> 00:17:10,320	争执吵架的时候 是不是比较尴尬了？	quando litighiamo con gli stranieri.
302	00:17:11,700 --> 00:17:12,500	是不是？	Vero?
303	00:17:12,800 --> 00:17:14,740	他们骂我们什么都听得懂 对不对？	Li capiamo quando ci insultano.
304	00:17:18,880 --> 00:17:20,540	就是没有办法回嘴 对不对？	Ma non sappiamo ribattere!
305	00:17:21,520 --> 00:17:25,320	能想象吗？某天就在门口 苏州一个老外看到我骂我说：“Hey Storm!	Immaginatevi uno straniero\che mi ferma e fa: “Ehi, Storm!
306	00:17:25,600 --> 00:17:27,900	You asshole! You son of a bitch! Get out of my face!”	*You asshole! You son of a bitch!\Get out of my face!*”
307	00:17:28,400 --> 00:17:29,200	我会这样：	Faccio così:
308	00:17:35,760 --> 00:17:37,020	“他在骂我 对不对？	“Mi stai insultando!
309	00:17:38,440 --> 00:17:39,560	我都听懂了	L’ho capito!

310	00:17:41,540 --> 00:17:43,380	《绝命毒师》里面都有	È come in *Breaking Bad*!
311	00:17:45,420 --> 00:17:46,880	要怎么反击呢？”	E ora come ribatto?
312	00:17:47,640 --> 00:17:49,220	这时候只用一招反击他 就是：	Ok, ti rispondo così:
313	00:17:49,360 --> 00:17:50,360	“You too”	‘*You too*’”.
314	00:17:56,620 --> 00:17:58,780	就是 讲到底就是	A dire il vero,
315	00:17:59,280 --> 00:18:03,500	我喜欢用生活当中一些我的小聪明给大家制造一些欢乐 其实大家不要去试	mi piace raccontarvi queste storielle,\ma non imitatemi!
316	00:18:06,580 --> 00:18:10,320	我再讲我其实为什么喜欢上这些东西	Perché mi sono appassionato alla stand-up?
317	00:18:10,400 --> 00:18:15,160	一个是说我西方文化 我学英语然后看了很多国外的视频	Il primo motivo è perché studiavo inglese\e guardavo tanti video stranieri.
318	00:18:15,240 --> 00:18:17,640	然后最近从 2012 年开始我们中国国内	È dal 2012
319	00:18:17,920 --> 00:18:20,340	也出现了单口喜剧脱口秀这样的表演形式	che la stand-up è emersa in Cina.
320	00:18:20,420 --> 00:18:22,800	然后我加入成为了可能是第一批的表演者	e io sono stato uno dei primi a farla.
321	00:18:22,880 --> 00:18:27,080	然后还有一个是影响我比较深的 喜欢这样自由表达在台上	Il secondo motivo per cui mi piace\questa forma di spettacolo

322	00:18:27,460 --> 00:18:32,920	可能说有点随心所欲 你可以这样说 漫无目的 或者不拘一格的这种表演形式是	nella quale posso dire ciò che voglio,\senza dovermi attenere a delle regole,
323	00:18:33,120 --> 00:18:35,480	受说唱艺术的影响	è perché ascoltavo la musica rap.
324	00:18:35,880 --> 00:18:37,760	我以前真的很喜欢说唱歌手	Mi piacevano molto i rapper.
325	00:18:37,840 --> 00:18:41,940	我觉得我在台上 虽然没有他们那种节奏韵律 我也像他们一样的表演	Quando sono sul palco\mi sembra di essere come loro.
326	00:18:42,420 --> 00:18:45,560	但我最近发现 其实说唱歌手真的没有我们	Ho notato però che i rapper
327	00:18:45,760 --> 00:18:48,500	在台上说喜剧的人这么真实这么 real	sono meno credibili di noi comici.
328	00:18:49,300 --> 00:18:52,320	没有 我觉得说唱歌手装腔作势还是太多了有一点	E poi si danno anche un po' troppe arie.
329	00:18:52,960 --> 00:18:54,840	不知道大家有没有看过说唱演唱会	Siete stati a un concerto rap?
330	00:18:55,020 --> 00:18:58,620	一般说唱歌手出来都很帅 他后面还有个 DJ 对不对？他都很帅	Il rapper fa il fico\e alle sue spalle c'è un DJ.
331	00:18:58,860 --> 00:19:01,100	他会说："Yo DJ, drop that shit, uh! "	Gli dice: "*DJ, drop that shit!*"
332	00:19:03,480 --> 00:19:06,420	然后 DJ 开始搓碟 对不对？然后他一开始都不唱	Il DJ mette la musica,\ma il rapper non canta.
333	00:19:07,020 --> 00:19:08,560	他都会让观众开始唱	È il pubblico a cantare.

334	00:19:09,540 --> 00:19:11,700	大家有没有看过说唱演唱会 他都让观众唱	Il rapper fa cantare il pubblico.
335	00:19:11,980 --> 00:19:15,080	他说："Yo 让我听到你们的声音 make some noise"	Dice: "Fatemi sentire la voce!*Make some noise!*"
336	00:19:15,700 --> 00:19:17,340	下面："啊"	E gli altri: "Ah!"
337	00:19:18,320 --> 00:19:19,400	女生都是："啊"	Le ragazze: "Ah!"
338	00:19:19,740 --> 00:19:22,760	但是不管你喊得多响 他都会装作听不见	Voi urlate,\ma quello fa finta di non sentirvi.
339	00:19:23,620 --> 00:19:25,880	他说："就这样吗？大声点 我听不见"	Fa: "Tutto qui? Più forte!"
340	00:19:26,020 --> 00:19:26,860	"啊"	"Ah!"
341	00:19:28,140 --> 00:19:28,940	是不是？	Vero?
342	00:19:29,100 --> 00:19:32,620	一般这个套路要用第三次 "还是听不见大声点" "啊"	Va avanti così fino al terzo "ah"
343	00:19:33,740 --> 00:19:34,900	然后他开始唱了	e poi canta.
344	00:19:35,340 --> 00:19:39,040	这是说唱歌手 我就觉得不 real 那你不 real 我也不 real	Non è credibile! E se non lo è lui,\non lo sono neanch'io!
345	00:19:39,120 --> 00:19:42,880	我建议大家以后去说唱歌手演唱会 前两遍就不要叫了	Se volete sentire un rapper,\non urlate le prime due volte.

346	00:19:46,100 --> 00:19:47,100	是不是？	Davvero!
347	00:19:47,240 --> 00:19:50,320	既然他们套路的话 或者你说一些其他的东西 他说：	Oppure, sparate robe a caso.
348	00:19:50,800 --> 00:19:51,880	“让我听到你的声音”	“Fatevi sentire!”
349	00:19:51,960 --> 00:19:52,760	“你的脑子坏了”	“Scemo!”
350	00:19:52,980 --> 00:19:54,160	“大声点 我听不见”	“Più forte!”
351	00:19:54,300 --> 00:19:55,040	“你的鞋是假的”	“Scemo!”
352	00:19:55,160 --> 00:19:56,000	“大声点 我听不见”	“Non sento!”
353	00:19:56,080 --> 00:19:57,000	“啊”	“Ah!”
354	00:20:01,220 --> 00:20:02,760	他反正都装作听不见 对不对？	Tanto non vi sente!
355	00:20:06,120 --> 00:20:09,180	比较不喜欢这些生活当中不real的事情	Non mi piace la gente\che non è credibile.
356	00:20:09,380 --> 00:20:11,780	还有一个就是除了说唱歌手之外	Oltre a fare così,
357	00:20:12,080 --> 00:20:14,160	他总会带领一个DJ出来	i rapper si portano dietro un DJ.

358	00:20:14,260 --> 00:20:16,920	说唱歌手红了之后都会带一个 DJ 出来 对不对？	Un rapper famoso gira sempre con un DJ.
359	00:20:17,140 --> 00:20:22,940	我觉得 DJ 我不知道现场有没有 DJ 但我真心不觉得 DJ 有什么厉害的	Non so se qui ce ne sia qualcuno,\ma, per me, i DJ non sono niente di che.
360	00:20:23,760 --> 00:20:25,800	我真心不觉得 DJ 有什么厉害的	Lo penso sinceramente.
361	00:20:26,160 --> 00:20:28,700	而且现在 DJ 特别多 真的	E poi ora i DJ sono dappertutto!
362	00:20:29,120 --> 00:20:30,940	酒吧 夜店 演唱会都有 DJ	Nei bar, nelle discoteche
363	00:20:31,020 --> 00:20:33,440	我上次去喝了一个早茶也有 DJ	e persino nei ristoranti!
364	00:20:34,940 --> 00:20:37,580	我在吃小笼包 DJ 一直在放 “干吗你在？”	“Sto mangiando!\Cosa diavolo ci fai qui?”
365	00:20:39,680 --> 00:20:44,920	我朋友那个狗子 就刚才说的那个朋友 我经常跟他玩 他非常喜欢 DJ 他觉得 DJ 非常厉害	Vi ricordate di Gouzi?\Lui va matto per i DJ.
366	00:20:45,920 --> 00:20:46,920	他跟我说：“Storm 你看	Mi fa: “Storm,
367	00:20:47,120 --> 00:20:51,200	DJ 都非常厉害 你看昨天晚上那个 DJ 他放的都是我最喜欢的歌”	ieri il DJ è stato pazzesco!\Ha messo le mie canzoni preferite!”
368	00:20:52,420 --> 00:20:55,560	你知道为什么 DJ 厉害吗？因为他放的都是别人的歌嘛	I DJ sono bravi\perché mettono le canzoni degli altri.
369	00:20:55,740 --> 00:20:57,460	对不对？所有 DJ 放的都是别人的歌	Tutti i DJ fanno così.

370	00:20:57,640 --> 00:20:59,620	放的都是 Jay-Z, Beyoncé	Mettono Jay-Z, Beyoncé
371	00:21:00,000 --> 00:21:02,680	TFBOYS 凤凰传奇 放的都是这些歌 对不对？	e pure dei cantanti cinesi.
372	00:21:03,280 --> 00:21:04,400	他说：“不是	Gouzi fa: “No!
373	00:21:04,680 --> 00:21:09,060	你没听懂 DJ 放的不是一般的别人的歌 他放的是 DJ 版本的”	Non mettono le canzoni degli altri,\mettono il loro remix!
374	00:21:10,360 --> 00:21:13,660	你知道什么叫 DJ 版本的歌吗？就是把好好的一首歌拿过来	Un remix è quando il DJ\prende una bella canzone
375	00:21:14,060 --> 00:21:16,140	然后中间剪一半加点噪音进去	e ci aggiunge dei suoni in mezzo.
376	00:21:16,780 --> 00:21:19,240	就是 DJ 版本 给你们演示一下什么叫 DJ 版本的	Ecco il remix di una canzone cinese!
377	00:21:20,300 --> 00:21:21,820	“在你的心上	*Nella tua mente*
378	00:21:24,660 --> 00:21:25,800	自由地飞翔	*Volo liberamente*
379	00:21:25,880 --> 00:21:26,680	飞翔”	*Volo*
380	00:21:27,860 --> 00:21:29,280	我靠这就不一样了	È proprio diversa!
381	00:21:30,620 --> 00:21:32,140	这就比原来更厉害了	È meglio dell’originale!

382	00:21:33,320 --> 00:21:36,880	这是相当于把别人的稿子拿过来洗稿 就是这个概念	Questo si chiama\scopiazzare le canzoni degli altri!
383	00:21:37,140 --> 00:21:38,000	对不对？	Non è così?
384	00:21:38,180 --> 00:21:39,180	还有一点原因	Inoltre,
385	00:21:39,480 --> 00:21:44,420	是因为 DJ 也很喜欢说废话 全世界的 DJ 都喜欢说一句废话叫做	ai DJ piace dire delle cavolate.\Dicono tutti la stessa cosa:
386	00:21:44,720 --> 00:21:46,600	“Everybody put your hands up”	“*Everybody put your hands up*”.
387	00:21:48,640 --> 00:21:50,660	对不对？叫你们把手举起来 对不对？	Su le mani.
388	00:21:51,000 --> 00:21:53,240	而且都喜欢用英语说这句话 你知道吗？	La dicono in inglese.
389	00:21:53,840 --> 00:21:56,700	这句话没有其他版本 我去过日本 韩国 澳大利亚 法国	In Giappone, in Corea,\in Australia e in Francia
390	00:21:56,780 --> 00:21:58,800	都是“Everybody put your hands up”都喜欢用英语说	la dicono tutti così.
391	00:21:59,040 --> 00:22:01,300	我上个月去了一次沈阳	Ho sentito pure un DJ cinese dirla.
392	00:22:02,960 --> 00:22:05,660	那个 DJ 也是：“Everybody put your hands up”	Ha detto: “*Everybody put your hands up*!”
393	00:22:07,440 --> 00:22:10,060	你干吗呢？你就说：“老铁 把胳膊举起来” 就行了	Ma cosa fai? Dilla in cinese piuttosto!

394	00:22:15,000 --> 00:22:17,960	而且他真的这么一说大家真的会照做 你知道吗？	La gente alza le mani\se lo dice il DJ.
395	00:22:18,720 --> 00:22:20,540	他说：“Everybody put your hands up”	“*Everybody put your hands up*!”
396	00:22:20,620 --> 00:22:21,620	然后下面的人都是：	E quelli sotto:
397	00:22:24,880 --> 00:22:25,980	“蛮有意思的”	“È divertente!”
398	00:22:26,480 --> 00:22:28,420	这样傻不傻 首先傻不傻？	Non è una cosa sciocca?
399	00:22:28,800 --> 00:22:32,860	还有一点 我发现 DJ 是这个世界上唯一一个职业	Per me il DJ è l’unica persona al mondo.
400	00:22:33,360 --> 00:22:35,380	他叫你把手举起来你会听的	che, se ti dice una cosa, tu la fai.
401	00:22:38,900 --> 00:22:41,680	大家有看过其他职业吗？再怎么辛苦都没有人听	Se non sei un DJ, non verrai mai ascoltato.
402	00:22:41,960 --> 00:22:45,660	看过电影里面警察怎么抓坏人吗？警察拿把枪：	Avete presente\come fanno i poliziotti nei film?
403	00:22:46,120 --> 00:22:47,580	“站住 不要动 把手举起来”	“Fermo, mani in alto!”
404	00:22:47,840 --> 00:22:48,920	那个坏人说：“去你妈的”	E il criminale…
405	00:22:50,880 --> 00:22:52,260	从来没人停下来 对不对？	Nessuno si ferma!

406	00:22:53,380 --> 00:22:55,960	所以我觉得以后警察抓坏人就不要拿枪了	I poliziotti non devono usare le pistole.
407	00:22:57,080 --> 00:22:58,360	拿个打碟机嘛 对不对？	Basta un lettore CD.
408	00:23:01,340 --> 00:23:03,340	警察就这样 他说：“你走吧 你走吧	“Scappa, scappa pure.
409	00:23:05,280 --> 00:23:06,780	站住 不要动	Fermo!
410	00:23:07,680 --> 00:23:09,100	Put your hands up”	*Put your hands up!*”
411	00:23:09,180 --> 00:23:10,120	然后那个坏人走到一半：	E il criminale:
412	00:23:10,840 --> 00:23:12,720	“哎哟我靠这是我最喜欢的歌来来来	“È la mia canzone preferita!”
413	00:23:14,460 --> 00:23:15,960	在你的心上”	*Nella tua mente*
414	00:23:19,060 --> 00:23:22,220	一点 一点我关于音乐的愚见我也不是特别懂	Questo è solo un mio parere, non ne so di musica.
415	00:23:23,220 --> 00:23:24,900	我再讲回我自己 好不好？我发现	Torniamo a parlare di me.
416	00:23:25,400 --> 00:23:27,840	我自从从事了这个行业之后	Da quando faccio il comico,
417	00:23:28,100 --> 00:23:31,520	有时候我要去苏州出差 从上海到苏州 有时候会更远的地方	mi capita di andare in posti molto lontani,

418	00:23:31,680 --> 00:23:34,180	美国 澳大利亚 新加坡 马来西亚都会去	come Singapore o gli Stati Uniti.
419	00:23:34,520 --> 00:23:38,280	然后就我发现我和我身边小时候的朋友像狗子	Ho notato che il mio amico Gouzi,
420	00:23:38,580 --> 00:23:40,140	或者说我父母这样的家人	e i miei genitori
421	00:23:40,540 --> 00:23:42,240	有时候就失去了共鸣	non sono molto comprensivi.
422	00:23:42,400 --> 00:23:44,740	因为我现在的生活是他们不能理解的	È perché non capiscono il mio lavoro.
423	00:23:45,460 --> 00:23:47,840	真的是他们 中国从来没有这样的职业	In Cina non c'è mai stata la stand-up
424	00:23:47,920 --> 00:23:49,860	所以他们也不能理解我在干什么	e quindi loro non mi capiscono.
425	00:23:50,140 --> 00:23:52,080	我的喜怒哀乐不能跟他们分享	Non posso esprimermi con loro.
426	00:23:52,480 --> 00:23:57,220	而且我应该是我们那条孝子街上唯一一个读过大学出过国的人	Inoltre, a differenza loro,\sono l'unico che ha studiato all'estero.
427	00:23:57,580 --> 00:23:59,220	他们更不能理解我在做什么	Non mi possono capire.
428	00:24:00,020 --> 00:24:01,460	而且我还有一个坏毛病	Ho pure il brutto vizio
429	00:24:01,580 --> 00:24:03,820	我会假装 ABC 一个很坏的毛病	di fingermi sino-americano

430	00:24:03,900 --> 00:24:06,780	就是讲到一半的中文会加句英文 你知道吗？	e parlare\mescolando l'inglese e il cinese.
431	00:24:07,280 --> 00:24:10,660	他们更不能理解 有时候跟他们聊天就非常难	A volte è molto difficile\parlare con loro.
432	00:24:11,540 --> 00:24:12,940	我给大家举个例子 我最近	Vi faccio un esempio.
433	00:24:13,200 --> 00:24:16,140	和一个老外在做生意 然后被一个老外坑了 对不对？	Una volta sono stato fregato\da uno straniero.
434	00:24:16,260 --> 00:24:18,640	我心情很差 然后回家就碰到狗子	Tornando a casa, Gouzi mi vede e fa:
435	00:24:19,020 --> 00:24:20,440	他跟我说："兄弟	"Ehi, amico!
436	00:24:21,280 --> 00:24:22,980	看上去心情不好 怎么了？"	Perché questa brutta cera?"
437	00:24:23,520 --> 00:24:24,520	我说：	E io:
438	00:24:25,060 --> 00:24:26,560	"你不会懂的 好不好？不要说了"	"Non puoi capire…"
439	00:24:26,720 --> 00:24:29,920	他说："你跟我说嘛 小时候你爸打你 我都看到了 我都懂的好吧？"	"Dimmi! Ti conosco\da quando i tuoi te le davano!"
440	00:24:31,100 --> 00:24:33,640	"我说 我跟你说我最近 这样这样我跟你说	"Va bene, te lo dico.
441	00:24:34,000 --> 00:24:38,760	我最近跟一个老外做生意 然后被那个老外坑了 那个老外说什么：Yours' mine, mine's also mine	Uno straniero mi ha fregato.\Mi fa: '*Yours' mine, mine's also mine*'.

442	00:24:39,320 --> 00:24:40,320	你懂吗？”	Capisci?”
443	00:24:41,060 --> 00:24:42,180	他说：“你继续说你继续说”	“Continua.”
444	00:24:42,400 --> 00:24:44,740	“这个老外 He just don’t trust me. He lied to everybody.	“*He just don’t trust me,\he lied to everybody,*
445	00:24:44,820 --> 00:24:45,920	He kicked me out of business.	*he kicked me out of business.*
446	00:24:46,000 --> 00:24:49,660	他就把我生意都毁了然后跟别人说我骗他 其实他骗我	Mi ha fregato,\ma ha detto in giro che l’ho fregato io!
447	00:24:49,740 --> 00:24:51,740	He sabotaged my reputation all across the world.	*He sabotaged my reputation\all across the world.*
448	00:24:51,900 --> 00:24:53,380	我觉得很生气 现在跟你说你肯定	Sono furioso!
449	00:24:53,600 --> 00:24:56,580	不要懂我 反正很生气 你只要知道兄弟生气就可以了”	Ti basta solo sapere che sono arrabbiato.”
450	00:24:57,120 --> 00:24:58,180	然后他就看着我他说：	Gouzi mi fa:
451	00:24:58,760 --> 00:25:00,780	“哎唷 你英文说的不错嘛	“Ehi, parli bene l’inglese!
452	00:25:02,380 --> 00:25:03,660	你干脆教英文好了”	Vai a insegnarlo!”
453	00:25:04,640 --> 00:25:06,540	他就完全不懂我的喜怒哀乐 你知道吗？	Non capisce come mi sento!

454	00:25:07,620 --> 00:25:12,520	然后我就回去了 我那天回去之后 我妈和我小姨在家里坐在沙发上	Una volta tornato a casa,\ho visto mia madre e mia zia sul divano.
455	00:25:13,300 --> 00:25:15,840	我妈看到我说："儿子 怎么心情不好？"	Mia madre fa: "Cosa c'è che non va?"
456	00:25:16,440 --> 00:25:19,620	我说："我遇到点事情 跟狗子说他不懂 跟你说你也不要懂的"	"È successa una cosa\che non puoi capire."
457	00:25:20,000 --> 00:25:22,700	然后我妈说："哎唷 我是你妈妈 什么都懂	"Sono tua mamma.\Posso aiutarti!
458	00:25:22,920 --> 00:25:25,740	小时候你爸打你我没有帮你 现在我帮你 好不好？"	Prima ti davo le botte,\ora ti do una mano."
459	00:25:26,420 --> 00:25:29,640	然后我跟我妈说："妈 你就不要说话了 好不好？我就跟你说我就跟你倾诉一下	"Ok, va bene! Mi devo solo sfogare.
460	00:25:29,840 --> 00:25:31,560	不管你懂不懂 我跟你倾诉 是这样	Non importa se non capisci.
461	00:25:31,760 --> 00:25:36,220	我最近和一个老外做生意 然后被一个老外坑了 那个老外说什么 Yours' mine, mine's also mine.	Uno straniero mi ha fregato.\Mi fa: '*Yours' mine, mine's also mine*'.
462	00:25:36,780 --> 00:25:38,840	对不对？然后 He just don't trust me, he lied to everybody.	*He just don't trust me,\he lied to everybody.*
463	00:25:39,100 --> 00:25:42,700	他就骗我 你知道 骗你儿子 然后他把我生意都抢走了 He kicked me out of business.	Mi ha soffiato l'affare!*He kicked me out of business!*
464	00:25:42,920 --> 00:25:44,700	然后我现在就很 frustrated 跟狗子说不懂	Sono *frustrated*!
465	00:25:44,840 --> 00:25:47,560	跟你也不懂 但是没有关系 妈你只要懂我的心情就好了"	Voglio solo\che tu sappia come sto!"

466	00:25:48,320 --> 00:25:50,080	然后我妈看着我 看着我的小姨说：	Mia madre guarda mia zia e fa:
467	00:25:50,320 --> 00:25:51,940	“哎唷 你看看我儿子英语多好”	“È bravo in inglese!”
468	00:25:56,500 --> 00:25:57,720	然后我小姨看着我说：	E mia zia mi dice:
469	00:25:57,800 --> 00:26:01,980	“哎唷 英文这么好还找不到老婆 是不是不喜欢女人？”	“Sai l’inglese ma sei ancora single!\Non è che non ti piacciono le donne?”
470	00:26:03,660 --> 00:26:05,700	就没有人懂我在说什么 你知道吗？	Nessuno capisce cosa dico!
471	00:26:07,500 --> 00:26:10,740	我最终知道了 我最终知道了这个问题在我身上出在	Alla fine ho capito\che il problema ero io,
472	00:26:11,220 --> 00:26:13,680	我和不懂我的人去倾诉 这是自己的毛病	perché parlavo con la gente sbagliata.
473	00:26:13,940 --> 00:26:17,340	我找一个差不多和我见识一样的人去倾诉 对不对？	Così mi sono sfogato\con una persona simile a me:
474	00:26:17,420 --> 00:26:20,540	我就找到了我一个大学同学 Jason 他也在国外留学	Jason, un mio compagno di università.
475	00:26:20,920 --> 00:26:24,620	我打电话给他 我说：“Jason 你不要说话 直接听我说 好不好？我最近和老外做生意	Gli dico: “Jason, ascoltami,\uno straniero mi ha fregato.
476	00:26:24,840 --> 00:26:27,740	然后被老外坑了 老外说 Yours’ mine, mine’s also mine. He just don’t trust me,	Mi fa: ‘*Yours’ mine mine’s also mine’.\He just don’t trust me.*
477	00:26:27,880 --> 00:26:29,280	lied to everybody. 把我生意都抢走了	*He lied to everybody.*

478	00:26:29,460 --> 00:26:30,440	你肯定懂的 对不对？”	Tu mi capisci!”
479	00:26:30,800 --> 00:26:31,600	然后 Jason 说了：	E Jason:
480	00:26:33,640 --> 00:26:34,980	“我跟你说过很多遍了	“Te l’ho già detto…
481	00:26:35,360 --> 00:26:37,060	是 He doesn’t trust me.	È ‘*he doesn’t trust me*’,
482	00:26:40,860 --> 00:26:42,240	不是 He don’t trust me.	non ‘*he don’t trust me*’!
483	00:26:43,120 --> 00:26:44,820	你英文这么不好 要不要找个家教？”	Torna a studiare!”
484	00:26:46,340 --> 00:26:48,200	就没有人知道我在说什么 你知道吗？	Nessuno mi capisce!
485	00:26:49,540 --> 00:26:51,020	我现在最大的一个问题	È questo il problema!
486	00:26:51,560 --> 00:26:52,640	刚刚讲到我这个	Poco fa…
487	00:26:55,120 --> 00:26:56,880	结婚 还没有结婚 其实是这样我	… ho parlato del matrimonio.
488	00:26:56,960 --> 00:27:01,520	32 岁 我现在还是单身也是我经常说的一个事情 我今年 32 岁	Ho 32 anni e sono ancora single.\Questa cosa la dico spesso.
489	00:27:01,760 --> 00:27:04,320	我五六年前比较烦的是父母催婚	Odiavo quando i miei\mi dicevano di sposarmi.

490	00:27:05,360 --> 00:27:07,260	我现在烦的是父母不催婚	Ora odio che non me lo dicano più.
491	00:27:08,220 --> 00:27:09,680	我觉得他们怎么不催婚了	Perché hanno smesso?
492	00:27:10,280 --> 00:27:11,400	他们是不是放弃了？	Si sono arresi?
493	00:27:12,740 --> 00:27:14,120	还是他们察觉出什么了？	O sospettano qualcosa?
494	00:27:16,480 --> 00:27:17,600	就很奇怪 你知道吗？	È molto strano!
495	00:27:18,740 --> 00:27:21,560	其实我认真地跟大家讲 婚姻这件事情 我	Parlando seriamente, per noi cinesi,
496	00:27:21,800 --> 00:27:26,160	我们作为中国人来说还是人生当中最重要的几件事情之一 结婚 对不对？	il matrimonio è una delle cose\più importanti nella vita.
497	00:27:26,520 --> 00:27:29,040	尤其是一个男生从传统观念来说	Secondo la nostra tradizione,
498	00:27:29,340 --> 00:27:32,420	结婚之后就要承担家庭的重担承担经济的重担	un marito deve provvedere\alla sua famiglia.
499	00:27:32,700 --> 00:27:34,580	男人一定要有责任感 是不是？	Deve essere responsabile.
500	00:27:34,960 --> 00:27:38,300	我就是因为太有责任感了而不选择结婚生子	Io sono così responsabile\da non voler mettere su famiglia.
501	00:27:38,540 --> 00:27:42,360	因为我每天看自己的银行帐户就想：“孩子到两岁半就饿死了”	Guardo il mio conto in banca e dico:\“Mio figlio farà la fame!”

502	00:27:43,420 --> 00:27:44,760	太有责任感了	Sono molto responsabile.
503	00:27:45,740 --> 00:27:47,020	我刚才说了一句话 我说	Prima ho detto
504	00:27:47,500 --> 00:27:50,700	男生结婚之后要承担家庭的重担 承担经济的重担	che un uomo\deve sostenere la sua famiglia,
505	00:27:51,140 --> 00:27:54,100	但现在真的男女平等 女生很多人你们也很厉害	ma anche voi donne lo fate.\Siete pazzesche!
506	00:27:54,380 --> 00:27:56,460	能挣很多很多钱	Ora riuscite pure a fare tanti soldi.
507	00:27:57,220 --> 00:27:58,660	但女人只要一挣钱多	Ma, come ne fate tanti,
508	00:27:58,900 --> 00:28:01,480	我们这个社会就稍微对她会有一些偏见	spuntano fuori dei pregiudizi su di voi,
509	00:28:02,000 --> 00:28:03,260	就像董明珠一样	sulle donne potenti.
510	00:28:03,580 --> 00:28:06,160	我们就说：“这个女人挣钱多	Diciamo: “Questa donna fa tanti soldi,
511	00:28:06,580 --> 00:28:08,340	她一定不是非常顾家	non pensa alla sua famiglia.
512	00:28:09,380 --> 00:28:12,020	这个女人挣钱多 她只是一个女强人而已”	Vuole solo essere potente”.
513	00:28:12,860 --> 00:28:13,660	听出什么吗？	Capite?

514	00:28:14,300 --> 00:28:16,640	女人一定要很强才能挣钱很多	Solo le donne potenti fanno i soldi.
515	0:28:16,820 --> 00:28:18,340	对不对？这就是我们的刻板印象	Questo è uno stereotipo.
516	00:28:18,840 --> 00:28:20,400	男人都要挣钱多的	Pure noi facciamo i soldi!
517	00:28:21,440 --> 00:28:23,040	你有听过男强人这个词吗？	Cosa siamo noi maschi?
518	00:28:24,360 --> 00:28:27,600	没有 马云挣这么多钱 我们叫他什么？爸爸	In Cina un uomo straricco\viene chiamato “babbo”!
519	00:28:31,640 --> 00:28:34,500	只有挣这么多钱才能享受做父亲的快乐 你知道吗？	Solo se sei ricco\ti godi la vita da papà!
520	00:28:36,840 --> 00:28:40,080	这个大哥的两个手逐渐放下了因为我刚刚叫了声他爸爸	Sentendo “babbo”,\quello in prima fila non è più serio.
521	00:28:44,060 --> 00:28:45,700	我最后再给大家分享一段 好不好？	Ora vi dico l’ultima cosa.
522	00:28:45,900 --> 00:28:46,900	我讲一段	È bello…
523	00:28:47,140 --> 00:28:51,820	我最近其实除了来我们一席很开心之外 还有一段我觉得比较光荣的事情	… essere qui ma vorrei dirvi\una cosa di cui sono molto fiero.
524	00:28:51,920 --> 00:28:55,100	我不知道大家知道有个电视台叫做 Comedy Central 吗？就是	Conoscete il canale TV Comedy Central?
525	00:28:55,480 --> 00:28:59,040	它出了黑人兄弟 然后以前 Trevor Noah 那些电视节目	Lì ci sono gli show\di comici come Trevor Noah.

526	00:28:59,140 --> 00:29:02,840	应该是世界上最大的喜剧平台的一个节目	È il canale comico più grande del mondo
527	00:29:03,000 --> 00:29:05,940	然后我最近应该是作为第一个中国人	e penso di essere il primo cinese
528	00:29:06,020 --> 00:29:09,700	被邀请上这个节目 然后成为第一个在那里录制专场的人	a cui hanno chiesto\di registrare uno show per loro.
529	00:29:09,720 --> 00:29:12,640	11 月会在美国全美放映 会厉害吗？	Andrà in onda a novembre\negli Stati Uniti.
530	00:29:14,580 --> 00:29:15,700	谢谢大家	Grazie mille!
531	00:29:17,420 --> 00:29:19,520	没什么大不了的 自费去的	Vado comunque là di tasca mia!
532	00:29:22,140 --> 00:29:23,760	被邀请去 邀请去的 是这样	Mi hanno solo invitato.
533	00:29:24,060 --> 00:29:27,500	我每次 很多次录国外节目我就发现其实	Quando faccio questi show stranieri,
534	00:29:27,680 --> 00:29:29,160	作为一个中国人我们的身份	essendo cinese,
535	00:29:29,440 --> 00:29:32,780	去接受一些文化输出或者文化交流我觉得是很有必要的	devo far conoscere\la mia cultura agli altri.
536	00:29:32,860 --> 00:29:36,600	让别人知道其实做喜剧我们也不输你	Voglio far capire\che pure noi siamo bravi nella stand-up
537	00:29:36,660 --> 00:29:40,400	就算用你们的形式 我也不输你 用你们的语言 我也不输你	e la riusciamo a fare\anche in lingua straniera.

538	00:29:40,560 --> 00:29:43,580	我这次录这个节目他们全世界邀请了 12 个人	Per questo show sono venute 12 persone
539	00:29:44,100 --> 00:29:46,360	美国 澳大利亚 英国 中国 什么国家都会有	da ogni parte del mondo.
540	00:29:46,640 --> 00:29:48,940	12 个人齐聚新加坡录这个节目	Ci siamo trovati a Singapore.
541	00:29:49,160 --> 00:29:51,420	然后由于时间有限	Però, il tempo era così limitato
542	00:29:51,820 --> 00:29:56,040	所有人都放在一天里录制 12 个人放在一天录 像这样的剧场	che dovevamo registrare\tutti e 12 in un giorno.
543	00:29:56,320 --> 00:29:57,800	12 个人放一天录制	In un solo giorno.
544	00:29:58,220 --> 00:30:01,960	就造成他们从下午五点一直录制到凌晨三点	Dalle cinque di pomeriggio\alle tre di notte.
545	00:30:03,700 --> 00:30:06,240	呐 一开始五点到十点的时候是有观众的	All’inizio c’era il pubblico,
546	00:30:06,620 --> 00:30:08,720	到时间以后观众累了就走了	ma poi a una certa se n’è andato.
547	00:30:09,040 --> 00:30:10,740	那怎么办？要穿帮了怎么办？	Come avremmo fatto dopo?
548	00:30:11,380 --> 00:30:13,680	他们只有找自己的工作人员	La regia ha detto al cast
549	00:30:14,020 --> 00:30:16,260	导演组到观众席里冒充观众	di far finta di essere il pubblico

550	00:30:16,860 --> 00:30:18,680	拍手啊 鼓掌啊 这样 对不对？	e di applaudire.
551	00:30:18,960 --> 00:30:20,780	然后观众越走越多	Ma non c’era abbastanza gente
552	00:30:21,120 --> 00:30:23,240	越走越多导演组不够用了怎么办？	per impersonare il pubblico.
553	00:30:24,120 --> 00:30:25,660	他们就邀请我们演员	Così è toccato ai comici
554	00:30:26,600 --> 00:30:29,040	到这个观众席里给互相拍手鼓掌	far finta di essere il pubblico.
555	00:30:30,020 --> 00:30:31,040	就真的这样的	Davvero!
556	00:30:31,500 --> 00:30:32,840	觉得好开眼界	Una vera rivelazione!
557	00:30:33,240 --> 00:30:35,640	我大概是凌晨两点半上这个节目	Mi sono esibito\alle due e mezza di notte.
558	00:30:35,960 --> 00:30:40,420	已经没什么人了 但我表现得还不错 我讲完之后我就回去睡觉了	Non c’era nessuno, ma sono stato bravo,\e dopo lo show sono andato a letto.
559	00:30:40,860 --> 00:30:45,120	第二天是一个很关键的环节叫做剪片环节 看片剪片	Il giorno dopo, la regia doveva tagliare\alcune parti dello show.
560	00:30:45,980 --> 00:30:47,560	我就走进那个剪片室	Sono entrato nello studio
561	00:30:47,940 --> 00:30:50,740	然后那个剪片导演是一个美国白人小哥	e ho visto che il regista era americano.

562	00:30:51,060 --> 00:30:54,120	他很专业 他给我看了 他和我解释 他说：	Mi ha mostrato la mia parte e ha detto:
563	00:30:54,400 --> 00:30:59,940	“Storm 这样 由于你是两点半上这个节目的 所以观众的笑声不是很大	“Siccome ti sei esibito tardi\e le risate non si sentivano molto,
564	00:31:00,280 --> 00:31:04,760	我们只能把之前的那些笑声穿插在你的节目里面”	abbiamo messo nella tua parte\le risate di chi c’era prima.
565	00:31:06,120 --> 00:31:07,680	大家知道造成什么后果吗？	Sapete cos’è successo?
566	00:31:08,040 --> 00:31:10,740	就是我 Storm Xu 在台上讲	Io, Storm Xu, ero sul palco a parlare
567	00:31:11,500 --> 00:31:13,700	然后我同时在台下笑	mentre ero sotto il palco a ridere.
568	00:31:18,040 --> 00:31:18,980	真的	Sul serio!
569	00:31:19,400 --> 00:31:21,240	怎么做到的 是火影忍者吗？	Com’è possibile? Mi sono clonato?
570	00:31:24,180 --> 00:31:26,260	但我能理解他 你知道吗？他作为一个	Capisco il regista!
571	00:31:26,580 --> 00:31:30,020	西方人他们有个刻板印象 就看我们亚洲人都差不多	È occidentale,\penserà che noi asiatici siamo uguali!
572	00:31:31,360 --> 00:31:34,040	真的 他说这个人是吴京还是李小龙 他不知道 你知道吗？	Penserà che io sia Jackie Chan.
573	00:31:34,820 --> 00:31:36,020	他看我们都差不多	Per lui siamo uguali!

574	00:31:36,940 --> 00:31:39,340	但我觉得他是无知 我不能怪他他不是故意的	Non l'ha fatto apposta, non è colpa sua.
575	00:31:39,480 --> 00:31:41,720	但我还是要弥补这个错误 我要点给他	Volevo solo farglielo capire.
576	00:31:42,300 --> 00:31:45,020	我说："大哥"我就指那个屏幕我说："你不觉得	Ho indicato lo schermo\e ho detto: "Amico,
577	00:31:45,760 --> 00:31:49,060	Don't you think this is strange? 你不觉得这个有什么问题吗？"	*Don't you think this is strange?*\Non è strano?"
578	00:31:49,860 --> 00:31:51,760	然后他看了那个屏幕好久噢	Si è messo a guardare lo schermo…
579	00:31:56,500 --> 00:31:58,280	"Yes, I think he's ugly too."	"*Yes, I think he's ugly too*."
580	00:31:59,000 --> 00:32:01,720	然后就把我剪掉了 你知道吗？	Ha tagliato la mia parte dallo show!
581	00:32:03,060 --> 00:32:05,020	谢谢大家 我是 Storm Xu 徐风暴 谢谢大家	Grazie a tutti, sono Storm Xu!
582	00:32:09,800 --> 00:32:14,980	非常感谢大家很耐心地倾听完我这 45 分钟的一个怒吼式的表演	Grazie per aver sopportato\la mia delirante esibizione.
583	00:32:15,140 --> 00:32:16,160	还有一个是	Un'ultima cosa!
584	00:32:16,320 --> 00:32:18,960	我希望能够推广这项艺术在中国 对不对？	Vorrei promuovere la stand-up in Cina
585	00:32:19,000 --> 00:32:23,260	希望大家能够除了来一席之外然后更多地走进小剧场来看我们的演出	e quindi spero di vedervi\anche ad altri miei show.

586	00:32:23,540 --> 00:32:26,180	这是我们的一个微信公众号	Questo è il codice QR\del mio profilo WeChat.
587	00:32:26,220 --> 00:32:30,780	大家现在如果方便的话 可以加一下 我们在里面会推送我们全国演出的信息	Se vi va, potete seguirmi\e dare un'occhiata a ciò che pubblico.
588	00:32:31,100 --> 00:32:35,180	然后 还会有很多关于单口喜剧的一些知识 大家可以看一下	Metto pure delle curiosità sulla stand-up.
589	00:32:35,220 --> 00:32:36,980	然后 我们叫喜剧联盒国	Il profilo è *Xiju Lianheguo*.
590	00:32:36,980 --> 00:32:38,600	好 非常谢谢大家 我们下次再见拜拜	Grazie e alla prossima!
591	00:32:41,120 --> 00:32:45,820	加入一席会员 观看更多精彩内容	ABBONATI A YIXI PER I CONTENUTI ESCLUSIVI
592	00:32:55,740 --> 00:33:00,500	本节目由一席与别克君越携手呈现	UN PROGRAMMA DI YIXI E BUICK LACROSSE
593	00:33:05,440 --> 00:33:10,360	获得更多信息 请添加一席微信号 yixiclub	SCANSIONA IL CODICE QR PER SEGUIRE YIXI

2.7 Video 2 – Brian Tseng

Numero	Timecode	Cinese	Italiano
1	00:00:10,760 --> 00:00:12,200	夜夜秀結束之後呀	Finito il mio talk show
2	00:00:12,280 --> 00:00:15,080	我才總算有辦法享受我的新婚生活	ho provato a godermi il mio matrimonio.
3	00:00:15,160 --> 00:00:17,440	所以我想要問一下在座有沒有夫妻一起來	Quante coppie sposate ci sono qui?
4	00:00:17,520 --> 00:00:19,040	可不可以幫我舉個手 有沒有夫妻一起來	Alzate le mani.
5	00:00:19,200 --> 00:00:20,200	夫妻 夫妻	Vediamo…
6	00:00:21,460 --> 00:00:23,240	晚上單身的要命欸我的媽呀	Ma siete tutti single?
7	00:00:24,620 --> 00:00:25,740	那邊有一對 那邊有一對	Lì, ce n'è una.
8	00:00:26,420 --> 00:00:28,180	是你們兩位嗎？ 你們兩位是夫妻嗎？	Siete marito e moglie?
9	00:00:29,620 --> 00:00:32,960	有三個人在互相指來指去 我不知道 不知道到底發生甚麼事	Perché mi rispondete in tre?\Cosa sta succedendo?
10	00:00:33,160 --> 00:00:34,420	我是很接受啦	Sono aperto a tutto.
11	00:00:36,760 --> 00:00:40,060	一個家庭？ 噢噢噢中間是女兒嗎？	Siete una famiglia?\Oh, quella è vostra figlia?

12	00:00:40,620 --> 00:00:42,600	喔 嚇死我了 我想說	Oh, che spavento!
13	00:00:42,920 --> 00:00:43,640	Ok, ok	Ok, ok.
14	00:00:44,860 --> 00:00:46,500	我來問一個問題	Chiedo una cosa al papà.
15	00:00:46,820 --> 00:00:49,980	就是那個媽媽幫我耳朵摀起來一下	Per favore,\la mamma può coprirsi le orecchie?
16	00:00:52,100 --> 00:00:54,780	你們當初結婚的時候有辦單身派對嗎?	Le hanno organizzato\l'addio al celibato?
17	00:00:55,520 --> 00:00:57,980	沒有? 那你會想要一個 你會想要有一個嗎?	No? Ne vuole uno?
18	00:00:58,680 --> 00:00:59,660	她聽不到 沒關係	Non la sente.
19	00:01:05,120 --> 00:01:07,960	那你現在會 現在會想要一個?	Ne vorrebbe uno adesso?
20	00:01:11,580 --> 00:01:13,280	好 各位觀眾 我們掌聲歡迎 Luxy Girls	Fate entrare le ballerine!
21	00:01:13,320 --> 00:01:15,220	沒有啦 沒有這個橋段 真的沒有	Scherzo, non ci sono.
22	00:01:16,560 --> 00:01:20,260	我會這樣子問是因為我覺得當初我要結婚之前	Le ho fatto questa domanda\perché, prima di sposarmi,
23	00:01:20,360 --> 00:01:23,880	我其實高中最好的朋友有來問我說我要不要單身派對	i miei amici mi hanno chiesto\se volessi un addio al celibato.

24	00:01:24,240 --> 00:01:26,460	然後那時候　也是跟他們講說不要	Quella volta ho detto di no.
25	00:01:26,720 --> 00:01:27,880	我跟你的回答一模一樣	Come lei.
26	00:01:28,240 --> 00:01:31,480	但我不要的原因不是因為甚麼怕對不起太太之類不是不是	Non ho rifiutato\per via di mia moglie,
27	00:01:31,640 --> 00:01:34,100	是因為我高中最好的朋友全部都是基督徒	ma perché i miei amici sono cristiani.
28	00:01:36,020 --> 00:01:38,500	我才不要甚麼基督徒幫我辦單身派對	Non voglio una festa con dei cristiani.
29	00:01:40,240 --> 00:01:41,240	無聊的要命	È noiosissima.
30	00:01:42,140 --> 00:01:46,940	真的 真的 我參加過 真的無聊的要命因為基督徒他們還是會想要 high 你知道嗎?	Davvero, ho visto cosa fanno!\I cristiani vogliono fare baldoria.
31	00:01:47,120 --> 00:01:49,920	他們想說："Oh 我們今天晚上幫你辦單身派對	Dicono: "È il tuo addio al celibato!
32	00:01:50,100 --> 00:01:51,920	我們要整個 crazy 一下	Faremo i pazzi
33	00:01:52,080 --> 00:01:55,240	所以今天晚上 我們吃晚餐之前不禱告"	e prima di cenare\non pregheremo!"
34	00:01:57,520 --> 00:01:58,400	哇靠	Wow…
35	00:02:00,400 --> 00:02:01,760	太 crazy 了吧	Faremo i pazzi…

36	00:02:02,800 --> 00:02:05,240	這太不得天父的喜悅了吧	Chissà cosa dirà Dio?
37	00:02:06,220 --> 00:02:09,740	對 我才不要呢 別人單身派對都在那邊聽甚麼電音	Gli altri ascoltano la techno.
38	00:02:09,820 --> 00:02:11,120	我在聽福音	Noi gospel.
39	00:02:11,200 --> 00:02:11,880	我不要	No!
40	00:02:14,380 --> 00:02:16,900	單身派對最重要的一環就是要有那個…	A questa festa ci devono essere le…
41	00:02:17,740 --> 00:02:18,540	對不對?	Vero?
42	00:02:18,680 --> 00:02:21,320	一定要有神秘嘉賓 對不對?	Ci devono essere\delle invitate speciali.
43	00:02:21,680 --> 00:02:24,980	我才不要我的單身派對辦到一半結果突然有個門鈴 叮咚	Pensate se alla mia festa\suonassero al citofono:
44	00:02:25,440 --> 00:02:27,380	“博恩 你猜是誰來了? ”	“Brian, indovina chi è arrivato?
45	00:02:27,660 --> 00:02:28,360	門一打開	Chi è?
46	00:02:28,580 --> 00:02:29,560	“牧師”	Il prete!”
47	00:02:29,760 --> 00:02:31,440	幹 怎麼會是牧師呀	“Ma come il prete?”

48	00:02:34,540 --> 00:02:36,480	所以我沒有辦單身派對	E così non ho fatto la festa.
49	00:02:37,220 --> 00:02:39,520	但我婚禮那天有發現一件事情	Il giorno del mio matrimonio
50	00:02:39,900 --> 00:02:41,760	就是婚禮當天超級好玩的	ho scoperto una cosa buffa.
51	00:02:42,520 --> 00:02:46,480	我有發現一件很重要的事情就是沒有人敢惹新郎	Ho scoperto\che nessuno osa far arrabbiare lo sposo.
52	00:02:47,400 --> 00:02:49,360	真的 沒有一個人敢惹新郎	Sì, nessuno osa farlo.
53	00:02:49,640 --> 00:02:51,880	我為甚麼會發現是因為我婚禮當天	Il giorno del mio matrimonio
54	00:02:52,240 --> 00:02:55,940	我第一次要進場的時候我發現我沒有胸花	mi sono accorto\che non avevo il fiore all'occhiello.
55	00:02:56,180 --> 00:03:00,880	然後那時候就想要直接在那個婚禮佈置直接拔一朵花下來當我的胸花	Così ho pensato\di prenderne uno dalle decorazioni.
56	00:03:01,720 --> 00:03:06,200	然後我手一伸過去那個婚佈廠商馬上氣急敗壞跑過來說：	Come ho allungato la mano,\ho visto arrivare una del catering:
57	00:03:06,340 --> 00:03:09,500	"先生不好意思 先生不好意思請問你是？"	"Signore, mi scusi. Lei sarebbe…?"
58	00:03:09,600 --> 00:03:10,600	"新郎"	"Lo sposo!"
59	00:03:13,560 --> 00:03:16,000	"那那那朵花 哪裏惹到您了嗎？"	"Cosa le ha fatto di male quel fiore?"

60	00:03:17,340 --> 00:03:20,180	我說：“沒有呀因為我沒有胸花我想說	“Non ho il fiore all’occhiello,
61	00:03:20,300 --> 00:03:23,540	可不可以拔一朵下來這樣當我的胸花怎樣不行是不是？”	posso prenderne uno\da queste decorazioni?”
62	00:03:27,700 --> 00:03:28,900	“等我一下 我	“Aspetti un attimo,
63	00:03:29,120 --> 00:03:31,480	我跟我同事討論一下 你稍等我一下”	chiedo al mio collega.”
64	00:03:31,760 --> 00:03:33,480	然後就跑過來 跟他同事討論說：	La vedo andare dal collega:
65	00:03:33,640 --> 00:03:36,820	“欸 那個 那邊有個人他想要呃拔那朵花”	“Quel signore vuole un fiore decorativo…”
66	00:03:36,980 --> 00:03:38,520	“甚麼東西呀 他是智障嗎？”	“Cosa? Ma è ritardato?”
67	00:03:38,720 --> 00:03:39,640	“呃 對”	“Ehm… sì.”
68	00:03:41,660 --> 00:03:42,840	“不行啦 你跟他說不行”	“No, non può.”
69	00:03:45,820 --> 00:03:47,020	“呃 先生不好意思	“Signore, mi scusi…
70	00:03:47,160 --> 00:03:50,020	呃 因為我們家的婚佈就是比較	ma le nostre decorazioni\non si possono...
71	00:03:50,240 --> 00:03:51,840	呃 怎麼說 就是比較…”	diciamo… non si possono…”

72	00:03:51,920 --> 00:03:53,080	“比較不能拔 是不是？”	“Prendere?”
73	00:03:59,400 --> 00:04:00,720	“可以”	“Prenda pure.”
74	00:04:01,940 --> 00:04:03,840	我直接把那朵花 boom 拔下來	E così ho strappato il fiore.
75	00:04:04,860 --> 00:04:08,460	我感覺到我拔那一瞬間他一個斗大的淚珠直接滴下來	In quell’istante\ho sentito la ragazza piangere!
76	00:04:11,740 --> 00:04:12,900	“太適合您了”	“Le sta benissimo.”
77	00:04:18,860 --> 00:04:20,240	所以我就拿到了我的胸花	E così l’ho preso.
78	00:04:20,480 --> 00:04:21,920	沒有一個人敢惹新郎	Lo sposo è intoccabile.
79	00:04:22,240 --> 00:04:25,180	我後來發現之後 到處胡作非為	Quel giorno\ne ho combinate di tutti i colori.
80	00:04:26,640 --> 00:04:29,560	婚宴每個人都一顆干貝我直接走到伴郎旁邊	Durante il banchetto\andavo in giro…
81	00:04:29,680 --> 00:04:31,380	啵啵啵三顆全部吃掉	a rubare il cibo.
82	00:04:32,920 --> 00:04:34,040	沒有人敢惹我	Ero intoccabile.
83	00:04:34,480 --> 00:04:35,600	真的 沒有人敢惹新郎	Davvero!

84	00:04:35,760 --> 00:04:38,300	我後來玩開了我直接把婚禮主持人叫過來	Ho persino chiamato il wedding planner
85	00:04:38,460 --> 00:04:40,720	說："欸 那個小豐 小豐 你過來過來過來	e gli ho detto: "Xiao Feng, vieni.
86	00:04:40,960 --> 00:04:42,040	小豐過來一下	Vieni qui.
87	00:04:42,800 --> 00:04:43,600	那個	Allora…
88	00:04:44,060 --> 00:04:45,140	我希望你等一下	vorrei che…
89	00:04:45,660 --> 00:04:46,840	開場的時候	durante il discorso…
90	00:04:47,220 --> 00:04:49,220	就是可不可以跟大家講說	tu dicessi a tutti…
91	00:04:50,100 --> 00:04:51,340	你的雞雞很小"	che ce l'hai piccolo."
92	00:04:52,780 --> 00:04:53,580	"什麼？"	"Cosa?"
93	00:04:53,700 --> 00:04:56,900	"額 就是跟大家講說你的生殖器官沒有很大這個樣子"	"Devi dire\che il tuo organo riproduttivo è piccolo."
94	00:04:57,000 --> 00:05:01,940	"不是 不是 就是 額 我有聽懂但是 額 我可以問一下 就是	"No, no. Ho capito cosa intendi,\ma potrei solo sapere…
95	00:05:02,420 --> 00:05:03,220	為什麼？"	perché?"

96	00:05:03,960 --> 00:05:04,860	“齁齁小豐啊小豐	“Xiao Feng…
97	00:05:06,160 --> 00:05:07,200	沒有為什麼	non c’è un perché.
98	00:05:08,840 --> 00:05:09,840	因為我想要聽”	Voglio sentirlo.”
99	00:05:09,920 --> 00:05:11,520	“博恩 那個	“Brian,
100	00:05:11,700 --> 00:05:15,400	我可能還是找不到一個適合的地方把他放在”	non so in che parte del discorso\mettere questo dettaglio.
101	00:05:15,520 --> 00:05:18,280	“你就隨便放就好 你隨便放任何一個地方就好	“Mettilo dove ti pare.
102	00:05:19,120 --> 00:05:20,240	反正你那麼小	Tanto è piccolo,
103	00:05:21,680 --> 00:05:23,080	應該很好放才對”	puoi metterlo ovunque.”
104	00:05:24,460 --> 00:05:27,060	“不是 博恩 我還是覺得這個安排好像…”	“Penso che non sia carino da…”
105	00:05:27,220 --> 00:05:29,320	“我沒有想到結婚這天還要生氣”	“Devo arrabbiarmi proprio oggi?”
106	00:05:34,760 --> 00:05:38,520	“大家好我是主持人小豐小豐的雞雞雖然很小	“Salve! Sono Xiao Feng\e, anche se ho il pisello piccolo…
107	00:05:40,860 --> 00:05:42,080	但希望	vorrei…

108	00:05:43,820 --> 00:05:46,900	有請大家共度這個特別的日子”	fare i miei auguri\per questo matrimonio!”
109	00:05:48,320 --> 00:05:49,680	所有觀禮嘉賓就想說：	E gli ospiti:
110	00:05:49,760 --> 00:05:52,900	“挖 他很有精神 但是為什麼要強調自己雞雞很小？”	“Che bravo! Ma perché ci ha detto\che ce l’ha piccolo?”
111	00:05:55,300 --> 00:05:56,760	你知道最好笑的是什麼嗎？	Sapete la cosa buffa?
112	00:05:57,240 --> 00:05:59,760	小豐在今天第一排嗨 小豐	Xiao Feng è qui con noi! Ehi, Xiao Feng!
113	00:06:01,360 --> 00:06:03,160	他非常不開心	Non è per niente felice!
114	00:06:07,380 --> 00:06:10,000	全台灣最好的婚禮主持人 好不好小豐	Il miglior *wedding planner* di Taiwan!
115	00:06:10,140 --> 00:06:12,620	有台中地區的可以考慮一下	Fateci un pensierino!
116	00:06:14,040 --> 00:06:16,000	好啦 小豐雞雞很大啦	Dai, va bene, ce l’hai grosso.
117	00:06:19,380 --> 00:06:20,600	婚禮結束之後呢	Dopo il matrimonio,
118	00:06:21,160 --> 00:06:24,640	我太太直接把小豐拉到一邊去 她說：“請問	mia moglie è andata da lui\e gli ha detto: “Scusami!
119	00:06:25,200 --> 00:06:28,440	你剛才到底在講什麼東西啊	Cosa ti è saltato in mente di dire?

120	00:06:29,140 --> 00:06:30,480	小豐”	Xiao Feng!”
121	00:06:32,680 --> 00:06:36,180	“不是 因為 因 因為 博 博 博恩	“Ehm… è perché Brian…
122	00:06:36,260 --> 00:06:39,840	就是博 博 博恩希望小 小 小	Brian voleva…
123	00:06:39,900 --> 00:06:43,540	小 小 小 小豐說自己的雞雞	che dicessi che il mio pisello…
124	00:06:44,040 --> 00:06:45,740	雞雞的雞雞	il pisello del mio pisello…
125	00:06:46,520 --> 00:06:47,780	很小”	è piccolo.”
126	00:06:48,680 --> 00:06:49,800	“你叫他給我過來”	“Chiamami Brian!”
127	00:06:51,480 --> 00:06:53,680	我後來就發現有一個人敢惹新郎	Ecco chi si mette contro lo sposo…
128	00:06:56,100 --> 00:06:56,940	新娘子	la sposa.

2.8 Video 3 – Brian Tseng

Numero	Timecode	Cinese	Italiano
1	00:00:11,200 --> 00:00:15,080	結了婚之後我發現我在家裡的地位跟我太太不太對等	Dopo il matrimonio ho notato\che mia moglie non mi tratta alla pari.
2	00:00:15,920 --> 00:00:17,820	然後就會從一件事情就看得出來	Questo si capisce da una cosa…
3	00:00:18,380 --> 00:00:19,960	就是我沒有我家鑰匙	Non ho le chiavi di casa!
4	00:00:21,460 --> 00:00:22,960	這怎麼回事 哪有這種事情	Com'è possibile?
5	00:00:23,100 --> 00:00:25,500	我甚麼時候出門甚麼時候回家是她在管ㄟ	È lei a decidere quando posso uscire.
6	00:00:25,780 --> 00:00:27,240	她把我當狗在遛ㄟ你知道嗎?	Mi tratta come un cane.
7	00:00:29,020 --> 00:00:30,880	我跟她講說ㄟ我想要出去找朋友	Le dico: "Esco con un amico."
8	00:00:30,980 --> 00:00:32,340	"不行 還沒 5 點"	"Ora non si esce!"
9	00:00:40,300 --> 00:00:41,360	倒霉	Che palle…
10	00:00:41,860 --> 00:00:45,420	所以我每天在哪裡我快要回家的時候我就要跟她報備一下	Devo sempre dirle dove sono stato\quando torno a casa.
11	00:00:46,120 --> 00:00:48,720	然後前幾天我就在全家 買我的晚餐	Una volta stavo viaggiando in autobus,

12	00:00:48,840 --> 00:00:50,420	因為我日入斗金	perché sono ricco sfondato…
13	00:00:51,420 --> 00:00:52,220	所以	quindi…
14	00:00:52,600 --> 00:00:55,320	我就想要傳一封簡訊跟她講說我在全家	ho scritto un SMS\per dirle cosa stavo facendo.
15	00:00:55,660 --> 00:00:57,500	然後我就打說我在くㄐ	Volevo scrivere “sto viaggiando”,
16	00:00:57,900 --> 00:01:01,300	這時候呢 我的手機選字不知道為什麼	ma il correttore del telefono,\non so perché,
17	00:01:01,720 --> 00:01:05,660	覺得最適合放進這個語意脈絡的句子是	ha deciso\che l’SMS più adatto da digitare fosse…
18	00:01:06,460 --> 00:01:07,660	我在強姦	“sto violentando”.
19	00:01:11,100 --> 00:01:13,200	我很想要寫信去問蘋果的工程師：	Vorrei tanto chiedere alla Apple:
20	00:01:13,280 --> 00:01:14,120	“請問	“Scusatemi,
21	00:01:14,540 --> 00:01:17,640	全世界有誰用得到這個句子	chi mai direbbe una cosa del genere?
22	00:01:17,980 --> 00:01:18,780	誰？”	Eh?”
23	00:01:19,380 --> 00:01:20,840	為什麼要推薦給我	Perché l’ha corretto così?

24	00:01:21,880 --> 00:01:22,880	誰用得到？	Chi lo direbbe?
25	00:01:23,360 --> 00:01:26,900	誰會跟誰會跟朋友炫耀說：“ㄟ我在強姦要不要過來”	Chi mai direbbe:\“Sto violentando. Vuoi fare un salto?”
26	00:01:26,980 --> 00:01:28,300	誰？誰會這樣子？	Sentiamo un po’, eh?
27	00:01:29,580 --> 00:01:31,780	真的是太誇張了我當然不能傳這種句子嘛	Ma per favore! Non direi mai così!
28	00:01:32,220 --> 00:01:36,320	所以後來想想把它刪掉結果變成我在強姦ㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥ	Volevo cancellarlo, ma ho premuto la “m”:\“Sto violentandommmm.”
29	00:01:42,500 --> 00:01:44,520	好 聽起來不只我有這個困擾吼	Pure a voi succede.
30	00:01:46,680 --> 00:01:49,440	你不覺得手機上面的刪除鍵跟ㄥ	Non vi pare che il tasto “elimina”…
31	00:01:50,520 --> 00:01:52,220	也未免太近了吧	sia troppo vicino alla “m”?
32	00:01:53,280 --> 00:01:54,200	太近了吧	Sul serio!
33	00:01:54,780 --> 00:01:56,160	分開會死嗎？	Metteteli più lontani!
34	00:01:56,740 --> 00:01:58,820	我在強ㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥ	“Sto violentandommmm…”
35	00:02:02,080 --> 00:02:06,180	我原本要刪掉 現在變兩句ㄟ我在強姦ㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥ	Volevo solo cancellarlo,\ma ora è così: “Sto violentandommmm…”

36	00:02:06,940 --> 00:02:09,080	聽起來更糟 更有說服力	Suona male, ed è pure convincente!
37	00:02:10,420 --> 00:02:12,960	好像我語音輸入 還是怎麼樣我在強姦	Con la dettatura sarebbe:\“Sto violentando…”
38	00:02:20,480 --> 00:02:21,920	那我知道你們心裡在想甚麼	So cosa state pensando.
39	00:02:23,280 --> 00:02:25,180	你們現在一定有一堆人在想說：	Di sicuro state pensando:
40	00:02:25,660 --> 00:02:28,500	“阿不就是你平常喜歡搜尋甚麼東西	“Cosa guardi di solito su Internet?
41	00:02:29,340 --> 00:02:31,320	你平常時喜歡打甚麼東西	Cosa scrivi con quella tastiera?
42	00:02:31,460 --> 00:02:33,820	你的手機選字才會推薦給你蛤	C’è un motivo se ti ha suggerito così!
43	00:02:33,900 --> 00:02:36,060	有種承認阿你平常打甚麼東西啊？”	Cosa guardi sul telefono?”
44	00:02:36,220 --> 00:02:37,640	我告訴你這種想法	Allora, questa ipotesi
45	00:02:37,760 --> 00:02:38,780	不能說錯	non è sbagliata.
46	00:02:41,360 --> 00:02:42,680	但我有正當的理由	Ma vi dico la verità.
47	00:02:42,980 --> 00:02:46,820	就因為我最近呢就在寫我被強姦的段子	Sto scrivendo delle battute\riguardo a quando sono stato violentato.

48	00:02:47,380 --> 00:02:48,920	真的 笑不出來了吧 哈	Ora non ridete più, eh?
49	00:02:50,460 --> 00:02:52,740	為了要講這個我被強姦的故事呢	Per raccontarvi questa storia,
50	00:02:52,840 --> 00:02:55,560	就要帶大家回到我新婚當天的夜晚	devo parlarvi della notte\del mio matrimonio.
51	00:02:56,840 --> 00:02:58,600	在所有的賓客都散去	Dopo aver salutato gli invitati
52	00:02:58,820 --> 00:03:00,600	小雞雞的小豐也回家之後	e “pisello piccolo” Xiao Feng...
53	00:03:03,100 --> 00:03:04,860	我 跟我的新婚太太	io e mia moglie
54	00:03:05,440 --> 00:03:06,840	我們坐在床上	ci siamo messi a letto…
55	00:03:07,980 --> 00:03:09,300	討論性侵害的定義	a parlare di stupro.
56	00:03:09,680 --> 00:03:10,480	因為	Perché…
57	00:03:10,780 --> 00:03:15,180	結婚當天呢 沒有人有力氣再怎麼樣了 好不好？所以我們就在床上純聊天	eravamo troppo stanchi\e quindi ci siamo messi a chiacchierare.
58	00:03:15,280 --> 00:03:18,140	那剛好就聊到：“ㄟ你覺得性侵害的定義是什麼？”	Lei mi fa:\“Che cos’è lo stupro per te?”
59	00:03:18,500 --> 00:03:20,240	然後我就提出我的定義 我說：	Allora le dico:

60	00:03:20,400 --> 00:03:22,980	“我覺得如果我明確表示不要	“Se ti dico chiaramente di no,
61	00:03:23,540 --> 00:03:25,360	然後結果還是發生性行為	ma fai comunque sesso con me,
62	00:03:25,600 --> 00:03:29,200	不管你是甚麼身分你是男女朋友或是你是先生太太	non mi interessa\se sei il fidanzato o la fidanzata,
63	00:03:29,540 --> 00:03:32,400	這都算是性侵害 醬紫 都算是強姦”	mi hai stuprato”.
64	00:03:32,660 --> 00:03:34,500	那 那時候我太太聽完然後就說：“喔	E così mia moglie mi fa: “Oh…
65	00:03:35,360 --> 00:03:36,920	阿你不就一天到晚被我強姦”	Allora io ti stupro sempre!”
66	00:03:38,920 --> 00:03:40,540	我才發現 真的ㄟ	Ehi, ma è vero!
67	00:03:41,880 --> 00:03:43,660	喔 天哪 我以前從來沒有想過欸	Non ci avevo mai pensato!
68	00:03:43,880 --> 00:03:47,660	我每天回到家 我累得要命我跟她講說：“喔我今天很累我今天不想要”	Quando torno a casa e dico:\“Oggi non ho voglia di farlo.”,
69	00:03:47,740 --> 00:03:49,760	她都不管我 她還是把我的武士刀這樣	lei mi afferra il pisello…
70	00:03:50,660 --> 00:03:51,900	插進她的體內	e se lo infila dentro.
71	00:03:53,760 --> 00:03:55,200	你們都不懂那個恐懼	Non capite la mia paura…

72	00:03:56,820 --> 00:03:58,920	每天晚上有個黑影 在你上面這樣	Trovarsi un'ombra su di te che fa:
73	00:04:09,700 --> 00:04:10,900	你們不懂那個恐懼	Non potete capire…
74	00:04:12,580 --> 00:04:14,040	你知道最可怕的是甚麼嗎?	Sapete cosa fa più paura?
75	00:04:15,000 --> 00:04:16,480	你們居然還笑得出來	Alla fine state ridendo.
76	00:04:18,880 --> 00:04:20,140	我沒有辦法想像	Niente da fare…
77	00:04:22,700 --> 00:04:23,680	你們知道	Lo sapete…
78	00:04:24,820 --> 00:04:29,100	男性被強姦這個重要的議題在社會上沒有廣泛討論	Non si parla abbastanza\degli abusi sessuali sugli uomini,
79	00:04:29,180 --> 00:04:30,760	就是因為你們這些人顧著笑	perché voi ve la ridete!
80	00:04:33,400 --> 00:04:36,820	我不知道ㄟ假如說今天是一個一個女生一個結婚的太太她跟你講說:	Mettiamo che fosse una donna a dire:
81	00:04:36,900 --> 00:04:40,720	"喔我每天晚上回到家我都很不想要做可是我先生就會硬上弓"	"Mio marito mi costringe a farlo\anche quando non voglio".
82	00:04:40,960 --> 00:04:42,400	大家一定非常生氣啊	Qui vi arrabbiereste,
83	00:04:42,480 --> 00:04:44,040	結果我今天在這講大家	ma con me fate così:

84	00:04:44,120 --> 00:04:45,180	哈哈哈哈哈哈哈	“Ahah!”
85	00:04:45,360 --> 00:04:46,160	怎麼回事？	Perché?
86	00:04:47,200 --> 00:04:49,000	是因為我看起來不像受害者嗎？ 是因為我會這樣	Ho la faccia da vittima?
87	00:04:49,260 --> 00:04:50,060	是因為這樣子嗎？	È per questo?
88	00:04:51,340 --> 00:04:53,340	我不知道ㄟ我覺得定義上完全都一樣	Lo stupro vale per tutti.
89	00:04:53,560 --> 00:04:56,260	唯一的差別是我沒有越想越不對勁	Ma se ripenso\a quello che mi è successo…
90	00:04:58,200 --> 00:04:59,760	我都越想越對勁	non mi sembra poi così male.
91	00:05:01,680 --> 00:05:03,620	好 當然我知道有些人沒辦法接受	So che per alcuni è difficile,
92	00:05:04,120 --> 00:05:05,620	敏感話題 對不對？	perché è un tema delicato.
93	00:05:06,060 --> 00:05:11,060	有些人不太喜歡用敏感話題做笑話 因為他們覺得會助長某種行為	Si pensa che scherzare su questi temi\comporti delle conseguenze.
94	00:05:11,600 --> 00:05:13,460	就假如說我今天講歧視的笑話	Se scherzo sul razzismo,
95	00:05:13,820 --> 00:05:15,620	那大家就會衝出去歧視別人	diventerete razzisti.

96	00:05:16,300 --> 00:05:18,360	我今天在這邊講強姦的笑話	Se scherzo sullo stupro,
97	00:05:19,000 --> 00:05:20,500	大家就會衝出去強姦別人ㄋㄡ	inizierete a stuprare.
98	00:05:22,160 --> 00:05:23,840	所以想要請各位注意一件事情	Voglio precisare una cosa.
99	00:05:24,560 --> 00:05:25,760	我從剛才到現在	D'ora in poi…
100	00:05:26,520 --> 00:05:29,460	都只有講女生強姦男生的笑話	farò solo battute\sulle stupratrici di uomini…
101	00:05:30,860 --> 00:05:32,880	因為我的確想要助長這種行為	perché voglio che questo accada.
102	00:05:34,620 --> 00:05:36,000	太少了 太少了	Accade poche volte.
103	00:05:36,100 --> 00:05:36,900	真的	Davvero.
104	00:05:37,260 --> 00:05:40,800	我希望這段今天講出去之後在場所有女性全部慾火焚身	Vorrei che tutte le donne\bruciassero di passione…
105	00:05:40,900 --> 00:05:43,220	喔不能講焚身 對不起 對不起 對不起那個	No, poi la gente si darà fuoco…
106	00:05:43,360 --> 00:05:44,260	ㄜ 不好意思	Scusatemi.
107	00:05:57,540 --> 00:05:58,340	ㄜ 對不起	Scusatemi…

108	00:05:59,800 --> 00:06:01,420	每次都犯一樣的錯誤 對不起	Sempre il solito errore.
109	00:06:04,560 --> 00:06:06,240	我 我 希望各位女性 可以	Spero che le donne…
110	00:06:06,880 --> 00:06:08,460	就 就從這位太太開始好了	Chiedo alla signora.
111	00:06:08,880 --> 00:06:10,160	就從你開始可不可以？	Posso parlarle?
112	00:06:10,240 --> 00:06:11,580	你可不可以答應我一件事？	Mi promette una cosa?
113	00:06:11,660 --> 00:06:14,600	今天回去你今天看完表演你很開心今天回去之後	Quando tornerà a casa dopo lo show,
114	00:06:14,920 --> 00:06:17,360	你幫我好好的思考我知道女兒在旁邊沒關係	fa lo stesso se sua figlia ci sente…
115	00:06:19,840 --> 00:06:21,620	你幫我來好好的來想一想	… mi prometta che…
116	00:06:22,360 --> 00:06:24,420	今天晚上要怎麼強姦他	… penserà a come stuprare suo marito!
117	00:06:25,460 --> 00:06:26,420	你答應我 答應我	Me lo prometta!
118	00:06:27,040 --> 00:06:29,740	然後這邊那個爸爸 答應我一件事情	Tocca al marito ora.\Mi prometta una cosa.
119	00:06:30,320 --> 00:06:32,800	你今天晚上回去後 你好好來思考	Quando sarà a casa\mi prometta che penserà…

120	00:06:33,140 --> 00:06:34,380	你要怎麼感謝我	… a come ringraziarmi!
121	00:06:34,500 --> 00:06:35,820	不客氣 不客氣	Prego!
122	00:06:39,020 --> 00:06:39,920	不客氣	Prego!
123	00:06:42,280 --> 00:06:43,100	他很開心ㄟ	È felice!
124	00:06:47,080 --> 00:06:48,680	我完全可以看見	Prevedo già
125	00:06:49,280 --> 00:06:50,560	在不久的未來	che tra poco
126	00:06:51,020 --> 00:06:53,340	女人迷寫一堆文章來罵我	verrò criticato dal movimento #MeToo.
127	00:06:55,300 --> 00:06:56,660	我連標題都看得到	So già cosa diranno.
128	00:06:57,760 --> 00:06:59,540	“不 你沒有被強姦”	“No, non sei stato stuprato.”
129	00:07:00,840 --> 00:07:02,620	真的嗎？我只想問一個問題 真的嗎？	Davvero? Ne siete convinte?
130	00:07:02,780 --> 00:07:04,880	你確定我沒有被強姦過嗎？你確定？	Non sono stato stuprato?
131	00:07:05,660 --> 00:07:06,700	我這麼可口	Un fico come me?

132	00:07:08,660 --> 00:07:11,680	我國中高中全部都男生班你確定我沒被強姦過？	Ho solo amici maschi.\Siete ancora sicure?
133	00:07:13,080 --> 00:07:17,180	你確定我沒有國中每天被同學架住 然後被打手槍	Siete sicure che i miei amici\non mi abbiano mai masturbato
134	00:07:17,380 --> 00:07:20,120	我射了之後才肯放我走 你確定這種事情沒有發生？	contro la mia volontà?
135	00:07:21,340 --> 00:07:23,040	你知道 知道我為什麼開始重訓嗎？	Sapete perché faccio palestra?
136	00:07:23,920 --> 00:07:25,960	我重訓只有一個目標 我非常明確	Ho un obbiettivo molto chiaro:
137	00:07:26,040 --> 00:07:28,080	我臥推至少要推 70 公斤	fare 70 kg di panca piana.
138	00:07:28,500 --> 00:07:31,400	因為通常班上想要強吻我的男生都是那個噸位	Perché i miei amici pesano così.
139	00:07:32,780 --> 00:07:35,860	所以我每天進建身房我都想像那個槓鈴 上面有一個嘴唇這樣	Penso che la sbarra dei pesi\sia la loro lingua…
140	00:07:38,400 --> 00:07:39,300	直押下來	… che fa così.
141	00:07:39,380 --> 00:07:42,980	那個動力非常強你知道你想要知道這個胸肌怎麼練的嗎？ 你就想像 你就這樣	Quella sbarra è pesante!\Sapete come alleno il petto?
142	00:07:43,300 --> 00:07:44,920	“不要親我 OMG	“Non mi baciare!
143	00:07:45,500 --> 00:07:46,960	請尊重我的身體自主權”	Rispetta il mio corpo!”

144	00:07:47,500 --> 00:07:50,620	我在健身房只會做兩件事情 臥推跟跑步 就這兩件	In palestra faccio solo\panca e corsa.
145	00:07:51,120 --> 00:07:52,620	你就這樣 恩 不要 跑走	“Ho detto di no!
146	00:07:53,440 --> 00:07:54,700	恩 不要 跑走	No!”
147	00:07:56,240 --> 00:07:58,180	整個健身房都覺得我神經病	In palestra mi danno del matto!
148	00:07:59,400 --> 00:08:00,200	我哪有神經病	Non lo sono.
149	00:08:00,420 --> 00:08:02,100	我唯一神經病的地方就是	Cioè, sono matto
150	00:08:02,700 --> 00:08:06,120	我把我的故事在 3000 人面前講出來 然後期待大家會笑	perché voglio farvi ridere\con questa storia!
151	00:08:06,420 --> 00:08:07,820	唯一神經病的地方就這樣	Sono matto per questo.
152	00:08:08,000 --> 00:08:10,660	後來一直到甚麼時候我才比較釋懷 你們知道嗎?	Sono poi riuscito\a superare questa cosa.
153	00:08:11,820 --> 00:08:13,280	就是後來交了女朋友之後	Dopo essermi fidanzato,
154	00:08:14,100 --> 00:08:15,740	然後女朋友在幫我	la mia ragazza mi ha aiutato
155	00:08:17,800 --> 00:08:19,060	處理事情這樣子	a superare la cosa.

156	00:08:20,240 --> 00:08:24,340	我那時候才就是 因為很難不聯想到以前經驗嘛 然後那時候才發現說	È difficile dimenticare il passato,\ma ho notato…
157	00:08:25,600 --> 00:08:28,440	女生的技術跟男生真的沒得比 怎麼會這樣子	che i maschi sono i più bravi\a fare le seghe.
158	00:08:29,260 --> 00:08:32,800	真的 因為他當下雖然在侵犯我 我說國中同學 雖然他侵犯我	Anche se a scuola\i maschi mi violentavano,
159	00:08:32,880 --> 00:08:35,180	但是我感覺他懂我 你知道嗎? 因為他	era come se mi capissero.
160	00:08:35,440 --> 00:08:36,580	真的真的	Dico davvero.
161	00:08:36,680 --> 00:08:39,080	女生幫男生都這樣 我不知道你們在幹甚麼ㄟ	Come cavolo fate le seghe, voi ragazze?
162	00:08:40,160 --> 00:08:42,900	沒有人這樣 沒有人全部用扯的 你們在幹甚麼?	Non dovete strapparlo.
163	00:08:43,480 --> 00:08:46,740	每個好像一隻鳥 把蚯蚓從土裡面扒出來	Non dovete mica farci il tiro alla fune!
164	00:08:47,200 --> 00:08:49,160	你這樣子我是不會出來你知不知道	Come faccio a venire così?
165	00:08:50,060 --> 00:08:51,760	一定要這麼用力嗎?	Non serve farle così forte!
166	00:08:52,320 --> 00:08:54,620	好啦我知道男生也沒有特別會幫女生拉 好不好?	Pure noi non ci sappiamo fare con voi.
167	00:08:54,700 --> 00:08:56,260	每個以為自己彈電吉他	Pensiamo sia una chitarra.

168	00:09:03,280 --> 00:09:04,160	我不得不承認	Devo ammettere
169	00:09:04,540 --> 00:09:08,760	就是對於生理上的異性呀有些東西我們沒有辦法真正了解	che ci sono delle cose su di voi\che noi maschi non capiamo.
170	00:09:09,340 --> 00:09:12,220	對不對？因為我們沒有那個器官 永遠沒有辦法真的懂	Non abbiamo la vagina\e quindi non capiamo.
171	00:09:12,780 --> 00:09:15,620	像是女生經痛到底有多痛	Ad esempio, il dolore mestruale…
172	00:09:16,220 --> 00:09:18,020	男生其實永遠不會知道	non lo capiremo mai.
173	00:09:18,480 --> 00:09:22,600	所以其實你們 就女生你們要怎麼編都可以 你們有發現這件事情嗎？	Quindi crediamo a tutto ciò\che ci dite a riguardo.
174	00:09:24,300 --> 00:09:29,680	對呀 就假如說你說："喔 我今天經痛 我沒辦法上體育課" 我們說："喔 趕快去休息 趕快去休息"	Se a ginnastica vi viene il ciclo,\vi diciamo di riposarvi un attimo.
175	00:09:30,040 --> 00:09:32,940	"喔 我經痛 今天沒辦法上班" "好好好 給你生理假"這樣子	Se vi viene al lavoro,\potete prendervi le ferie.
176	00:09:33,120 --> 00:09:37,080	你們其實可以宣稱經痛會一整個禮拜 我們也會相信你們ㄟ	Ci crediamo pure se dite\che il dolore vi dura una settimana.
177	00:09:37,280 --> 00:09:39,280	然後同樣男生有些身體經驗	Ma ci sono delle cose su di noi
178	00:09:39,820 --> 00:09:41,440	女生永遠沒辦法知道	che anche voi non capite.
179	00:09:41,960 --> 00:09:46,460	像有時候 情侶他們親熱完之後呀 就親親阿抱抱愛撫之後	Quando ci baciate,\abbracciate o accarezzate

180	00:09:46,640 --> 00:09:48,660	男生有些生理反應嘛 對不對？	ci provocate delle reazioni.
181	00:09:48,980 --> 00:09:50,540	然後男生這時候都會騙女生	Così vi mentiamo…
182	00:09:50,880 --> 00:09:52,620	不 男生會跟女生說	volevo dire “vi diciamo”:
183	00:09:53,900 --> 00:09:56,160	就是“啊 你都把我弄成這樣了	“Guarda come mi hai ridotto…
184	00:09:56,500 --> 00:10:00,420	然後你還不跟我上床 這樣真的很過分 因為我會很難受	e non vuoi venire a letto con me.
185	00:10:00,640 --> 00:10:03,240	我睪丸會痛會變藍色的”	Ho male ai testicoli,\stanno per scoppiare!”
186	00:10:06,120 --> 00:10:09,140	阿 女生都不知道 女生不知道阿 所以每個都心不甘情不願的說：	Voi non lo sapete,\quindi, molto riluttanti, dite:
187	00:10:09,260 --> 00:10:11,060	“好啦 那不然我幫你用嘴巴”	“Ok, allora vado di bocca.”
188	00:10:11,820 --> 00:10:12,620	這樣子	Così.
189	00:10:13,980 --> 00:10:16,620	可是女生根本不知道我們痛不痛 對不對？	Ma voi non conoscete questo dolore.
190	00:10:17,220 --> 00:10:18,020	各位女性	Ragazze…
191	00:10:18,560 --> 00:10:21,340	拜託請聽在場唯一良心好不好？	vi dico una cosa\dal profondo del cuore, ok?

192	00:10:22,560 --> 00:10:26,660	剛才講的那些甚麼睪丸有多痛啊那個疼痛喔	Quel dolore ai testicoli\di cui vi abbiamo parlato
193	00:10:27,680 --> 00:10:29,320	不是靠嘴巴就能解決的	non sparisce con la bocca…
194	00:10:31,380 --> 00:10:32,860	你一定要全套	Serve tutto il pacchetto.
195	00:10:32,980 --> 00:10:34,020	一定要整個	Tutto incluso!
196	00:10:34,200 --> 00:10:36,820	對不對？不信你問在場男生是不是男生？	Chiedete agli uomini\se non ci credete!
197	00:10:38,240 --> 00:10:39,300	一群變態	Pervertiti!
198	00:10:39,860 --> 00:10:40,840	根本就沒差	Vi va bene tutto!

2.9 Video 4 – Brian Tseng

Numero	Timecode	Originale	Italiano
1	00:00:10,940 --> 00:00:13,700	我最近很多時間我可以比較晚一點上班	Sto andando al lavoro un po' più tardi,
2	00:00:14,000 --> 00:00:16,600	而且每天早上呢我就會待在家裡面	così ogni mattina\posso rimanere in casa.
3	00:00:16,840 --> 00:00:18,280	每天早上ㄜ	Tutte le mattine
4	00:00:18,400 --> 00:00:21,000	我窗外就會傳來很悅耳的聲音	sento dei bei suoni provenire da fuori,
5	00:00:21,160 --> 00:00:24,560	原因是因為我家旁邊有一個雙語的幼兒園	perché vicino a casa mia\c'è un asilo bilingue.
6	00:00:25,100 --> 00:00:28,020	然後我跟大家介紹一下這個幼兒園他們的時刻表	Questo asilo ha un programma preciso
7	00:00:28,140 --> 00:00:30,960	非常的精準 他們每天做什麼事情都是一樣的	e ogni giorno si fanno le stesse cose.
8	00:00:31,240 --> 00:00:32,820	所以每天早上九點鐘	Alle nove di mattina,
9	00:00:33,260 --> 00:00:36,800	沒有早一秒也沒有晚一秒 老師就會帶小朋友出來放風	c'è il maestro che, puntualmente,\porta fuori i bimbi.
10	00:00:37,220 --> 00:00:41,420	然後因為他們是一個雙語的幼兒園 所以老師帶著小朋友出來的時候	Dato che è un asilo bilingue,\quando i bimbi sono fuori,
11	00:00:41,560 --> 00:00:43,720	他就用英文問小朋友一個問題	il maestro parla a loro in inglese.

12	00:00:43,860 --> 00:00:46,260	他就會問說：“What’s the weather like？”	Chiede: “*What’s the weather like?*”
13	00:00:46,440 --> 00:00:48,360	然後這時候小朋友就異口同聲的回答：	E i bimbi dicono all’unisono:
14	00:00:48,660 --> 00:00:50,300	“Cloudy, cloudy！”	“*Cloudy, cloudy!*”
15	00:00:51,960 --> 00:00:54,900	然後我早上聽到那個聲音我就知道：“OK 九點了該醒了”	Quando li sento, dico:\“Ok, devo svegliarmi”.
16	00:00:56,520 --> 00:00:58,920	他是我的鬧鐘但是我打不下去 對	Sono una sveglia che non posso spegnere.
17	00:00:59,200 --> 00:01:00,000	犯法	Non posso.
18	00:01:00,700 --> 00:01:03,840	那每天早上小朋友就是會這樣子：“Cloudy, cloudy! Cloudy, cloudy！”	Ogni mattina i bimbi dicono:\“*Cloudy, cloudy!*”
19	00:01:03,920 --> 00:01:05,520	日復一日每天都：“Cloudy, cloudy”	Sempre “*cloudy, cloudy*”.
20	00:01:05,660 --> 00:01:08,440	我後來就發現這個教學方法有非常非常大的問題	Queste lezioni hanno un problema enorme,
21	00:01:09,000 --> 00:01:11,300	因為下雨天的時候小朋友根本就不會出門	perché, se piove, i bimbi non escono.
22	00:01:11,840 --> 00:01:13,380	他們學不到“rainy, rainy”	Non sanno “*rainy, rainy*”.
23	00:01:14,840 --> 00:01:18,380	然後天氣太熱的時候老師自己也不想出門所以他們也學不到“sunny, sunny”齁	Pure se fa caldo non escono,\quindi niente “*sunny, sunny*”.

24	00:01:18,500 --> 00:01:21,180	抱歉齁 他們從頭到尾只學了“cloudy, cloudy”	Peccato, imparano solo “*cloudy, cloudy*”.
25	00:01:21,660 --> 00:01:23,400	然後最近他們開始在學唱歌	Si mettono anche a cantare.
26	00:01:23,700 --> 00:01:27,260	他們學唱歌的過程當中我就開始認識他們其中的一些小朋友	Grazie alle loro canzoni\ho conosciuto alcuni di questi bimbi.
27	00:01:27,460 --> 00:01:29,060	像我最喜歡的小朋友叫做 Kevin	Il mio preferito è Kevin.
28	00:01:29,620 --> 00:01:30,420	我跟大家講	Ora vi dico
29	00:01:30,740 --> 00:01:33,580	我為什麼喜歡 Kevin 以及我為什麼知道他叫做 Kevin	perché mi piace Kevin\e so pure il suo nome.
30	00:01:34,120 --> 00:01:37,680	因為我只基本上只聽得到老師的聲音 那老師就帶小朋友唱歌	In pratica, sento solo il maestro\cantare con i bimbi.
31	00:01:37,880 --> 00:01:39,600	聽起來大概是像這樣老師說：	Lo sento fare:
32	00:01:40,160 --> 00:01:42,800	“兩隻老虎兩隻老.....	“*Fra' Martino campanaro*
33	00:01:43,000 --> 00:01:43,800	Kevin!	Kevin!
34	00:01:43,980 --> 00:01:45,220	跑得快	*Dormi tu*
35	00:01:45,360 --> 00:01:46,300	Kevin 過來 靠	Kevin, vieni!

36	00:01:46,380 --> 00:01:47,440	跑得快”	*Dormi tu*”
37	00:01:48,060 --> 00:01:50,660	這個是很前衛的音樂這種兩隻老虎 Kevin!	È musica innovativa: “Kevin!”
38	00:01:50,860 --> 00:01:51,660	這.....	È…
39	00:01:52,260 --> 00:01:54,380	這很像他們在聽 Michael Jackson 你知道嗎?	È come ascoltare Michael Jackson.
40	00:01:55,500 --> 00:01:58,100	你知道 Billie Jean is not my lover	*Billie Jean is not my lover*
41	00:01:58,200 --> 00:01:58,620	Kevin! ”	Kevin!
42	00:01:58,700 --> 00:01:59,480	這種就是	È...
43	00:02:01,880 --> 00:02:02,880	前衛	È innovativa!
44	00:02:06,340 --> 00:02:07,280	The king of POP	*The King of Pop*!
45	00:02:07,780 --> 00:02:09,460	在我家樓下正在發生	Questo accade sotto casa mia.
46	00:02:09,600 --> 00:02:13,740	反正我不知道 Kevin 的開關是什麼 每次聽到音樂他就開始跑來跑去跑來跑去	Non so cosa abbia Kevin\ma, se sente la musica, inizia a correre
47	00:02:13,860 --> 00:02:15,260	而且不是安靜的跑來跑去	come uno scalmanato.

48	00:02:15,400 --> 00:02:17,980	我發現小朋友他們沒有辦法安靜地跑步	I bambini non sanno correre in silenzio.
49	00:02:18,460 --> 00:02:20,900	你有看過嗎？為什麼？為什麼小朋友跑步一定要這樣：	Vero? Come mai quando corrono fanno:
50	00:02:24,560 --> 00:02:25,800	為什麼？為什麼不能安靜跑？	Perché?
51	00:02:26,080 --> 00:02:31,720	每天早上我. . . 我觀察到有些小朋友就是喜歡鬼叫 我不知道是為什麼 他們想要證明自己可以發出聲音 是不是？	Perché a quei bimbi piace solo urlare?\Vogliono mostrarci che hanno la voce?
52	00:02:32,780 --> 00:02:35,680	因為那個幼兒園他們的年齡層蠻廣的 所以你就會發現	In quell'asilo ci sono\bimbi di ogni età,
53	00:02:35,860 --> 00:02:38,180	有些小朋友他們已經會講話	alcuni di loro sanno già parlare,
54	00:02:38,420 --> 00:02:40,620	但是有些小朋友他們只會發出噪音	mentre altri fanno solo dei versi.
55	00:02:41,500 --> 00:02:43,360	對 所以小朋友就會問另外一個小朋友說：	Un bimbo fa:
56	00:02:47,700 --> 00:02:48,500	然後另外一個小朋友就：	E l'altro:
57	00:02:52,260 --> 00:02:53,220	很有趣的互動	Interessante...
58	00:02:53,660 --> 00:02:56,680	所以每天早上我就在聽他們到底在講什麼東西	Ogni mattina mi metto ad ascoltarli,
59	00:02:57,000 --> 00:02:59,100	因為假如說我聽得出他們在講什麼的話	perché per me è una soddisfazione

60	00:02:59,300 --> 00:03:01,800	我就會很開心：“哇我今天終於終於聽懂了”這樣	riuscire a capire quello che dicono.
61	00:03:02,060 --> 00:03:04,400	有時候真的聽的到有完整的句子	A volte sento pure delle frasi complete.
62	00:03:05,000 --> 00:03:08,180	像前陣子就聽到他們在外面尖叫 所有小朋友在那邊：	La scorsa volta\li ho sentiti urlare così:
63	00:03:11,360 --> 00:03:12,160	就全部都在尖叫	Tutti così.
64	00:03:12,620 --> 00:03:13,720	然後就聽到完整的句子：	Dicevano:
65	00:03:13,820 --> 00:03:15,720	“大野狼來了大野狼來了”	“È arrivato il lupo!”
66	00:03:16,980 --> 00:03:17,920	我想說：“OK	E io: “Ah, ok.
67	00:03:18,260 --> 00:03:21,060	應該是玩什麼遊戲吧大野狼要抓他們什麼之類的”	Sarà un gioco a tema lupo cattivo”.
68	00:03:21,580 --> 00:03:22,820	結果後來這句話就變成了：	Poi hanno gridato:
69	00:03:23,280 --> 00:03:25,220	“越來越大了越來越大了”	“Più forte, più forte!”
70	00:03:25,300 --> 00:03:26,700	我說：“Wow”	E io: “Wow…
71	00:03:27,680 --> 00:03:29,660	我想說：“這個老師在做什麼東西？	Cosa sta facendo quel maestro?

72	00:03:30,800 --> 00:03:32,860	這是需要通報一下了吧？這個老師在幹嘛？”	Dovrei chiamare la polizia?”
73	00:03:33,360 --> 00:03:35,760	然後我就很緊張我就走到窗戶旁邊 我一看：	Ho guardato dalla finestra e ho detto:
74	00:03:35,840 --> 00:03:39,360	“歐原來開始下雨是雨滴越來越大了”	“Oh, è perché c’è la pioggia.\Sta piovendo forte”.
75	00:03:39,580 --> 00:03:41,740	馬上把窗戶打開：“What’s the weather like？”	Ho gridato:\“*What’s the weather like?*”
76	00:03:51,620 --> 00:03:52,880	他們回我：“Cloudy, cloudy”	“*Cloudy, cloudy*”.

2.10 Video 5 – Kylie Wang

Numero	Timecode	Cinese	Italiano
1	00:00:00,700 --> 00:00:03,000	我自己其實因為之前都在美國生活嘛	In passato ho vissuto in America
2	00:00:03,080 --> 00:00:05,660	那我自己的想法就是你都在國外生活了	e penso che, se vai all'estero,
3	00:00:05,840 --> 00:00:09,520	那你就應該要融入當地的文化多嘗試一下	dovresti immergerti\nella cultura locale.
4	00:00:09,600 --> 00:00:13,820	比如說你要多吃吃看當地的食物啊吃吃看當地人	Devi provare i cibi locali\e provarci con la gente del posto.
5	00:00:15,840 --> 00:00:16,920	我就要跟大家說	Sentite qui.
6	00:00:17,100 --> 00:00:20,240	用刻板印象去評斷一個人是很不 OK 的事情	Non è bello giudicare qualcuno\in base agli stereotipi.
7	00:00:20,480 --> 00:00:21,480	因為不準	Non sono veri.
8	00:00:24,220 --> 00:00:26,180	你們一臉就知道我要講什麼對不對？	Sapete già cosa sto per dire!
9	00:00:26,540 --> 00:00:30,460	白人有大有小黑人也有大有小	Sia i bianchi che i neri\ce l'hanno o grande o piccolo.
10	00:00:30,620 --> 00:00:33,500	真的台灣人要有自信黑人也有小屌	Taiwanesi, tranquilli!\Pure i neri ce l'hanno piccolo.
11	00:00:33,800 --> 00:00:36,820	可是黑人的小比台灣人的大還要來的大	Ma il loro "piccolo" è più grande\del vostro!

12	00:00:39,020 --> 00:00:40,820	然後黑人的大就超大	Immaginatevi il loro “grande”!
13	00:00:42,700 --> 00:00:46,640	但是日本人都只有小屌沒有例外 大概就	Invece, i giapponesi\ce l’hanno tutti piccolo.
14	00:00:47,640 --> 00:00:48,640	今天應該沒有	Oggi…
15	00:00:50,620 --> 00:00:53,140	今天沒有日本人吧 這個	… non dovrebbero esserci dei giapponesi.
16	00:00:54,080 --> 00:00:55,080	當然你跟	Ovviamente,
17	00:00:55,220 --> 00:00:58,640	不同國家的人交往就可以看到他的那個文化	se usciamo con gli stranieri,\capiamo com’è la loro cultura.
18	00:00:58,840 --> 00:01:01,940	比如說像白人他們就真的很直接	I bianchi vanno sempre dritti al punto.
19	00:01:02,200 --> 00:01:04,980	第一次上床就直接這樣啪打你的屁股	La prima volta a letto\ti danno una sberla sul culo
20	00:01:05,080 --> 00:01:07,140	我想我跟你很熟嗎？	e pensi: “Ma questa confidenza?”
21	00:01:07,480 --> 00:01:10,720	而且他們話超多做愛就做愛嘛 在那邊	E poi parlano troppo.\Ma fate l’amore e basta!
22	00:01:11,180 --> 00:01:14,900	“Oh yeah baby, you like it ? Want some more, huh？”	Fanno così: “*Oh, yeah baby, you like it?\Want some more?*”
23	00:01:17,660 --> 00:01:20,840	他們到底哪來的自信啊？我覺得他們都一定有抽大麻	Perché sono così sicuri di sé?\È perché fumano erba?

24	00:01:22,780 --> 00:01:24,460	可是日本人就不一樣了	I giapponesi sono diversi.
25	00:01:24,980 --> 00:01:27,080	他們就超安靜我就想：	Sono così silenziosi che pensi:
26	00:01:28,260 --> 00:01:30,760	“所以我現在可以出聲嗎？	“Posso fare rumore ora?
27	00:01:30,880 --> 00:01:32,440	你壓到我的頭髮了耶”	Mi stai tirando i capelli!”
28	00:01:34,420 --> 00:01:38,560	好啦不要只講男生女生也一樣這個也是文化差異啊	Anche le ragazze sono così,\dipende dalla cultura!
29	00:01:38,620 --> 00:01:42,420	像亞洲女生叫聲就比較含蓄白人女生就比較狂野	Le asiatiche non urlano forte,\le bianche invece sì.
30	00:01:42,500 --> 00:01:45,520	有點像那個 Gogoro 跟重機的差別	È come paragonare\uno scooter elettrico a una moto.
31	00:01:46,640 --> 00:01:50,140	有時候呢我這個在國外待久了嘛	Ho vissuto così tanto all’estero
32	00:01:50,200 --> 00:01:54,740	我就會發現我好像會不自覺配合對方那個文化的期待就我也不是故意的	da assecondare spontaneamente\le aspettative degli stranieri.
33	00:01:55,100 --> 00:01:58,400	如果遇到亞洲的男朋友我就：“啊啊啊啊”	Con gli asiatici faccio:\“Ah”.
34	00:01:58,640 --> 00:02:01,260	很嬌羞遇到白人我就：“吼吼吼吼”	Faccio la timida.\Ma con i bianchi: “Oh!”
35	00:02:04,100 --> 00:02:09,480	當然大家一定想說你知道在國外跟外國人交往好像很好玩 其實沒有	Penserete che sia molto bello\uscire con gli stranieri, ma non è così.

36	00:02:09,820 --> 00:02:13,960	實際上生活起來會遇到很多語言上的問題這是沒有辦法的事	È inevitabile che ci siano\molti problemi dovuti alla lingua.
37	00:02:14,020 --> 00:02:16,960	比如說你爭論議題的時候你跟對方用英文講	Quando parlate in inglese,
38	00:02:17,140 --> 00:02:20,320	你氣勢就是會輸一截尤其是白人意見又多嘛	sembrate meno cazzuti,\soprattutto con i bianchi.
39	00:02:20,580 --> 00:02:25,200	他會說："You know what? What I think actually about Hong Kong is blah, blah, blah, blah"	Dicono: "*You know what,\what I think actually about Hong Kong is…*"
40	00:02:25,320 --> 00:02:26,320	然後輪到我的時候：	E io rispondo:
41	00:02:26,400 --> 00:02:29,000	"你 你 幹你娘勒"	"Tu sei… un figlio di puttana!"
42	00:02:32,160 --> 00:02:34,920	直到前一陣子呢我就遇到一個ABC	Tempo fa,\ho incontrato un sino-americano
43	00:02:35,000 --> 00:02:38,300	但我說的前一陣子就是我結婚很久很久以前的	e, con "tempo fa",\intendo molto prima di sposarmi.
44	00:02:38,480 --> 00:02:40,460	那個叫前一陣子	Tempo fa!
45	00:02:40,540 --> 00:02:42,360	我認識了一個欸欸欸	Ho conosciuto un… Ehi!
46	00:02:42,520 --> 00:02:44,760	克制一下克制一下你有仇喔	Datevi una calmata!\Siete odiosi!
47	00:02:45,900 --> 00:02:47,680	我認識了一個ABC	Ho conosciuto un sino-americano.

48	00:02:47,760 --> 00:02:50,180	那他就滿體貼長得也滿帥的	Era molto bello e premuroso,
49	00:02:50,240 --> 00:02:52,640	而且重點是他有在台灣生活過一段時間	e aveva anche vissuto a Taiwan.
50	00:02:52,720 --> 00:02:54,720	那他知道我是台灣來的嘛他就會為了我	Sapeva che sono taiwanese
51	00:02:54,940 --> 00:02:57,900	多講點中文雖然有點彆腳但就是人家的心意	e, quindi,\ci teneva a parlarmi in cinese.
52	00:02:58,320 --> 00:03:01,500	我們其實在相處過程中還滿順利 約了幾次會	Ci siamo visti spesso\ed è andato tutto bene.
53	00:03:01,660 --> 00:03:03,880	他就說：“你今天要不要來我家看電影？”	Una volta mi fa:\“Vuoi venire da me?”
54	00:03:05,480 --> 00:03:06,940	哎喲我懂你的意思了	Ho capito cosa intendeva!
55	00:03:07,580 --> 00:03:09,080	universal 的齁	È una tecnica universale!
56	00:03:09,160 --> 00:03:11,520	我那天呢我就回家	Quel giorno sono tornata a casa
57	00:03:11,720 --> 00:03:14,400	就想說早點整理一下讓自己 fuckable	e mi sono sistemata\per essere “scopabile”.
58	00:03:15,760 --> 00:03:20,400	我就去了他家 那天其實就很順利 然後氣氛也很不錯 然後我們就開始了	A casa sua c’era una bella atmosfera\e così l’abbiamo fatto.
59	00:03:21,140 --> 00:03:23,700	進行到一半的時候他對我說：	Mentre lo stavamo facendo, mi fa:

60	00:03:24,120 --> 00:03:25,160	“你這個賤貨	“Sei una troia!
61	00:03:25,960 --> 00:03:27,540	看我用肉棒插死你	Ti ficco il cazzo dentro!
62	00:03:28,760 --> 00:03:30,160	想要更多嗎？”	Ne vuoi di più?”
63	00:03:33,020 --> 00:03:37,000	隔天我們就分手了他不知道為什麼	Il giorno dopo l’ho lasciato\e lui non ha capito perché!
64	00:03:37,280 --> 00:03:42,660	所以你們如果在路上遇到台灣女生跟白人交往不要在那邊：“她愛洋屌”	Se vedete una taiwanese con un bianco,\non dite: “Le piace il cazzo bianco!”
65	00:03:42,740 --> 00:03:44,480	人家每天晚上都很辛苦	Lei fa una vita da cani…
66	00:03:44,960 --> 00:03:46,620	都在那邊：“吼吼吼”	… deve gridare: “Oh!”
67	00:03:49,540 --> 00:03:52,760	今天女生這麼多還有些情侶但我就想要問一下大家	Vorrei chiedere una cosa\alle coppie qui presenti.
68	00:03:53,340 --> 00:03:57,240	你們有沒有一種感覺就是有時候會突然覺得跟男生交往超煩的	Non pensate anche voi\che i maschi siano fastidiosi?
69	00:03:58,000 --> 00:03:59,000	有嗎？	Che dite?
70	00:04:00,320 --> 00:04:03,840	你男朋友在看你沒關係我接受到你的眼神了	Il tuo fidanzato ti sta guardando.\Tranquilla, ho capito!
71	00:04:04,100 --> 00:04:07,880	你知道我跟那個 ABC 分手以後我這感覺變得超級強烈的	Da quando ho mollato quel ragazzo\lo penso ancor di più.

72	00:04:08,000 --> 00:04:10,160	我就覺得男人根本不知道女人要什麼啊	I maschi non sanno cosa vogliamo.
73	00:04:10,300 --> 00:04:11,920	誰想在那邊插死你 HUH?	“Ti ficco il cazzo dentro!”
74	00:04:13,180 --> 00:04:14,720	就是我就越想越生氣 而且	Se ci penso mi arrabbio.
75	00:04:15,000 --> 00:04:17,260	你看他們來來去去就那幾招	A letto fanno sempre le solite mosse.
76	00:04:17,400 --> 00:04:20,480	然後很無聊啊那無聊又不能講講了還要哄	Sono ridicoli,\ma se lo diciamo ci rimangono male.
77	00:04:20,620 --> 00:04:21,620	啊你們	Ah, voi maschi!
78	00:04:23,080 --> 00:04:27,120	你們就只會在那邊抽插而已啊我想說是只有老二可以用嗎?	Sapete solo spingerlo dentro?\Sapete usare solo il pisello?
79	00:04:27,420 --> 00:04:30,700	我就越想越生氣我就開始跟女生交往	Ero così arrabbiata\che ho iniziato a uscire con le donne!
80	00:04:31,820 --> 00:04:34,340	因為女生的手可以這樣	Perché le nostre dita possono fare così!
81	00:04:35,440 --> 00:04:37,560	你們是不是看不懂啊來來來來來	Non capite?\Vi faccio vedere.
82	00:04:39,940 --> 00:04:43,540	跟你們說你們的老二可以這樣子嗎?	Il vostro pisello può fare così?
83	00:04:44,760 --> 00:04:45,760	不行吧?	No?

84	00:04:45,840 --> 00:04:50,060	我第一個比較正式的一個關係是個白人女生	La mia prima relazione seria\è stata con una ragazza bianca.
85	00:04:50,140 --> 00:04:52,280	長得還滿漂亮的她很有經驗	Era molto bella e ci sapeva fare.
86	00:04:52,520 --> 00:04:55,900	我第一次去她家的時候她超放得開就直接把衣服脫掉	La prima volta a casa sua,\si è spogliata subito!
87	00:04:56,180 --> 00:04:57,920	然後一對奶子就彈出來 超大	Era una tettona.
88	00:04:58,360 --> 00:04:59,360	我就想：	Pensavo:
89	00:04:59,540 --> 00:05:01,680	“那我還要脫嗎？”	“Allora… devo spogliarmi anch’io?”
90	00:05:03,340 --> 00:05:06,000	就搞得我比跟男生做還要不好意思脫耶	Mi sentivo più impacciata di un maschio.
91	00:05:06,300 --> 00:05:11,080	而且脫了以後要幹嘛？我腦袋一片空白我想說：“所以現在要幹嘛？現在要幹嘛？現在要幹嘛？	Non sapevo cosa avrei dovuto fare!\Pensavo: “E ora che faccio?
92	00:05:11,200 --> 00:05:12,340	就學校沒有教過啊	Chi lo sa?
93	00:05:13,800 --> 00:05:16,080	我也不用把幫她舔硬啊手指本來就是硬的啊	Devo leccargliela? Uso le dita?
94	00:05:17,200 --> 00:05:18,200	我到底要幹嘛？”	Cosa faccio?”
95	00:05:18,660 --> 00:05:21,500	然後我們就開始摟摟抱抱摳摳摸摸	E così abbiamo iniziato a toccarci.

96	00:05:21,740 --> 00:05:25,200	我爽了之後呢 她再開始摟摟抱抱摳摳摸摸	Io godevo e lei continuava a toccarmi.
97	00:05:25,280 --> 00:05:28,160	然後她爽了之後 我們又開始摟摟抱抱摳摳摸摸	Lei godeva e io continuavo a toccarla.
98	00:05:28,300 --> 00:05:33,840	我們兩個都爽了好幾次 我就想 啊跟女生做就是兩個人都會滿足了才會停	Così ho pensato: “Due donne si fermano\solo se vengono entrambe.
99	00:05:34,120 --> 00:05:37,260	但跟男人做他就射出來就直接睡覺	Gli uomini invece si addormentano\dopo aver sborrato”.
100	00:05:37,340 --> 00:05:40,020	“老娘還沒有開始耶 你給我起來”	“Già finito? Fallo tornare duro!”
101	00:05:40,100 --> 00:05:42,240	“硬不起來好想睡覺”	“Non ci riesco, vorrei dormire ora!”
102	00:05:43,160 --> 00:05:48,280	那天做呢我就開始一個全新的世界 就是雙性戀的世界	Quel giorno mi si è aperto un mondo:\sono diventata bisessuale.
103	00:05:48,600 --> 00:05:52,240	你一定想說在國外嘛 雙性戀你知道超開放的 其實沒有	Non è vero che all’estero\sono molto aperti su questo tema.
104	00:05:52,520 --> 00:05:55,800	就算是在國外 雙性戀還是會受到滿多歧視的	All’estero i bisessuali\sono molto discriminati.
105	00:05:56,020 --> 00:05:57,640	比如說你今天一個人來嘛 對不對？	Sei venuto da solo oggi?
106	00:05:57,800 --> 00:05:59,140	好 我就問你好了	Ok, parlo con te.
107	00:05:59,420 --> 00:06:00,420	如果	Allora,

108	00:06:00,700 --> 00:06:06,240	我隨便跟一個男生朋友講這超級讓我受不了的我就問他說：“欸我是雙性戀耶”	non sopporto quando parlo con un ragazzo\e gli dico di essere bisessuale.
109	00:06:08,060 --> 00:06:09,600	他就會露出一種	Come sente questo…
110	00:06:11,140 --> 00:06:14,100	所以可以跟你 3P 嗎的表情	pensa di poter fare sesso a tre con me!
111	00:06:14,180 --> 00:06:17,940	我就覺得不是每一個男同志遇到你都想肛你好嗎？	Non tutti i gay che incontri\vogliono inculart i, ok?
112	00:06:18,160 --> 00:06:20,980	想要被肛是不是？想要 3P 是不是？好啊	Vuoi fare una cosa a tre?
113	00:06:21,060 --> 00:06:24,420	那我找另外女的來我們戴個假屌捅你的屁眼你 OK 嗎？	Chiamo una mia amica\e ti inculiamo con un dildo, ok?
114	00:06:24,540 --> 00:06:25,600	想要嗎？	Lo vuoi fare?

CAPITOLO 3: COMMENTO TRADUTTOLOGICO

3.1 Tipologia testuale

Il *corpus* di prototesti preso in esame in questa tesi comprende cinque video provenienti da YouTube, i quali si intitolano rispettivamente 'Figlio di Shanghai',[81] 'Nessuno ha il coraggio di far arrabbiare Brian',[82] 'La storia dello stupro di Brian',[83] 'L'asilo bilingue',[84] e 'Differenze culturali. Le donne usano le dita meglio degli uomini?'.[85]

I testi di partenza (d'ora in poi TP) che ho analizzato si identificano come 'testi audiovisivi', ovvero «una tipologia testuale a sé stante, la cui globalità è generata dalla combinazione di diverse componenti semiotiche» (Perego 2021: 8). Questa natura polisemiotica rende il testo audiovisivo «un complesso testo multicodice» (9), dal momento che al suo interno è possibile notare la presenza di codici visivi non verbali (espressioni facciali, scenografia, oggetti di scena, ecc.), codici visivi verbali (scritte, insegne, cartelli, ecc.), codici acustici non verbali (musica, rumori, effetti sonori, risate, pianti, ecc.) e codici acustici verbali (dialoghi, canzoni, poesie, ecc.) (Chiaro 2009: 143). I TP sono video di stand-up comedy in lingua cinese realizzati da tre comici diversi, ovvero Storm Xu, Brian Tseng e Kylie Wang.

I testi di arrivo (d'ora in poi TA) che ho ottenuto sono il risultato del processo di TAV. In particolare, come metodo di trasferimento linguistico ho scelto la sottotitolazione interlinguistica dal cinese all'italiano. La sottotitolazione viene inquadrata come una forma di traduzione diasemiotica dal momento che richiede «la trascrizione del parlato e quindi il trasferimento dall'oralità alla scrittura» (Logaldo 2021: 12). In linea generale, attraverso la sottotitolazione interlinguistica siamo in grado di realizzare una traduzione scritta dei dialoghi del prodotto audiovisivo di partenza, collocandola, solitamente, nella parte inferiore dello schermo. Nella maggior parte dei casi, questa traduzione scritta deve sottostare a dure restrizioni di natura formale e testuale (Gottlieb 1992: 164–165). In quelle di natura formale troviamo la disposizione dei sottotitoli sullo schermo, lo spazio occupabile sullo schermo, la lunghezza dei segmenti scritti e i tempi di esposizione sullo schermo; tra quelle di natura testuale individuiamo invece i limiti imposti dalla leggibilità dei sottotitoli, la segmentazione testuale e infine la sincronizzazione con l'audio e il video (Perego 2021).

---

[81] 一席 YiXi. (2019, 2 dicembre). 【一席】Storm Xu（徐風暴）：魔都之子 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-gLzG1roM_Y

[82] Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 23 marzo). 【另存新檔】沒人敢在婚禮上惹博恩 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MpusnO_l0wY&t=283s

[83] Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 28 marzo). 【另存新檔】真・博恩被強姦的故事（完整版）[Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yi8HlCMZ9HM

[84] Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 31 marzo). 【另存新檔】雙語幼兒園 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EzF5uqdWmQE&t=106s

[85] 零捌卡好笑. (2019, 21 dicembre). 各國文化差異丨女生的手指比男生厲害嗎？丨凱莉 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fG9GdWc3f-A&t=40s

Dopo aver definito la tipologia testuale, ho analizzato i TP per capire quali funzioni del linguaggio fossero presenti al loro interno. In questa fase ho individuato due tipi di funzioni: quella emotiva e quella fàtica. Per capire i motivi che mi hanno portato a scegliere la funzione emotiva è utile soffermarsi innanzitutto sulle parole di Osimo:

> Perché un emittente sia in grado di esercitare la comunicazione, deve padroneggiare la funzione *emotiva*, detta anche *espressiva*, ossia deve essere capace di esprimersi e, qualora lo desideri o lo consideri pertinente, saper parlare di sé. Quando, in un testo, la funzione emotiva è una componente importante, il testo spesso parla dell'io narrante, comunicando al lettore quali sono i suoi stati d'animo. La descrizione degli eventi narrati può essere fredda e distaccata oppure dare l'impressione di un forte coinvolgimento del narratore incorporato; in quest'ultimo caso il testo è fortemente connotato in senso emotivo. (Osimo 2011: 38)

La stand-up comedy è una forma di spettacolo nella quale i comici affrontano, il più delle volte, temi legati alle loro esperienze e vicissitudini personali. Il comico (l'emittente) si mette a nudo davanti al pubblico (il lettore), comunicando a quest'ultimo i propri stati d'animo, pensieri e prese di posizione su argomenti nei quali gli spettatori possono rispecchiarsi. Tutti questi elementi permettono agli stand-up comedian di parlare della propria storia e di raccontarsi agli altri, facendo leva quindi sulla funzione emotiva. Tra i comici e il pubblico si crea così una sorta di contatto diretto, il quale viene rafforzato ancor di più dallo scroscio degli applausi e delle risate degli spettatori. È proprio sulla scia di questo contatto che ho individuato la seconda funzione linguistica, ovvero quella fàtica.

Secondo Osimo, «[l]a funzione fatica è [...] orientata sul contatto» e all'interno di questa categoria rientra «[t]utto ciò che serve a fare in modo che il contatto tra emittente e destinatario si apra, si chiuda, o si mantenga [...]» (41). La funzione fàtica è dunque ben esemplificata da quello che accade durante una performance di stand-up comedy: il comico (l'emittente) apre il contatto con il pubblico (il destinatario) nel momento in cui inizia a parlare, mantiene il contatto con esso intrattenendolo dall'inizio alla fine dello show e, infine, chiude il contatto con il pubblico una volta che il suo spettacolo è giunto a conclusione.

3.2 Dominante

Prima ancora di immergermi all'interno della traduzione dei video scelti, ho dovuto analizzare ogni filmato per capire quale fosse la dominante, ovvero l'elemento costante e di maggior rilievo che contraddistingue in modo univoco i TP.

Da una prima analisi, individuare l'elemento che domina ogni video non si è rivelata un'operazione banale, dal momento che i TP presi in considerazione, benché tutti legati al medesimo genere, ovvero la stand-up comedy, vantano temi, caratteristiche e stili diversi. Nonostante le differenze presenti tra questi apparati prototestuali, ho comunque individuato un filo conduttore che li connette e li colloca

sullo stesso piano: la comicità. Tutti i comici che ho analizzato si pongono l'obiettivo di far ridere il proprio pubblico attraverso una serie di battute sui temi più disparati. Ho individuato quindi come dominante comune dei TP l'intenzione degli stand-up comedian di raggiungere l'effetto comico.

Tuttavia, come già accennato, i video di Storm Xu, Brian Tseng e Kylie Wang sono molto diversi in termini di contenuti e di stile, e limitarsi a individuare un'unica dominante non è sufficiente per inquadrare i tratti distintivi dei TP. Ho notato infatti che le esibizioni di stand-up comedy selezionate sono ulteriormente caratterizzate da sottodominanti che le distinguono in modo univoco. La sottodominante del video di Storm Xu può essere rintracciata nel tentativo da parte del comico stesso di mettere in risalto i tratti tragicomici della sua infanzia, famiglia e carriera facendo leva su una mimica molto espressiva, sull'esagerazione degli eventi da lui narrati e su elementi tipici della cultura cinese. Per i video di Brian Tseng ho individuato come sottodominante il tono leggero, ironico e irriverente con cui il comico taiwanese parla di questioni comuni, come il matrimonio o l'aver a che fare con dei bambini fastidiosi, e argomenti tabù, come la violenza sessuale. Nel video di Kylie Wang ho individuato come sottodominante l'impiego di un linguaggio estremamente informale e a tratti volgare da parte della comica taiwanese. Kylie Wang fa uso di questo linguaggio per scagliarsi prevalentemente contro il pubblico maschile, parlando con estrema schiettezza di questioni intime, come i rapporti sessuali. Infine, concludo specificando che la dominante e le sottodominanti dei TA corrispondono a quelle individuate nei TP.

3.3 Spettatore modello

In linea generale, quando assistiamo a uno spettacolo dal vivo di stand-up comedy possiamo capire con una certa facilità quale tipo di spettatore prende parte all'evento. Infatti, guardando i volti e sentendo le risate del pubblico, siamo in grado di stilare un rapido identikit degli ospiti presenti in sala e capire, da questa analisi, informazioni legate alla loro età, ai loro gusti personali e al loro senso dell'umorismo. Lo stesso si può dire quando si guardano gli spettacoli di stand-up comedy registrati e caricati online, come nel nostro caso. Dalle riprese delle videocamere è spesso possibile sentire e intravedere la folla, cosa che aiuta il traduttore ad avere un quadro generale del tipo di spettatore modello che si interessa di stand-up comedy. Bisogna tuttavia precisare che questo identikit non è completo dal momento che, oltre al pubblico presente davanti al comico e registrato dalle videocamere, si deve includere anche il pubblico 'da casa' che guarda o ascolta queste performance sul web, in TV, alla radio, ecc. Inoltre, è interessante notare che questo pubblico da casa potrebbe in parte differire da quello presente fisicamente agli show. Nel caso dei video scelti nel presente elaborato, ho comunque ipotizzato che ci fosse un certo grado di somiglianza tra lo spettatore in

presenza e quello da casa. Alla luce di queste considerazioni, ho stabilito come prototipo dello spettatore modello dei TP una figura dai 16 ai 40 anni con una conoscenza avanzata della lingua cinese e fortemente interessato alla stand-up comedy cinese e taiwanese.

Un discorso a parte invece è legato allo spettatore modello dei TA, il quale è stato individuato come un soggetto in possesso di un livello avanzato di italiano e appassionato di stand-up comedy occidentale, perlopiù statunitense e britannica. Il mio spettatore modello è interessato ad affacciarsi sul panorama della stand-up comedy in lingua cinese, in modo da conoscere nuovi comici e allargare così i propri orizzonti all'interno della stand-up comedy internazionale. Si tratta di uno spettatore che non vuole essere portato bruscamente all'interno di questo nuovo mondo, dal momento che, essendo abituato alle rappresentazioni occidentali di questa forma di spettacolo e conoscendo solo indirettamente la cultura dei TP, potrebbe giudicare incomprensibili quelle battute condite da riferimenti culturali a lui sconosciuti. Questo spettatore è solito guardare su canali come Comedy Central o piattaforme come Netflix i video e gli speciali di stand-up comedy sottotitolati in italiano. Ho ipotizzato, infine, che lo spettatore sia un avido consumatore di materiale audiovisivo sottotitolato e, per questo motivo, alcune delle scelte di traduzione sono state considerate proprio in virtù di questa caratteristica.

3.4 Macrostrategia

Prima di immergermi con la traduzione vera e propria, ho dovuto necessariamente riflettere sul tipo di approccio che potesse trasporre al meglio i TP nei TA e, per fare ciò, mi sono dovuto interrogare sulle priorità delle mie traduzioni. Come nota Zabalbeascoa:

> It is possible and […] fruitful to see translation as a matter of priorities and restrictions: the concept of **priorities** is used as a means of expressing the intended goals for a given translation task and the **restrictions** are the obstacles and problems that help to justify one's choice of priorities and, ultimately, the solutions adopted in the translation. (Zabalbeascoa 1996: 243)

Definire le priorità risulta essere un passaggio obbligatorio al fine di individuare la macrostrategia migliore che possa tenere conto dell'economia generale dei TP. Allo stesso tempo, oltre alle priorità, il traduttore deve tenere in considerazione anche una serie di restrizioni che possono ostacolare il processo traduttivo. Come vedremo successivamente, le restrizioni nelle quali mi sono imbattuto sono da individuare nei limiti spazio-temporali dei sottotitoli e nella resa di battute intrise di riferimenti culturali. Ma torniamo innanzitutto alla questione delle priorità. Nel descrivere le priorità, Zabalbeascoa individua tre scale di valori. La prima è una scala verticale di importanza delle priorità, all'interno della quale dovrebbe essere data precedenza alle priorità collocate nelle posizioni superiori.

Ne consegue quindi che le priorità inferiori, secondo questa teoria, dovrebbero venire soddisfatte solamente nel caso in cui quelle superiori siano state effettivamente raggiunte. La seconda è una scala locale/globale che indica quali parti del testo sono interessate dalle priorità traduttive. Una priorità a livello globale interessa un testo nella sua interezza, mentre una a livello locale è legata a una determinata sezione o a un preciso momento. Infine, la terza scala include il concetto dell'equivalenza, secondo il quale è necessario che il traduttore si interroghi se la propria priorità consista nel creare una traduzione che risulti per certi versi equivalente o meno al TP (Zabalbeascoa 1996: 243).

Partendo dalla prima scala, Zabalbeascoa definisce quindi un ordine gerarchico nel quale le priorità superiori influenzano direttamente quelle inferiori nel processo decisionale di trasferimento degli elementi dal TP al TA. Seguendo questa gerarchia, la prima priorità che ho dovuto collocare al vertice è stata il mantenimento dell'effetto comico dei TP all'interno dei TA. Come già discusso nella dominante, i video di stand-up comedy si contraddistinguono dalla presenza di un elemento comune: la comicità. Possiamo affermare, dunque, che salvaguardare l'elemento comico sia una priorità da collocare indubbiamente al vertice della scala gerarchica; inoltre, lo humour influenza i TP e i TA a livello globale dal momento che, non limitandosi a determinate sezioni, deve essere una costante dall'inizio alla fine dei video. È interessante notare che tale costante non è ricercata solamente da parte dello stand-up comedian ma anche dal traduttore. Questo sistema di priorità si può collegare a quanto definito da Tsakona, la quale redige quattro categorie per inquadrare i generi dello humour:

> • *Humor as an obligatory feature of the genre—genres produced predominantly for the amusement of the audience*, such as jokes, comedies (films, plays), cartoons, sitcoms, TV satire, standup comedy, and Internet memes.
> • *Humor as an optional but expected feature of the genre—genres that may often include humor and may aim, among other things, at creating a humorous effect*. For example, everyday interactions among peers, conversational narratives [...], most kinds of literary texts [...], animation films, aphorisms, epigrams, online posts and interactions, proverbs, advertisements, birthday cards, graffiti, bumper stickers, and new baby congratulation cards belong here.
> • *Humor as an optional but unexpected feature of the genre—genres where humor may occasionally occur but it is not normally or always expected*. [...] For example, business negotiations, service encounters, news reports, newspaper articles, political speeches, parliamentary debates, school textbooks, and classroom interactions are included here.
> • *Humor as an untypical feature of the genre—genres where humor hardly ever (or never) occurs*, such as religious genres, laws, court decisions, and funeral speeches. (Tsakona 2017: 494–497)

Risulta evidente dalla classificazione sopracitata che la stand-up comedy si configura come un genere concepito prevalentemente per intrattenere il pubblico. La stessa Tsakona, in riferimento alla prima categoria, afferma che:

> Such genres would not be the same and, most importantly, would not even exist as such without the presence of humor in them; humor is the sine qua non condition for them. In contrast to all the following categories, these genres are produced exclusively in a humorous form and primarily for a humorous purpose. (494)

La componente comica, oltre a dover essere tassativamente presente all'interno di questi generi, va anche mantenuta durante la traduzione. Nel caso in cui, per un qualche motivo, questa componente dovesse venire a meno, il risultato finale potrebbe essere compromesso. A enfatizzare l'importanza di mantenere lo humour nel TA è Dore, la quale afferma che un traduttore «should regard the transfer of the potential humour of film or TV comedies as a fundamental priority that is likely to guarantee these programmes' success» (Dore 2020: 92).

La seconda priorità che ho individuato consiste nella creazione di sottotitoli che siano facilmente fruibili da parte dello spettatore modello. Al fine di raggiungere questo obiettivo, ho dovuto definire in linea generale una serie di valori da rispettare per far sì che i sottotitoli fossero curati sotto ogni aspetto tecnico, da quello spaziale e temporale a quello formale e testuale. Produrre dei sottotitoli apprezzabili da parte dello spettatore non risulta essere solamente una condizione da soddisfare a livello verticale, bensì lo è anche a livello globale, dal momento che interessa i TA dall'inizio alla fine.

Stabilite le due priorità più importanti del mio lavoro, ovvero il mantenimento dell'effetto comico e la resa ottimale di sottotitoli, è stato necessario individuare l'approccio generale migliore per tradurre i video. Per fare ciò mi sono affidato alla terza scala descritta da Zabalbeascoa (1996: 247), ovvero il concetto dell'equivalenza. Come già spiegato, il mio obiettivo è stato quello di creare un prodotto che mantenesse l'elemento comico in traduzione e che fosse apprezzabile dal punto di vista delle convenzioni di sottotitolazione. Ho dovuto dunque scartare a priori l'idea di perseguire un'equivalenza formale (Nida 1964), dal momento che costringersi di realizzare una traduzione il più fedele possibile alla forma e al contenuto dei TP avrebbe rischiato di generare un risultato scadente sia in termini di resa dello humour che dei sottotitoli. Partendo dalla sottotitolazione, Perego afferma che «[r]aramente è possibile mantenere equivalenza formale tra testo di partenza e testo di arrivo», dal momento che, secondo la stessa autrice, «il testo originale deve sottostare a drastiche manipolazioni» (Perego 2021: 43). I sottotitoli, essendo concisi e sottoposti a rigidi vincoli spazio-temporali, non permettono quindi di mantenere intatto sul piano formale la struttura degli enunciati di partenza. Questi limiti mi hanno portato inevitabilmente a concepire la sottotitolazione come un processo di 'adattamento' (Delabastita 1989: 214) e, per certi versi, di riscrittura, piuttosto che un mero strumento per adeguarsi fedelmente ai testi originali. Infatti, secondo Ranzato:

> Il tradizionale concetto di fedeltà al testo di origine ha da tempo perso la sua priorità nelle preoccupazioni degli studiosi di traduzione e l'accento è ora posto sulla traduzione come riscrittura e creazione di un nuovo testo in un nuovo contesto. (Ranzato 2010: 28)

Per questo motivo ho dovuto considerare un approccio più funzionale al tipo di lavoro di cui mi sono occupato. Ho individuato questo approccio nel concetto di equivalenza dinamica (Nida 1964: 159).

A detta di Perego, «l'equivalenza dinamica, che può comportare anche forme radicali di adattamento dovute alla discrepanza culturale che caratterizza il testo di partenza e il testo di arrivo, è basata sull'effetto equivalente del testo di arrivo sul fruitore» (Perego 2021: 43). Lo stesso Nida sostiene che, con questo tipo di equivalenza, «the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message» (Nida 1964: 159). Dunque, secondo quanto spiegato, l'approccio traduttivo tendente all'equivalenza dinamica risulta essere perlopiù *target-oriented*, dal momento che si concentra su chi riceverà il messaggio e come questo messaggio sarà veicolato. Come nota Fois, «[i]l sottotitolo [...] è sicuramente basato su un approccio "*target-oriented*", in quanto la sua funzione è offrire allo spettatore un ausilio per una comprensione ottimale del film, sacrificando le specificità del "*source text*"» (Fois 2012: 5).

Se nella sottotitolazione devono avvenire delle manipolazioni pronte a eliminare l'equivalenza formale tra un TP e un TA, lo stesso si può dire anche per la traduzione dello humour. Nei video da me analizzati lo humour è esposto principalmente a livello verbale e mi riferirò a esso usando l'espressione '*Verbally Expressed Humour*' (d'ora in poi VEH) (Ritchie 2000; Chiaro 2004, 2005, 2008). Tuttavia, bisogna precisare che anche la mimica, i gesti e altri fattori non puramente verbali concorrono ad aumentare il carattere comico degli stand-up comedian.

Il VEH, oltre a sfidare i traduttori sul piano linguistico, crea numerosi problemi anche su quello culturale. Come nota Chiaro, «the translation of humor is only very partially an interlingual problem, it really is, above all, an inter-cultural one» (Chiaro 2005: 136). In fase di traduzione, ho dovuto dunque tenere in considerazione che ciò che gli spettatori dei TP considerano come divertente non è detto che lo sia altrettanto per il pubblico dei TA. Ogni tentativo fallimentare di resa delle battute comporta inevitabilmente un mancato raggiungimento dell'effetto comico. Questo fallimento, come nota Vandaele, «will therefore be very visible: it is obvious that the translator has failed when no one laughs at translated humor» (Vandaele 2010: 149). L'insuccesso nel tradurre lo humour è dovuto al fatto che a volte i traduttori, spaventati dall'idea di modificare il TA, ricorrono a una traduzione letterale, piuttosto che affidarsi all'equivalenza dinamica (Chiaro 1992, citato in Dore 2020: 39). Facendo un confronto con la traduzione delle poesie, Chiaro nota che:

> [...] as with poetry, generally speaking, as far as the translation of VEH is concerned, formal equivalence is sacrificed for the sake of dynamic equivalence. In other words, as long as the TT serves the same function as the ST, it is of little importance if the TT has to depart somewhat in formal terms from the original. Some feature of the ST is lost in exchange for a gain in the TL. (Chiaro 2008: 571)

Dunque, in linea con quanto descritto, ho deciso di adottare un approccio orientato al destinatario, concentrandomi nel mantenere la funzione comica anche nei TA. Questo processo mi ha portato in

alcuni contesti a dover ristrutturare le battute dei comici, allontanandomi da una resa equivalente sul piano formale, e ricorrendo a un approccio dinamico che potesse mantenere lo stesso messaggio, in questo caso la comicità, anche nei TA. Questa ristrutturazione delle battute nei TA ben si sposa con il concetto di manipolazione della TAV precedentemente menzionato. Chiaro afferma, infatti, che «[i]f a joke is to be translated interlingually, the process involved requires the translator to transcend the purely linguistic and to analyse the ST in order to produce a TT through a process of restructuring» (582). Ovviamente, l'equivalenza traduttiva non è intesa come un concetto assoluto (Chiaro 2010: 2), dal momento che tra i due poli (quello formale e quello dinamico) della traduzione sussistono numerosi livelli di equivalenza (Nida 1964: 160). I diversi livelli di equivalenza mi hanno aiutato a conferire una certa elasticità alle mie traduzioni: in molti casi sono riuscito a mantenere più o meno lo stesso significato dei TP ma, in alcune occasioni, è stato necessario adottare una traduzione più libera al fine di soddisfare le priorità precedentemente citate.

> If we agree that the aim of a joke—and by extension a humorous audiovisual program—is to make viewers laugh, then it will follow that a successful adaptation of that joke or program will imply finding a target-language solution that will elicit some form of humor response, perhaps even by considerably modifying the text in its semantic core. (Bucaria 2017: 438)

L'equivalenza dinamica mi ha permesso quindi di concepire le mie traduzioni secondo un'ottica *target-oriented* sia nella creazione dei sottotitoli che nella resa del VEH. Questo approccio è stato fondamentale al fine di favorire la leggibilità dei sottotitoli e mantenere saldo l'effetto comico, anche a discapito di una resa completamente fedele dal punto di vista formale e semantico. Infine, tenendo conto del mio spettatore modello e della necessità di preservare la comicità, è stato necessario attenuare o eliminare, laddove presenti nei casi di VEH, quei riferimenti culturali che il pubblico dei TA avrebbe giudicato completamente incomprensibili.

3.5 Microstrategie

In questa sezione elencherò una serie di strategie mirate che ho tenuto in considerazione durante la sottotitolazione e la resa dei riferimenti culturali e dello humour. Una volta terminata questa parte, illustrerò attraverso degli esempi concreti i metodi che ho adottato per risolvere le criticità riscontrate in fase di traduzione.

3.5.1 Le strategie di sottotitolazione

Circa le strategie di sottotitolazione ho seguito i dieci metodi esposti dallo studioso danese Gottlieb e che riporto qui di seguito:

- Espansione (*Expansion*)
- Parafrasi (*Paraphrase*)
- Trasposizione (*Transfer*)
- Imitazione (*Imitation*)
- Trascrizione (*Transcription*)
- Dislocazione (*Dislocation*)
- Condensazione (*Condensation*)
- Riduzione (*Decimation*)
- Cancellazione (*Deletion*)
- Rinuncia (*Resignation*) (Gottlieb 1992)

Ho scelto le strategie di sottotitolazione di Gottlieb dal momento che rappresentano una categorizzazione valida usata anche da numerosi altri studiosi nel mondo della sottotitolazione, nonché «[u]na imprescindibile tassonomia di riferimento per chi si avvicina per la prima volta allo studio sistematico della sottotitolazione» (Perego 2021: 101). Ai fini di una maggiore chiarezza, spiegherò brevemente queste strategie facendo riferimento a quanto illustrato da Perego (2021) e Logaldo (2021).

La strategia di 'espansione' consiste nell'aggiungere ulteriori elementi nel TA nel momento in cui «l'espressione originale richiede una spiegazione capace di fornire allo spettatore le coordinate interpretative necessarie per comprendere riferimenti a realtà extralinguistiche a lui presumibilmente estranee o per esplicitare e rendere più chiare le scelte linguistiche dell'originale» (Perego 2021: 103).

Con la 'parafrasi' possiamo «rendere espressioni del testo di partenza che non hanno un traducente nel testo di arrivo, mantenendo invariato il senso» (Logaldo 2021: 85). Perego afferma che il termine 'parafrasi' non indica «una riformulazione esplicativa della porzione testuale di partenza», bensì si utilizza un'espressione linguistica avente medesima carica espressiva dell'originale, con un significato corrispondente anche se diverso (Perego 2021: 104). L'impiego di questa strategia viene normalmente lasciato alla resa di espressioni idiomatiche.

La 'trasposizione' si può attuare solamente nel caso in cui non ci siano pressanti vincoli spazio-temporali, dal momento che consiste in una traduzione parola per parola dell'originale. In questo modo, il TA rispetterà la struttura sintattica del TP.

La strategia di 'imitazione' rappresenta una modalità di resa dei sottotitoli poco frequente e consiste nel trasporre determinati segmenti verbali del TP attraverso segmenti uguali, senza tradurli (ad esempio nomi propri di persone o di cose, formule di saluto, testi di canzoni, citazioni dirette, ecc.).

La ‘trascrizione’ si usa per rendere delle espressioni non standard del TP, espressioni sociolinguisticamente connotate, dialetti, idioletti e giochi di parole, in modo tale che si possa capire la funzione comunicativa originale anche nel TA. È una strategia che, qualora applicata, richiede molta creatività e che mette a dura prova il traduttore inesperto.

La ‘dislocazione’ comporta l’utilizzo di un’espressione diversa da quella del TP per creare particolari effetti ritmici o per preservare dei collegamenti testuali, logici, ecc. Come nota Logaldo, «si ricorre a questa tecnica quando nel testo sono presenti poesie, canzoni o altri effetti musicali legati a elementi iconici» (Logaldo 2021: 85).

Grazie alla ‘condensazione’ siamo in grado di fornire lo stesso messaggio ma in modo più linguisticamente sintetico. Secondo Perego, «la variazione riguarda solo la forma del messaggio e non il suo contenuto» (Perego 2021: 109). A causa dei vincoli spazio-temporali citati nei paragrafi precedenti, risulta evidente che questa sia una delle strategie più frequenti nella sottotitolazione. Io stesso ho fatto ampio uso di questa strategia al fine di rispettare i parametri tecnici che mi ero fissato.

La ‘riduzione’ consiste nella rimozione di stringhe di parole all’interno delle frasi che vengono riprodotte dai parlanti. Il testo originale cambia sia a livello formale che a livello contenutistico. Tuttavia, ciò che viene rimosso è considerato secondario, mentre gli elementi cruciali ai fini della corretta comprensione del prodotto vengono mantenuti.

La ‘cancellazione’ prevede l’omissione di «turni o frasi irrilevanti ai fini della comprensione globale dell’interazione tra parlanti» (110). In questo caso, dunque, verrebbero rimossi degli enunciati anziché delle parole.

Infine, con la ‘rinuncia’ il significato del TP non viene trasmesso nel TA poiché ritenuto intraducibile. Solitamente questo accade con elementi linguistici e culturali specifici del TP che non esistono nel TA e per questo motivo il sottotitolatore è costretto a ometterli o a sostituirli ricercando altre soluzioni.

3.5.2 Le strategie di resa dei riferimenti culturali

Per la resa dei ‘riferimenti culturali’ (*cultural references*) mi sono affidato perlopiù alle indicazioni fornite da Díaz Cintas e Remael (2014, 2021), tenendo in considerazione anche i lavori di Ranzato (2010, 2016).

Secondo Díaz Cintas e Remael, «[c]ultural references (CRs) are references to items that are tied up with a community’s culture, history or geography, and they can pose serious translation challenges» (Díaz Cintas e Remael 2021: 202). Sempre sulla definizione di riferimenti culturali, Mailhac afferma che «by cultural reference we mean any reference to a cultural entity which, due to

its distance from the target culture, is characterized by a sufficient degree of opacity for the target reader to constitute a problem» (Mailhac 1996: 133–134, citato in Ranzato 2010: 39).

Secondo la tassonomia proposta da Díaz Cintas e Remael (2021), la quale si basa sulla classificazione di Díaz Cintas e Remael (2014), e Ranzato (2016), distinguiamo due tipi di riferimenti culturali: i '*real-world cultural reference*' e gli '*intertextual cultural reference*'.

I *real-world cultural reference* vengono descritti come «items that originate in a specific culture or cultures» (Díaz Cintas e Remael 2021: 203). Tra questi troviamo 'riferimenti geografici' (*geographical references*), 'riferimenti etnografici' (*ethnographic references*) e 'riferimenti sociopolitici' (*socio-political references*). I riferimenti geografici possono includere fenomeni naturali, specie di animali e di piante, luoghi fisici, ecc. I riferimenti etnografici possono essere legati a cibo e bevande, arte, media e cultura, unità di misura, ecc. Infine, nei riferimenti sociopolitici possiamo trovare istituzioni, unità amministrative e territoriali, nomi propri di persona, oggetti militari, ecc. (*Ibid.*).[86]

Gli *intertextual cultural reference* sono «explicit or indirect allusions to other texts, which create a bond between the translated text and other literary, audiovisual or artistic texts» (Ranzato 2016: 64). Questi riferimenti possono essere dunque espliciti, come una palese menzione all'*Amleto* in un dialogo, oppure impliciti, come una citazione proveniente dall'*Amleto* ma che il pubblico deve identificare (Díaz Cintas e Remael 2021: 203). Inoltre, è bene tenere a mente che, per questo tipo di tassonomie, è naturale che vi siano delle sovrapposizioni tra le diverse categorie elencate (Pedersen 2011, citato in Díaz Cintas e Remael 2021: 204).

Per tradurre i riferimenti culturali mi sono basato sulle strategie proposte da Díaz Cintas e Remael, ovvero:

- Prestito (*Loan*)
- Traduzione letterale (*Literal translation*)
- Calco (*Calque*)
- Esplicitazione (*Explicitation*)
- Sostituzione (*Substitution*)
- Trasposizione (*Transposition*)
- Ricreazione lessicale (*Lexical recreation*)
- Compensazione (*Compensation*)
- Omissione (*Omission*) (Díaz Cintas e Remael 2021: 207)

Il 'prestito' (*loan*) consiste nell'incorporare direttamente la parola o la frase del TP all'interno del TA, lasciandola dunque inalterata. Un esempio possono essere le parole inglesi 'bluetooth' o 'social network' mantenute tali e quali anche in italiano.

[86] Per una lista più dettagliata dei riferimenti geografici, etnografici e sociopolitici, si veda Díaz Cintas e Remael 2021: 203.

A mio parere, il confine tra 'traduzione letterale' (*literal translation*) e 'calco' (*calque*) è piuttosto sottile, dal momento che il tratto che li distingue sembra essere legato al modo in cui *suona* la traduzione. Secondo Díaz Cintas e Remael:

> A [...] **literal translation** is a special type of loan, whereby the subtitler borrows the form of expression in the SL and renders each of the elements literally into the TL structure. This is done in such a way that it seems to have been coined in the TL and sounds 'natural'. For instance, the Mexican celebration of *Día de los Muertos* becomes 'Day of the Dead' in English. (*Ibid.*)

Invece, per quanto riguarda il calco, i due autori affermano che:

> A [...] **calque** [...] is a literal translation that somehow sounds 'odd' and thus competes with a more fluent expression in the TC, as is the case with *Secretario de Estado* in Spanish for 'Secretary of State', when *Ministro de Asuntos Exteriores* [Minister of Foreign Affairs] would be a more common and transparent title. (208)

La strategia di 'esplicitazione' (*explicitation*), come lascia intuire il nome, consiste nel rendere la parola o la frase del TP più accessibile a chi fruisce del TA, ricorrendo a tre opzioni: 'specificazione' (*specification*), 'generalizzazione' (*generalization*) o 'aggiunta' (*addition*). Un esempio di specificazione potrebbe essere utilizzare nel TA la parola 'coccinella' quando in realtà nel TP si parla solo di 'insetto'. Al contrario, la generalizzazione ci può portare a rendere il *Quotidiano del Popolo* 人民日报 con un generico 'giornale cinese'. L'aggiunta, spiegano Díaz Cintas e Remael, tende ad essere una strategia rara nel campo della sottotitolazione, a causa dei severi vincoli a cui i sottotitolatori devono sottostare. In questo caso il traduttore aggiunge delle informazioni laddove ci sono dei riferimenti culturali difficili da comprendere ma ritenuti cruciali per la corretta interpretazione del prodotto audiovisivo (210).

La 'sostituzione' (*substitution*) può essere di tipo culturale o situazionale. Nel primo caso il riferimento culturale del TP viene rimpiazzato con un altro riferimento esistente nel contesto culturale di origine oppure in quello di arrivo. Nel secondo caso il riferimento culturale del TP viene sostituito con un'espressione che si adatta alla situazione ma non ha legami con l'espressione di partenza. Díaz Cintas e Remael notano che questo tipo di fenomeno è tipico della sottotitolazione, dal momento che a volte risulta necessario utilizzare nel TA un termine corto, piuttosto di uno esistente nel contesto culturale di arrivo ma troppo lungo per poter sottostare ai vincoli spazio-temporali (212). Un esempio può essere la parola 'cheeseburger' resa in italiano come 'panino'.

Secondo Ranzato, «[l]a "trasposizione" è una forma più rispettosa di sostituzione nel senso che prevede, sì, la sostituzione di un concetto culturale con un altro, ma si tratta in questo caso di un omologo locale dell'elemento della cultura emittente» (Ranzato 2010: 46). Un esempio potrebbe essere la resa di 'gradi Fahrenheit' con 'gradi Celsius': nonostante i due valori presentino delle chiare

differenze possono essere comunque considerati degli omologhi dal momento che entrambi sono unità di misura per la temperatura.

La 'ricreazione lessicale' (*lexical recreation*) consiste nell'invenzione di un neologismo e viene utilizzata quando il parlante del TP inventa delle parole nuove.

Con la 'compensazione' (*compensation*) è possibile «bilanciare una perdita in un punto della traduzione mediante un'aggiunta in un altro punto della stessa» (42). Inoltre, Díaz Cintas e Remael notano che questo tipo di strategia può essere di particolare aiuto nella resa dello humour (Díaz Cintas e Remael 2021: 215).

Infine, la strategia di 'omissione' (*omission*), come lascia intendere la parola stessa, consiste nell'omettere il riferimento culturale del TP. Questo può essere dovuto a vari motivi: ad esempio, i vincoli spazio-temporali sono troppo pressanti, il riferimento del TP è sconosciuto dal pubblico del TA ma è desumibile dal contesto, oppure non esiste un termine corrispondente nel TA. Inoltre, l'omissione può verificarsi anche in quei casi dove si decide di non rendere nel TA espressioni come parolacce, termini ritenuti tabù o argomenti sensibili come quelli legati alla sfera sessuale, politica e/o religiosa (216–217).

3.5.3 Le strategie di resa dello humour

Dopo aver delineato le strategie di sottotitolazione e di resa dei riferimenti culturali, in questo paragrafo mi soffermerò su alcune strategie di resa dello humour. Prima di definire queste strategie, è giusto soffermarsi sulle categorie di battute (*jokes*) che possono presentarsi all'interno di un prodotto audiovisivo. Di seguito riporto la classificazione di Díaz Cintas e Remael (2014: 217), basata a sua volta su quella proposta da Zabalbeascoa (1996):

- 'Battute internazionali o binazionali' (*International or bi-national jokes*): chiamate in questo modo perché l'effetto comico «does not depend on either language-specific word play or familiarity with unknown specific aspects of the source culture» (Zabalbeascoa 1996: 251) e per questo motivo possono essere trasposte, entro i limiti spazio-temporali, anche attraverso una traduzione letterale o un calco. Dal momento che in certi casi è difficile affermare cosa può essere ritenuto divertente a livello 'internazionale', la condizione fondamentale per l'esistenza di questa categoria è che l'oggetto di riferimento della battuta sia conosciuto non solo dal pubblico di partenza ma anche da quello di arrivo, e che quindi sia, appunto, 'binazionale'.
- 'Battute che si riferiscono a una cultura nazionale o a un'istituzione' (*Jokes referring to a national culture or institution*): in questo caso, qualora nel TP si abbia a che fare con un

elemento culturale o istituzionale sconosciuto dagli spettatori del TA, è necessario adattare la battuta in modo che possa essere realmente apprezzata. Tuttavia, se si pensa che l'elemento straniero del TP sia noto al pubblico di arrivo, si può cercare di mantenerlo invariato in traduzione. Il confine tra una battuta internazionale, binazionale e nazionale può essere relativamente tenue e soggettivo, pertanto spetta al sottotitolatore valutare «the scope of culture-based jokes» (Díaz Cintas e Remael 2014: 220).

- 'Battute che riflettono il senso dello humour di una comunità' (*Jokes reflecting a community's sense of humour*): Díaz Cintas e Remael sostengono che «[m]any communities make jokes at the expense of sub-communities inside their borders, or poke fun at other nationalities (e.g. Dutch jokes about silly Belgians and Belgian jokes about stingy Dutch)» (221). Sempre secondo i due autori, è possibile che questo tipo di battute abbiano sfumature religiose o siano basate su degli eventi storici; spesso però all'origine di queste battute ci sono pregiudizi e razzismo, che prendono come bersaglio non solo altre nazionalità ma anche comunità etniche.
- 'Battute che dipendono dalla lingua' (*Language-dependent jokes*): questo tipo di battute «depend on features of natural language for their effect» (Zabalbeascoa 1996: 253) e includono fenomeni linguistici come i giochi di parole. Questi ultimi sono descritti da Delabastita come «various textual phenomena in which structural features of the language(s) are exploited in order to bring about a communicatively significant confrontation of two (or more) linguistic structures with more or less similar forms and more or less different meanings» (Delabastita 1996: 128, citato in Díaz Cintas e Remael 2014: 222). Secondo Díaz Cintas e Remael (2014: 223) lo humour prodotto dai giochi di parole raramente può essere tradotto letteralmente. Infatti, come nota Delabastita «the semantic and pragmatic effects of source-text wordplay find their origin in particular structural characteristics of the source language for which the target language more often than not fails to produce a counterpart» (Delabastita 1994: 223). Secondo Díaz Cintas e Remael (2014: 223), i sottotitolatori devono quindi capire il fine e l'effetto di un gioco di parole, prestando attenzione al cotesto, dal momento che quest'ultimo può essere in grado di fornire delle alternative ad approcci più letterali. Mantenere l'effetto del gioco di parole adottando una resa semantica che si discosta dall'originale può essere considerata una soluzione accettabile.
- 'Battute visive' (*Visual jokes*): l'effetto comico è raggiunto attraverso una serie di informazioni visive, quali ad esempio espressioni facciali o grafiche sullo schermo.
- 'Battute uditive' (*Aural jokes*): in questa categoria rientrano le battute che raggiungono l'effetto comico attraverso suoni, rumori e aspetti metalinguistici del discorso come gli accenti e le intonazioni.

- ‘Battute complesse’ (*Complex jokes*): si riferiscono a quelle battute che combinano due o più categorie insieme. Per via della loro natura, queste combinazioni possono in certi casi complicare non poco il lavoro del traduttore.

Come già spiegato precedentemente nella macrostrategia, la mia priorità principale è stata mantenere l’effetto comico in traduzione. Questo obiettivo è stato arduo da realizzare dal momento che ho dovuto tenere in considerazione due restrizioni vincolanti: la natura polisemiotica del prodotto audiovisivo e la presenza di casi di VEH conditi di riferimenti culturali.

Per quanto riguarda la prima restrizione, oltre a dovermi occupare del VEH trasmesso tramite il canale verbale e acustico, ho dovuto anche tenere in considerazione aspetti visivi e non verbali, come le espressioni facciali e i movimenti del corpo dei comici. Nella stand-up comedy questi fattori sono di supporto a ciò che viene espresso verbalmente (Dore 2020: 113), pertanto non possono e non devono essere messi in secondo piano durante il processo di trasferimento linguistico del prodotto audiovisivo. La stand-up comedy trasmessa sullo schermo non si prefigura esclusivamente come un genere ‘*audio-based*’ (Raffa 2022: 144) e ciò la rende per forza ‘*visually anchored*’ (Chiaro 2014: 19). Questo significa, quindi, che le battute dei comici vanno interpretate e tradotte tenendo conto della mimica e della gestualità di chi è sul palco.

Un altro aspetto che ho dovuto tenere in considerazione è legato al canale acustico non verbale: le risate di sottofondo degli spettatori nei video originali. Se da una parte questo elemento aiuta i traduttori ad individuare più facilmente le parti ‘comiche’ di uno spettacolo, dall’altra mostra appieno la restrizione della sottotitolazione dello humour, dal momento che la traduzione delle battute, e in particolare la resa delle *punch line*, deve svilupparsi parallelamente alla reazione degli spettatori, senza poterla ignorare. Se l’effetto comico non viene trasmesso nel TA ma il pubblico del TP produce una risata, ciò può generare un’incoerenza in grado di disorientare il pubblico di arrivo (Zabalbeascoa 2001: 255). È vero che il pubblico deve essere attivo e collaborativo quando esposto allo humour (Perego 2014: 12), ma è responsabilità del traduttore assicurarsi che il messaggio comico sia salvaguardato a tutti gli effetti.

La seconda restrizione è legata alla presenza dei riferimenti culturali nelle battute degli stand-up comedian. Nella stand-up comedy i riferimenti culturali giocano un ruolo chiave nelle performance dei comici (Raffa 2022: 142) e per questo motivo ho dovuto applicare alcune delle strategie di traduzione degli elementi culturospecifici menzionati precedentemente, al fine di rendere correttamente lo humour. Oltre a quelle opzioni, ho dovuto inoltre considerare delle strategie più specifiche di resa dei casi di VEH rappresentate da Chiaro (2010) e Fuentes Luque (2010). Chiaro individua le seguenti tecniche:

- Leave the VEH unchanged
- Replace the source VEH with a different instance of VEH in the TL
- Replace the source VEH with an idiomatic expression in the TL
- Ignore the VEH altogether (Chiaro 2010: 6–7)

Si vedano anche quelle proposte da Fuentes Luque:

- Literal translation
- Explanatory translation
- Compensatory translation
- Effective or functional translation (Fuentes Luque 2010: 186)

La *literal translation* di Fuentes Luque corrisponde alla prima strategia proposta da Chiaro nella quale lasciamo inalterato il VEH del TP all'interno del TA. Secondo Fuentes Luque, la resa letterale di un elemento comico nel TP può portare lo spettatore del TA a sentirsi perplesso o confuso, in quanto non è in grado di comprendere le battute che si trova davanti. Questo può accadere, ad esempio, durante la trasposizione fedele di battute condite di riferimenti culturali ignoti o giochi di parole. Tuttavia, Fuentes Luque sostiene che in certe dinamiche è possibile mantenere l'effetto comico anche con una resa letterale. Ciò può verificarsi nella trasposizione di battute internazionali comprensibili sia dalla cultura del TP che da quella del TA.

La *effective translation* consiste nel mantenere l'effetto comico del TP con una riformulazione della battuta nel TA. Sotto certi punti di vista, questo tipo di strategia non si discosta dai due metodi proposti da Chiaro, nei quali possiamo utilizzare un altro tipo di VEH oppure un'espressione idiomatica per sostituire il VEH del TP.

La *compensatory translation* è tutto sommato equivalente alla 'compensazione' proposta da Díaz Cintas e Remael per il trattamento dei riferimenti culturali e, come nota Fuentes Luque, consiste nell'inserire lo humour in un altro punto del metatesto. D'altro canto, la scelta dettata da Chiaro di ignorare il VEH potrebbe ritorcersi contro lo spettatore soprattutto nei casi in cui ci siano elementi visivi o acustici nel TP in grado di segnalare la presenza della componente comica. Infatti, le risate del pubblico dopo un caso di VEH ignorato dal traduttore potrebbero rivelare allo spettatore del TA che sullo schermo sia stato detto qualcosa di divertente a tutti gli effetti. Dunque, oltre ad avvertire un certo grado di confusione, lo spettatore di arrivo potrebbe sentirsi anche tradito dal TA, il quale non presenta alcun esempio di VEH.

Secondo Fuentes Luque, la *explanatory translation* riporta correttamente il significato del TP ma provoca una perdita dello humour. Spiegare una battuta può infatti essere una strategia estremamente rischiosa dal momento che «[e]xplication of the mechanisms involved in the humorous effect of the text results in the destruction of the humorous effect» (Attardo 1994: 289).

3.6 Analisi delle scelte traduttive

3.6.1 Trattamento di casi di VEH

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
56	00:03:24,580 --> 00:03:26,780	怎么样？是被打失忆了吗？还是怎么样？	Ne avete prese così tante che vi siete dimenticati?	Troppe botte? Non vi ricordate più?

Storm Xu racconta al pubblico che i bambini nati negli anni Ottanta venivano picchiati sia dai genitori che dai professori a scuola. Durante la descrizione di questo fenomeno sociale, Storm chiede agli spettatori conferma di quanto specificato da lui, domandando se anche loro si ricordano o meno di questi episodi. Gli spettatori, rimanendo muti, portano il comico a chiedersi se si sono dimenticati a causa delle numerose botte subite.

Ci troviamo davanti a una battuta internazionale, apprezzabile anche da uno spettatore italiano in quanto non presenta dei riferimenti culturali che ne limitano la comprensione. Più nello specifico, il VEH è dato dalla costruzione passiva 是被打失忆了吗 (lett. 'Siete stati picchiati fino al punto di perdere la memoria?'), nella quale il verbo 打 è seguito dal risultato dell'azione 失忆. All'inizio avevo optato per una traduzione come 'Ne avete prese così tante che vi siete dimenticati?', ma ho preferito virare su una scelta più concisa, dal momento che i vincoli spazio-temporali erano eccessivamente pressanti. La resa iniziale infatti avrebbe avuto un numero troppo alto di CPS, ovvero 23, e sarebbe stata troppo lunga da disporre su una riga sola (51 CPL). Ciò che ho fatto, quindi, è stato utilizzare due interrogative brevi in modo da rendere il senso originale e lasciare inalterato l'effetto del VEH. Questa soluzione succinta è risultata molto adeguata dal momento che presenta solamente 35 CPL disposti su una sola riga e 15 CPS per un tempo di esposizione di più o meno 2 secondi.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
132	00:07:43,480 --> 00:07:46,960	怎么说？最近我爸去四川成都旅游 我打电话给他	Come posso dire? Di recente mio padre ha fatto un viaggio a Chengdu, nel Sichuan, e io l'ho chiamato al telefono.	Una volta è andato nel Sichuan\e così gli ho chiesto:
133	00:07:47,180 --> 00:07:50,420	我说："爸成都好玩吗？你什么大熊猫什么的你看过了吗？"	Gli ho chiesto: "Papà, ti stai divertendo a Chengdu? Hai visto dei panda giganti?"	"Papà, com'è il Sichuan?\Hai visto qualche panda?"
134	00:07:51,080 --> 00:07:55,720	然后我爸说："哎唷 成都这个地方无聊死了 这个地方外地人太多了 这个地方"	E lui mi ha detto: "Ah! Chengdu è una noia mortale. In questo posto ci sono troppi forestieri!"	E lui: "Ah! Qui è una noia mortale!\È pieno di forestieri!"
135	00:08:02,100 --> 00:08:03,220	我说："爸 你在成都	E io gli ho detto: "Papà, sei a Chengdu!	"Sei nel Sichuan!
136	00:08:03,480 --> 00:08:05,500	他们不是外地人你才是好不好？"	Non sono loro i forestieri, sei tu! Chiaro?"	Sei tu il forestiero, non loro!"
137	00:08:06,620 --> 00:08:09,120	然后我爸说了："乱讲 我们上海人怎么可能是外地人？"	Dopo lui mi ha detto: "Che stupidaggini, io sono di Shanghai, come posso essere un forestiero?"	"Ma come? Vengo da Shanghai!"

In questa parte Storm racconta un aneddoto legato al viaggio del padre a Chengdu, nel Sichuan. Una volta arrivato a destinazione, il padre si lamenta paradossalmente della grande quantità di persone native di Chengdu, definendole 外地人 (lett. 'persona che viene da un'altra parte del Paese'). Storm ribatte sostenendo che il vero 外地人 sia il padre, dal momento che è di Shanghai e in quel momento si trova in un'altra città. Il padre, spazientito dalla risposta del figlio, afferma che, siccome proviene da Shanghai, non può essere considerato un 外地人. Lo humour del padre, riprodotto dal comico, ruota intorno alla condizione di superiorità che hanno gli shanghaiesi nei confronti di chi non è di

Shanghai. Infatti, il padre incarna alla perfezione lo stereotipo dello shanghaiese medio, ovvero una persona che trae parecchio vanto di provenire dal centro economico e finanziario più importante della Cina. Grazie a questa condizione di superiorità, gli shanghaiesi non si rispecchiano come 外地人 quando visitano altre città cinesi e catalogano qualsiasi persona al di fuori di Shanghai ricorrendo a questo termine.

Al fine di mantenere il carattere assurdo e irrazionale di quanto espresso dal padre con il termine 外地人, ho scelto la parola 'forestiero', la quale riesce a preservare la sfumatura comica originale, evidenziando l'incongruenza di quanto proferito e mettendo in risalto il dualismo tra chi proviene da Shanghai e chi invece proviene da altre città della Cina. In questo caso ho potuto quindi mantenere il VEH invariato, senza apportare sostanziali modifiche al senso originario della battuta. I sottotitoli nel complesso risultano pesantemente condensati in virtù della presenza di vincoli temporali molto pressanti. La velocità dell'eloquio di Storm mi ha costretto a utilizzare strutture più concise, eliminando il riferimento culturale geografico di Chengdu. Ho pensato, infatti, che lo spettatore modello fosse ignaro dell'esistenza di questa città, pertanto inserirla nei sottotitoli aggiungendo un'espansione per specificare il riferimento avrebbe comportato un aumento eccessivo di CPS e CPL. La resa del sottotitolo 132 con un'espansione per Chengdu sarebbe stata:

Numero	Timecode	Resa con espansione
132	00:07:43,480 --> 00:07:46,960	Una volta è andato in una città nel Sichuan chiamata Chengdu e così gli ho chiesto:

Con questa versione il numero di CPS sarebbe infatti salito vertiginosamente a 23, mentre il numero di CPL (83) non mi avrebbe permesso una segmentazione bilanciata e coerente. Ho dunque omesso Chengdu, lasciando tuttavia il riferimento geografico 'Sichuan', dal momento che questa provincia, grazie ai suoi capisaldi come il pepe e i panda giganti, è probabilmente più familiare all'orecchio del mio spettatore modello.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
457	00:25:20,000 --> 00:25:22,700	然后我妈说：“哎唷 我是你妈妈 什么都懂	E poi mia mamma ha detto: “Ehi, sono tua mamma. Capisco tutto.	“Sono tua mamma.\Posso aiutarti!
458	00:25:22,920 --> 00:25:25,740	小时候你爸打你我没有帮你 现在我帮你 好不好？”	Quando eri piccolo tuo padre ti picchiava ma io non ti aiutavo. Ora ti aiuto, va bene?”	Prima ti davo le botte,\ora ti do una mano.”

In questo caso è stato necessario optare per pesanti manipolazioni del testo al fine di trasmettere in linea generale il messaggio originario del comico.

Storm Xu torna a casa dei suoi genitori dopo essere stato imbrogliato da uno straniero. La madre, vedendo il figlio giù di morale, cerca di essere d'aiuto chiedendo cosa sia successo. Storm si mostra riluttante a voler parlare e ciò indispettisce la madre che, in quanto tale, afferma di poter dare una mano, nonostante non abbia mai aiutato il figlio quando veniva picchiato dal padre. Nello specifico, il caso di VEH è espresso dalla frase 小时候你爸打你我没有帮你 现在我帮你 好不好 (lett. 'Quando eri piccolo tuo padre ti picchiava ma io non ti aiutavo. Ora ti aiuto, va bene?'). Si tratta di una battuta internazionale che, se trasposta letteralmente nel TA, risulta eccessivamente lunga e difficile da segmentare in modo bilanciato. Per poter rendere il senso di questa battuta ho optato per una traduzione funzionale, modificando prima la frase del sottotitolo 457 哎唷 我是你妈妈 什么都懂 (lett. 'Ehi, sono tua mamma. Capisco tutto.') e rendendola come 'Sono tua mamma. Posso aiutarti!'. Questa traduzione, seppur non fedele letteralmente a quanto detto dalla madre, mi ha permesso di collegarmi in modo coerente a quanto espresso nel sottotitolo 458. Per gestire al meglio i vincoli spazio-temporali, ho eliminato il riferimento al padre presente in questo sottotitolo, per poi arricchire la traduzione del VEH con l'uso di un gioco di parole incentrato sul verbo 'dare' ('Prima ti davo le botte, ora ti do una mano.'). In questo caso, sono riuscito a conferire un tono comico più articolato, dal momento che nel prototesto non è presente alcun gioco di parole. L'effetto comico e l'intenzione comunicativa risultano pertanto preservati in traduzione.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
62	00:03:43,920 --> 00:03:48,320	其他家长就不开心了：“我们也付学费的 干吗就打他孩子？	Gli altri genitori non erano felici: “Pure noi paghiamo la retta scolastica, perché picchia solo suo figlio?	Le altre mamme non volevano:\“Picchi anche i nostri, non solo il suo!
63	00:03:50,740 --> 00:03:53,440	我们的孩子也要打的 老师 这个不能偏心的”	Anche i nostri figli vanno picchiati, professore. Deve essere imparziale.”	Non vale, pure noi paghiamo la retta!”

Storm racconta al pubblico che, durante i colloqui a scuola, sua madre era solita incoraggiare il professore a picchiare il comico quando quest'ultimo non si comportava bene. L'atteggiamento della madre provoca una reazione di sfida da parte degli altri genitori, i quali, pagando la retta scolastica, vorrebbero che anche i loro figli venissero picchiati dal professore. Il lato comico di questo siparietto tra la madre di Storm e gli altri genitori è dato dall'insistenza di questi ultimi nel tentativo di convincere il professore a ricorrere a punizioni corporali sui figli, facendo leva sulla questione del pagamento della retta scolastica.

I sottotitoli 62 e 63 presentano dei casi di VEH che ho dovuto trattare ricorrendo alla strategia di *compensatory translation*. Tenendo conto dei vincoli spazio-temporali e cercando sempre di non superare eccessivamente il numero di CPS e CPL, ho dovuto spostare il riferimento alla retta scolastica presente inizialmente nel sottotitolo 62, compensando questa perdita ricorrendo alla frase 'Picchi anche i nostri, non solo il suo!'. Nel sottotitolo 63, invece che rendere letteralmente 偏心 (lett. 'non obiettivo', 'imparziale') ho utilizzato l'espressione 'non vale', la quale permette di mantenere il senso di ingiustizia causata dal professore ai danni degli altri genitori. La questione della retta scolastica è stata risolta inserendola nel sottotitolo 63, il quale riesce a mantenere invariato l'effetto comico attraverso una soluzione coerente e coesa con il sottotitolo precedente. Inoltre, nonostante i VEH dei due sottotitoli siano stati rispettivamente scambiati, sono riuscito comunque a rispettare i momenti in cui si sentono le risate del pubblico, senza tradire quindi il mio spettatore modello. Questi segmenti hanno presentato alcune ulteriori criticità in termini spazio-temporali. Inizialmente, invece di concepire il sottotitolo 62 come un segmento unico, avevo preferito creare due sottotitoli distinti e separati da una pausa tra 00:03:45,380 e 00:03:45,500.

Timecode	Italiano
00:03:43,920 --> 00:03:45,380	Le altre mamme non volevano:
00:03:45,500 --> 00:03:48,320	“Picchi anche i nostri, non solo il suo!

Grazie a questa soluzione, il tempo di uscita del primo sottotitolo avrebbe coinciso con il cambio di inquadratura che avviene a 00:03:45,380; tuttavia, ho dovuto rinunciare a questa strategia dal momento che il segmento ‘Le altre mamme non volevano:’ avrebbe avuto un valore di 19 CPS, giudicato eccessivamente alto per la resa di questa parte. È stato necessario quindi ignorare il cambio di inquadratura e unire i due sottotitoli in uno solo. Ciò mi ha permesso di ottenere un segmento con un tempo di lettura nella norma, dal valore di 15 CPS.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
22	00:01:16:560 --> 00:01:20:260	我會這樣子問是因為我覺得當初我要結婚之前	Le ho fatto questa domanda perché, prima di sposarmi	Le ho fatto questa domanda\perché, prima di sposarmi,
23	00:01:20,360 --> 00:01:23,880	我其實高中最好的朋友有來問我說我要不要單身派對	i miei migliori amici del liceo mi hanno chiesto se volessi una festa di addio al celibato.	i miei amici mi hanno chiesto\se volessi un addio al celibato.
24	00:01:24,240 --> 00:01:26,460	然後那時候也是跟他們講說不要	E così quella volta anche io ho detto di no.	Quella volta ho detto di no.
25	00:01:26,720 --> 00:01:27,880	我跟你的回答一模一樣	La mia risposta è stata del tutto identica alla sua.	Come lei.
26	00:01:28,240 --> 00:01:31,480	但我不要的原因不是因為甚麼怕對不起太太之類不是不是	Non ho rifiutato per paura di deludere mia moglie, no, no.	Non ho rifiutato\per via di mia moglie,

27	00:01:31,640 --> 00:01:34,100	是因為我高中最好的朋友全部都是基督徒	Ho rifiutato perché i miei migliori amici del liceo sono tutti cristiani.	ma perché i miei amici sono cristiani.

In questo caso, Brian Tseng spiega al pubblico che il motivo per cui ha rifiutato di fare una festa di addio al celibato è perché quest'ultima sarebbe stata organizzata dai suoi amici cristiani. Il VEH ricade sul sottotitolo 27, nel momento in cui Brian Tseng rivela la fede religiosa dei suoi amici. Lo humour, quindi, nasce dallo stereotipo che una festa organizzata da dei cristiani sia poco entusiasmante. Mi sono immaginato che questo caso di VEH fosse apprezzabile anche da un pubblico italiano, dal momento che nella nostra cultura esiste l'idea che le feste organizzate dai credenti non siano molto elettrizzanti, soprattutto a detta dei giovani. Alla luce di queste considerazioni, possiamo classificare il VEH del TP all'interno della categoria delle 'battute complesse' dato che, oltre a essere internazionale e quindi comprensibile senza alcun problema dal pubblico del TA, rispecchia anche il senso dello humour della comunità taiwanese nei confronti dei fedeli cristiani.

Per rendere questi sottotitoli, ho dovuto optare per una condensazione in grado di lasciare invariato il VEH espresso dal segmento 27, evitando di menzionare da dove vengono gli amici di Brian e il grado di familiarità che il comico ha con loro. Nonostante abbia eliminato il rimando al liceo, il contesto risulta comunque invariato, dal momento che la *punch line* pone l'enfasi non sul background scolastico degli amici, bensì sulla loro fede religiosa.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
33	00:01:52,080 --> 00:01:55,240	所以今天晚上 我們吃晚餐之前不禱告”	quindi stasera prima di cenare non pregheremo.”	e prima di cenare\non pregheremo!”

In questa scena, Brian Tseng spiega al pubblico il programma che i suoi amici cristiani avevano organizzato per la sua festa di addio al celibato. Gli amici in questione risultano entusiasti di voler realizzare un evento indimenticabile e trasgressivo, al punto che, pensando di scatenarsi come dei pazzi, rivelano a Brian che il piano della serata consiste nel non pregare prima di cena. Lo humour che emerge dalla *punch line* è dato quindi dall'idea che per i cristiani una serata pazza e trasgressiva coincida con la mancanza di rispetto nei confronti delle consuetudini religiose prima dei pasti. Come nel caso precedente, anche in questa circostanza ci troviamo davanti a una battuta internazionale che

riflette a sua volta il senso dello humour della comunità del TP. Complessivamente parlando, il sottotitolo 33 rappresenta un ottimo esempio di come, attraverso una resa letterale del VEH, sono riuscito a mantenere l'intento comico originale senza apportare pesanti modifiche al TP.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
99	00:05:09,920 --> 00:05:11,520	"博恩 那個	"Brian,	"Brian,
100	00:05:11,700 --> 00:05:15,400	我可能還是找不到一個適合的地方把他放在"	forse non riuscirò a trovare un punto adatto in cui mettere questo dettaglio."	non so in che parte del discorso\mettere questo dettaglio.
101	00:05:15,520 --> 00:05:18,280	"你就隨便放就好 你隨便放任何一個地方就好	"Mettilo dove ti pare.	"Mettilo dove ti pare.
102	00:05:19,120 --> 00:05:20,240	反正你那麼小	Tanto è così piccolo,	Tanto è piccolo,
103	00:05:21,680 --> 00:05:23,080	應該很好放才對"	dovrebbe essere facile da mettere."	puoi metterlo ovunque."

In questo esempio Brian prende in giro l'amico e *wedding planner* Xiao Feng, ordinando a quest'ultimo di rivelare ai presenti in sala che ha un pene piccolo. Xiao Feng si mostra riluttante e fa capire a Brian di non sapere in quale momento dell'evento parlare di questo fatto. Il VEH viene trasmesso dall'espressione 反正你那麼小應該很好放才對 (lett. 'Tanto è così piccolo, dovrebbe essere facile da mettere.') la quale allude chiaramente alle dimensioni del membro di Xiao Feng e alla possibilità di quest'ultimo di poterlo mettere dove vuole. In questo caso, sono riuscito a mantenere invariato il VEH espresso da questa battuta a sfondo sessuale grazie all'uso dell'equivalente italiano di 放, ovvero 'mettere'.

Esempio video 4

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
68	00:03:21,580 --> 00:03:22,820	結果後來這句話就變成了：	In seguito, questa frase è diventata:	Poi hanno gridato:
69	00:03:23,280 --> 00:03:25,220	“越來越大了越來越大了”	“Sempre più grande, sempre più grande!”	“Più forte, più forte!”
73	00:03:33,360 --> 00:03:35,760	然後我就很緊張我就走到窗戶旁邊 我一看：	Ero molto agitato, così sono andato a dare un’occhiata dalla finestra:	Ho guardato dalla finestra e ho detto:
74	00:03:35,840 --> 00:03:39,360	“歐原來開始下雨是雨滴越來越大了”	“Oh, ma è perché ha iniziato a piovere. Sono le gocce d’acqua a essere sempre più grandi”.	“Oh, è perché c’è la pioggia.\Sta piovendo forte”.

In questa parte, Brian Tseng parla al pubblico degli schiamazzi e dei versi che sente provenire dai bambini dell’asilo bilingue vicino a casa sua. Tra le urla, Brian sente l’espressione 越來越大了 (lett. ‘è sempre più grande’) e, preoccupandosi che il maestro stia abusando sessualmente dei bambini, si affaccia alla finestra di casa sua per vedere cosa sta succedendo. Il comico si calma una volta scoperto che l’espressione pronunciata dai bambini in realtà si riferisce alle gocce di pioggia.

In questo contesto, la costruzione 越來越大了 può essere interpretata dunque come un’allusione al pene del maestro. L’unica traduzione letterale di questa locuzione in grado di mantenere il rimando al membro maschile avrebbe dovuto avere l’aggettivo singolare ‘grande’. Tuttavia, una scelta di questo tipo non sarebbe stata coerente con quanto specificato da Brian nel sottotitolo 74. Se le gocce di pioggia sono ‘grandi’, non pare alquanto adatto utilizzare il singolare ‘grande’ per rendere l’allusione al pene espressa da 越來越大了. Allo stesso tempo, non sembra coerente che la parola 雨滴 venga interpretata al singolare (‘È la goccia d’acqua ad essere sempre più grande’). Alla luce di queste considerazioni, ho preferito quindi riadattare il VEH del sottotitolo 69, ricorrendo al termine ‘forte’. Questa parola mi ha permesso di mantenere una sfumatura sessuale grazie all’espressione ‘più forte’, la quale rimanda alle esclamazioni che possono essere pronunciate da una coppia durante un rapporto sessuale. Inoltre, utilizzando l’aggettivo ‘forte’, sono riuscito a collegarmi coerentemente

con il fenomeno atmosferico in questione (‘Sta piovendo forte’). In conclusione, ho adottato una traduzione funzionale, sostituendo il VEH originale con un altro esempio in grado di superare i problemi che una resa letterale avrebbe comportato.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
4	00:00:09,600 --> 00:00:13,820	比如說你要多吃吃看當地的食物啊吃吃看當地人	Ad esempio, devi assaggiare i cibi locali e provarci con la gente del posto.	Devi provare i cibi locali\e provarci con la gente del posto.

Kylie Wang spiega al pubblico che quando si viaggia all’estero è importante immergersi nella cultura locale, sottolineando che, oltre ad assaggiare i cibi tipici, bisognerebbe anche cercare di approcciare sessualmente le persone del posto. Il sottotitolo 4 contiene un caso di VEH dato dalla frase 吃吃看當地人 (lett. ‘assaggiare la gente del posto’). Il verbo 看 (‘leggere’, ‘guardare’, ‘vedere’, ecc.) quando segue dei verbi raddoppiati indica che l’azione descrive un tentativo e, pertanto, può essere interpretato come ‘prova a…’ (Abbiati e Zheng 2017: 156). In questo caso, 看 segue il verbo 吃 (‘mangiare’) a sua volta raddoppiato e l’intera costruzione assume il significato di ‘assaggiare’ oppure ‘provare (qualcosa da mangiare)’. Si tratta, dunque, di una battuta che dipende dalla lingua, dal momento che la comica sfrutta la locuzione 吃吃看 per riferirsi sia al cibo che alle persone del posto. In traduzione sono riuscito a mantenere un gioco di parole analogo al TP ricorrendo al verbo ‘provare’ in entrambe le occorrenze.

3.6.2 Trattamento di casi di VEH legati a riferimenti culturali

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
49	00:03:00,400 --> 00:03:05,660	我们那条街道从小到大家教信奉一条叫做棍棒底下出孝子	Nella nostra via i genitori credevano sempre nel detto chiamato “un figlio obbediente emerge dal bastone”.	In Cina diciamo: “Dai le botte a tuo figlio\e lui ti obbedirà”.

50	00:03:06,920 --> 00:03:09,780	所以我们那条街是有名的孝子街你知道吗？	Quindi la nostra via è la famosa “Via dei figli obbedienti”.	La mia via è nota anche\come “Via delle Botte”.

In questo passaggio ho dovuto gestire un caso di VEH dato dall’espressione 孝子街, la quale è a sua volta connessa al riferimento culturale esplicitato dal proverbio 棍棒底下出孝子.

Nel *setup* della battuta, Storm Xu spiega che la via dove è nato, ovvero Via Dinghai 定海街道, si contraddistingue dalle altre per il modo rigido e severo con cui i genitori educano i propri figli. Il metodo educativo che adottano i genitori ruota infatti intorno al proverbio cinese 棍棒底下出孝子 (lett. ‘un figlio obbediente emerge dal bastone’). Si tratta di un riferimento culturale etnografico che fa leva sul concetto di ‘pietà filiale’ (*xiao* 孝), ovvero «la virtù cinese tradizionale di riverenza e obbedienza che i giovani devono osservare nei confronti dei più vecchi» (Idema e Haft 2011: 103). Il proverbio indica, dunque, che le punizioni corporali impartite dai genitori ai figli fanno sì che questi ultimi diventino dei 孝子, ossia dei ‘figli obbedienti’.

Trattandosi di un concetto tipicamente cinese, parlare di pietà filiale nella traduzione in italiano avrebbe disorientato lo spettatore, che molto probabilmente non ha mai sentito questo termine. Inoltre, se avessi espanso il sottotitolo cercando di specificare questo elemento, avrei rischiato di allungare il testo, aumentando eccessivamente il numero di CPL e di CPS. Dunque, è stato necessario operare prima una condensazione della frase che precede il detto grazie all’uso della formula ‘In Cina diciamo:’, la quale fa capire allo spettatore che davanti si troverà molto probabilmente un proverbio. Successivamente, ho eliminato il riferimento al concetto di pietà filiale e ho modificato il detto utilizzando due periodi giustapposti che esemplificano in modo chiaro il senso originale del segmento di partenza (‘Dai le botte a tuo figlio e lui ti obbedirà’). In questo modo sono riuscito a ottenere un sottotitolo efficace sia nella riproduzione dell’intento comunicativo originale che nel rispetto dei parametri spazio-temporali. Il mantenimento del riferimento alle punizioni corporali è stato cruciale per la resa del VEH nel sottotitolo successivo, dato che la *punch line* della battuta di Storm ruota intorno al gioco di parole 孝子街 (lett. ‘Via dei figli obbedienti’). Questo tipo di VEH rientra nella categoria delle ‘battute complesse’ dal momento che è legato a un elemento culturale sconosciuto al pubblico di arrivo ed è basato allo stesso tempo sulla lingua. Infatti, l’intento del comico è quello di rinominare la Via Dinghai sulla base del suo tratto distintivo, ovvero che i figli di quella zona sono diventati obbedienti a causa delle punizioni impartite dai genitori. Ho sostituito, quindi, l’elemento comico del TP con un gioco di parole affine al messaggio che vuole veicolare Storm Xu, dando vita a una traduzione funzionale in grado di mantenere l’intenzione comica originale (‘La mia via è nota

anche come “Via delle Botte”’). Inoltre, l’uso della parola ‘Botte’ nel gioco di parole mi ha permesso di essere coerente con quanto anticipato precedentemente nel *setup* attraverso l’espressione ‘Dai le botte a tuo figlio e lui ti obbedirà’.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
147	00:08:47,340 --> 00:08:50,600	后面我爸看到韩寒 周立波 他又说：“你看你看	Poi mio padre, vedendo Han Han e Zhou Libo, mi ha detto: “Guarda!	Una volta ha visto un comico\di Shanghai e ha detto: “Vedi?
148	00:08:50,760 --> 00:08:52,360	上海的文化人就是有文化	Gli shanghaiesi sono proprio acculturati!	Siamo i più divertenti!
149	00:08:53,220 --> 00:08:55,600	在全国面前耀武扬威 上海就是好”	Shanghai è il vanto della Cina!”	Siamo i migliori!”
150	00:08:57,120 --> 00:09:00,500	你们知道之前有一段时间不是周立波被抓进去了吗？对不对？	Sapete che Zhou Libo tempo fa è stato arrestato?	Quel comico è stato poi arrestato.
151	00:09:01,580 --> 00:09:02,580	是不是？	Giusto?	Davvero.
152	00:09:02,880 --> 00:09:06,500	我跟我爸说 我说：“爸 现在周立波被抓进去 你没话说了吧？”	Mi rivolgo a mio padre e gli faccio: “Cosa hai da dire ora che hanno arrestato Zhou Libo?”	Gli faccio:\“Cosa dici ora che l’hanno arrestato?”
153	00:09:06,780 --> 00:09:08,060	然后我爸说：“这怎么说的？	Mio padre mi risponde: “E quindi?	E lui: “E quindi?
154	00:09:08,340 --> 00:09:10,320	要被抓进去 我们上海人也是第一个	Noi shanghaiesi siamo i primi anche a farci arrestare!	Siamo i migliori a farci arrestare!

155	00:09:13,300 --> 00:09:16,800	郭德纲被抓了吗？赵本山被抓了吗？为什么没有被抓？因为上海人就是好”	Perché non hanno arrestato Guo Degang e Zhao Benshan? Perché gli shanghaiesi sono i migliori!”	Se non sei di Shanghai,\non verrai mai arrestato!”

Dal sottotitolo 147 al 155 sono presenti alcuni casi di VEH conditi di riferimenti culturali, nella fattispecie riferimenti sociopolitici legati a nomi propri di personaggi cinesi famosi. Nel *setup* Storm spiega che suo padre è molto orgoglioso di provenire da Shanghai e questo suo sentimento si traduce in un forte complesso di superiorità che lo porta a idolatrare ciecamente la sua città e le personalità celebri legate ad essa. Grazie a un'imitazione molto curata del padre, lo stand-up comedian fa perno sulla spavalderia e l'irrazionalità dei discorsi del genitore per raggiungere l'effetto comico.

I riferimenti culturali presenti nel sottotitolo 147 sono dati da due personaggi nativi di Shanghai: lo scrittore e regista Han Han 韩寒 e il comico Zhou Libo 周立波, quest'ultimo arrestato in passato per possesso illegale di armi da fuoco e stupefacenti.[87] Utilizzando queste due figure come esempi, il padre di Storm elogia gli shanghaiesi con l'espressione 上海的文化人就是有文化 (lett. 'Gli uomini di cultura di Shanghai sono proprio acculturati'). Il momento di gloria del padre viene tuttavia interrotto da Storm, che gli menziona l'arresto di Zhou Libo. Il padre, ostinandosi a voler riconoscere il prestigio di Shanghai, afferma che gli shanghaiesi sono i migliori anche a farsi arrestare. Han Han e Zhou Libo, per quanto conosciuti dallo spettatore del TP, rappresentano due riferimenti culturali probabilmente ignoti allo spettatore del TA. Inizialmente avevo pensato di inserire i nomi dei due soggetti, corredando il tutto con un'aggiunta in grado di esplicitare il loro ruolo in quel contesto. Tuttavia, ho scartato questa ipotesi dal momento che avrei allungato eccessivamente il numero di CPL in questo segmento, il quale viene esaurito in circa tre secondi, un tempo troppo ridotto per poter spiegare allo spettatore chi siano Han Han e Zhou Libo. Inoltre, un aumento dei CPL avrebbe provocato un incremento drastico dei CPS, riducendo i tempi di lettura e influenzando negativamente la visione del prodotto. Ho quindi eliminato il riferimento a Han Han, giudicato non rilevante ai fini della battuta di Storm, e ho generalizzato Zhou Libo, togliendo il suo nome e utilizzando un'espressione più vaga, ossia 'un comico di Shanghai'. In questo modo lo spettatore è in grado di capire che si sta parlando di una persona di Shanghai, identificando anche la professione di quest'ultima. Sempre in linea con la scelta adottata, ho preferito non rendere letteralmente la frase 上海的文化人就是有文化, dal momento che il riferimento a Han Han era stato rimosso e quello di

[87] http://www.xinhuanet.com/english/2017-01/20/c_136000829.htm#:~:text=firearm%20and%20drug.-,Zhou%2C%2049%2C%20and%20the%20passenger%2C%20Shuang%20Tang%2C%2030,Xinhua%20Friday%20morning%20local%20time

Zhou Libo era stato generalizzato. In più, una resa letterale avrebbe aumentato eccessivamente il numero di CPL e, per questo motivo, ho preferito modificare il senso della frase ricorrendo all'espressione 'Siamo i più divertenti!', in modo da rendere il segmento più corto e logicamente coeso con quello precedente. Infine, utilizzando l'espressione 'Siamo i migliori!' nel sottotitolo 149, ho potuto condensare il messaggio dato dal *chengyu* 耀武扬威, il quale significa 'dare una dimostrazione di forza' e può essere utilizzato per indicare la spavalderia di una persona. In questo caso, il padre ricorre al *chengyu* per mettere nuovamente in evidenza la superiorità di Shanghai e dei suoi cittadini. Dunque, tenendo conto del contesto della frase, la resa 'Siamo i migliori!' mi ha permesso di collegarmi facilmente al VEH del sottotitolo 154 要被抓进去 我们上海人也是第一个 (lett. 'Noi shanghaiesi siamo i primi anche a farci arrestare'), tradotto a sua volta come 'Siamo i migliori a farci arrestare!'. Grazie a questa strategia ho potuto lasciare inalterato il VEH del TP ricorrendo a una traduzione tutto sommato concisa e fedele all'originale.

Il siparietto tra il padre e il figlio si conclude con un altro esempio di VEH reso dal sottotitolo 155. In questa parte, il padre menziona altri due comici cinesi molto famosi che tuttavia non sono originari di Shanghai: Guo Degang 郭德纲 e Zhao Benshan 赵本山. Considerando quanto detto di Zhou Libo, il padre ribadisce la superiorità degli shanghaiesi rinfacciando a Guo Degang e Zhao Benshan di non essersi mai fatti arrestare proprio perché non provengono da Shanghai. Ritenendo questi due riferimenti sociopolitici del tutto incomprensibili da parte del mio spettatore, ho dovuto procedere a una strategia di omissione, per poi riadattare i sottotitoli con un'espressione che riesce a rendere chiaro il contenuto del testo, ovvero 'Se non sei di Shanghai, non verrai mai arrestato!'. Questa strategia di esplicitazione dello humour, per quanto rischiosa possa sembrare, mi ha permesso di convogliare l'intento originale del comico e di trasmettere quindi l'idea che Shanghai è la miglior città di tutta la Cina.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
65	00:03:59,200 --> 00:04:01,260	但我爸是属于一个很没有文化的人	Ma mio padre non è un uomo di cultura.	Mio padre è uno molto rozzo
66	00:04:01,440 --> 00:04:04,380	他打我从来不是根据考试成绩的高低	Non mi picchiava in base ai voti che prendevo nelle mie verifiche.	e non mi picchiava\se prendevo dei voti bassi.

67	00:04:04,600 --> 00:04:07,480	而是看他当天打麻将有没有赢钱来打我	Mi picchiava se non vinceva dei soldi a *mah-jong*.	Mi picchiava se non vinceva a *mah-jong*.

In questo esempio, Storm parla del *mah-jong* 麻将, ovvero un gioco da tavolo cinese simile al domino. Si tratta di un riferimento culturale etnografico che ho reputato essere tutto sommato conosciuto dal mio spettatore modello, il quale, nonostante non sia un esperto della Cina, è comunque in grado di capire cosa sia questo tipo di gioco e individuarlo come un elemento tipico cinese. Ho adottato quindi una strategia di prestito per trasporre il riferimento culturale nel TA e mantenere un certo grado di esoticità in traduzione.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
251	00:14:19,020 --> 00:14:21,620	我走到他旁边来对不对？拿出我的手机	Sono andato di fianco a lui, ho tirato fuori il mio telefono	Così gli ho messo\una canzone chiamata…
252	00:14:22,540 --> 00:14:24,100	给他放了一首《你算什么男人》	e gli ho messo una canzone chiamata "Che uomo sei?".	"Ma che uomo sei?".

Storm Xu spiega al pubblico che i maschi cinesi non rivelano mai le proprie emozioni in virtù della concezione che idealmente un uomo dovrebbe rimanere sempre serio, senza mai piangere o ridere. Durante il discorso, il comico afferma infatti che, qualora ci fosse un uomo in lacrime per strada, nessuno si fermerebbe per mostrare un briciolo di compassione. A conferma di quanto detto, Storm racconta che una volta si era imbattuto in un ragazzo che piangeva e, al fine di confortarlo, aveva preso il telefono per fargli ascoltare una canzone cinese intitolata 算什么男人 (lett. 'Che uomo sei?'). L'effetto comico nasce dal gesto di Storm, il quale, invece di mostrare conforto per il ragazzo piagnucolante, lo prende in giro attraverso il nome di questa canzone, ricordandogli in modo duro e deciso che i maschi non dovrebbero piangere. La canzone in questione è del cantante taiwanese Jay Chou 周杰倫 e, oltre a essere la *punch line* della battuta di Storm, rappresenta anche un caso esplicito di *intertextual cultural reference.* La natura esplicita di questo riferimento è dovuta al fatto che il comico ne menziona direttamente il titolo e anticipa allo spettatore del TP che si tratterà di un brano

grazie al classificatore 首, tipicamente utilizzato per quantificare le canzoni o le poesie. Nella versione finale ho deciso di tradurre il titolo della canzone con una resa letterale, ricorrendo però alla locuzione congiuntiva 'ma che', in modo da enfatizzare l'atteggiamento contrariato del comico nei confronti del ragazzo. Secondo Ranzato (2016: 70), nel caso in cui il contenuto di una canzone sia necessario al fine di comprendere una battuta, si può ricorrere a una strategia di localizzazione per trasmettere efficacemente il messaggio all'interno del TA. Questo tipo di strategia vedrebbe quindi il traduttore sostituire la canzone del TP con una canzone che appartiene alla cultura di arrivo o è nota a quest'ultima. Nel mio caso, anziché utilizzare il nome di una canzone conosciuta dal pubblico del TA, ho preferito affidarmi a una resa letterale, dal momento che il titolo del brano esemplifica direttamente le intenzioni comunicative del parlante. Inoltre, sulla scia della lingua cinese che fa uso del classificatore 首, ho deciso di esplicitare allo spettatore modello la presenza di una canzone attraverso l'espansione data dalla costruzione 'una canzone chiamata…'. Per rendere ancora più chiaro il contesto, avrei preferito arricchire l'espansione specificando che si tratta di 'una canzone in lingua cinese' ma, a causa del tempo di esposizione relativamente breve, ho scelto di non effettuare questa ulteriore modifica.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
192	00:11:13,420 --> 00:11:14,960	“你考上了清华大学”	“Sei stato ammesso all'Università Tsinghua!”	“Hai passato l'esame!”
193	00:11:16,940 --> 00:11:18,100	“应该的”	“Ho fatto quello che dovevo fare.”	“È il mio dovere.”
194	00:11:20,080 --> 00:11:22,120	对不对？“恭喜你工资涨了五万块”	“Congratulazioni, il tuo stipendio è aumentato di 50000 yuan!”	“Ti aumento lo stipendio!”
195	00:11:22,720 --> 00:11:23,720	“哎唷 太少了”	“Uffa, troppo poco.”	“Troppo poco.”

196	00:11:25,060 --> 00:11:26,280	“恭喜你老婆跟你离婚了”	“Congratulazioni, tua moglie ha divorziato da te!”	“Divorziamo!”
197	00:11:26,360 --> 00:11:27,580	“笑一下”	“Ci rido su!”	“Evviva!”

I segmenti di riferimento sono caratterizzati da tempi di esposizione estremamente brevi dovuti principalmente alla natura concisa della lingua cinese e alla velocità di enunciazione di Storm Xu. In questi sottotitoli ho dovuto ricorrere a delle strategie di condensazione per riformulare il testo e riuscire quindi a sottostare ai vincoli di tempo.

Storm Xu mette in scena un dialogo immaginario per spiegare il motivo per cui i maschi cinesi non sorridono o ridono mai di fronte a belle notizie. I casi di VEH nei sottotitoli 193 e 195 sono dati dalle risposte secche e prive di entusiasmo del comico, mentre nel sottotitolo 197 lo humour è raggiunto dalla risposta assurda di Storm in merito alla notizia del divorzio. Nel sottotitolo 192 “你考上了清华大学” (lett. ‘“Sei stato ammesso all’Università Tsinghua!”’) ho dovuto omettere il riferimento culturale all’Università Tsinghua, dal momento che una resa letterale avrebbe portato il segmento a raggiungere un valore proibitivo di 28 CPS. Il sottotitolo si esaurisce in meno di due secondi, pertanto risulta fondamentale optare per l’eliminazione del riferimento culturale. Inoltre, nonostante il prestigio a livello nazionale e internazionale vantato da questa università, ho considerato questo riferimento come un elemento del tutto ignoto allo spettatore modello, pertanto rimuoverlo è risultato una strategia vincente in ottica testuale e culturale. Dunque, ho riformulato la frase con l’espressione ‘Hai passato l’esame!’, mantenendo il collegamento al panorama universitario fatto nel TP. Questa resa mi ha permesso di ottenere un sottotitolo con valori nella norma, ovvero 22 CPL e 14 CPS.

Per trasmettere il VEH del sottotitolo 193, ho scelto come traduzione di “应该的” (lett. ‘“Ho fatto quello che dovevo fare”’) una resa concisa ed efficace, ovvero ‘È il mio dovere.’. Questa frase, infatti, riassume perfettamente il tono indifferente del comico. Una strategia analoga al segmento 192 è stata considerata per il sottotitolo 194 对不对？“恭喜你工资涨了五万块” (lett. ‘Vero? “Congratulazioni, il tuo stipendio è aumentato di 50000 yuan!”’). In questo caso ho dovuto rimuovere sia l’importo che la valuta dell’aumento, dal momento che avrebbero allungato nettamente il numero di CPS, portandolo a un valore di 33. L’eloquio del comico è talmente veloce che ho dovuto necessariamente adottare una forma molto più vaga ma concisa, ossia ‘“Ti aumento lo stipendio!”’.

È chiaro che, nonostante non specifichi il valore, un aumento di stipendio viene comunque percepito come una buona notizia, pertanto la situazione comunicativa del TP risulta preservata anche nel TA.

Per rendere il VEH del sottotitolo 195, mi sono affidato a una traduzione più o meno letterale, senza riportare l'interiezione 哎唷, giudicata ridondante ai fini della comprensione della situazione comunicativa. Questa interiezione viene utilizzata solitamente per indicare una sensazione di dolore oppure una spiacevole sorpresa; i corrispettivi in italiano potrebbero essere esclamazioni come 'oh', 'ahi', oppure 'uffa'. Tuttavia, il tono del parlante è già di per sé chiaro per comprendere lo stato d'animo di chi ha ricevuto l'aumento. In virtù di questa considerazione, ho ritenuto sacrificabile l'interiezione cinese e ho utilizzato solamente l'espressione 'Troppo poco.'.

I sottotitoli 196 e 197 sono stati i più problematici da tradurre dato che si esauriscono entrambi in poco più di un secondo. Il segmento 196 "恭喜你老婆跟你离婚了" (lett. '"Congratulazioni, tua moglie ha divorziato da te!"') è stato condensato in '"Divorziamo!"', supponendo che l'interlocutore immaginario di Storm fosse la moglie che comunica al marito questa notizia. Nel sottotitolo 197, invece, ho utilizzato l'espressione '"Evviva!"', ritenuta adeguata per trasmettere l'effetto comico e il tono di gioia dato dalla locuzione "笑一下" (lett. '"Mi faccio una risata!"').

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
20	00:01:11,580 --> 00:01:13,280	好 各位觀眾 我們 掌 聲 歡 迎 Luxy Girls	Bene, diamo il benvenuto alle *Luxy Girls*!	Fate entrare le ballerine!

Nel sottotitolo 20 ho trattato un caso di VEH dato dal riferimento culturale sociopolitico *Luxy Girls*. Brian Tseng, venendo a conoscenza che lo spettatore con il quale sta interagendo non ha avuto un addio al celibato, comunica alla regia di far entrare le *Luxy Girls*, ovvero un gruppo di cheerleader taiwanesi note per le loro coreografie e i loro balli molto appariscenti. Il VEH si fonda sulla concezione che alle feste di addio al celibato ci debbano essere delle ballerine pronte a intrattenere il futuro sposo. In particolare, lo humour è convogliato dall'affermazione improvvisa e avventata di Brian, il quale cerca di fare un favore allo spettatore che non ha potuto organizzare questo genere di evento. Le cheerleader *Luxy Girls* rappresentano un riferimento che se lasciato nel TA può disorientare lo spettatore modello, il quale probabilmente non ha mai sentito parlare di tale gruppo. Quindi, ho dovuto necessariamente disambiguare la parola e rendere queste figure con il termine 'ballerine', più vago ma allo stesso tempo più efficace per trasmettere il senso del riferimento

culturale di partenza e preservare l'intenzione comunicativa originale. Inizialmente, avevo optato per la parola 'spogliarelliste', la quale rimanda a delle figure che nell'immaginario collettivo della cultura di arrivo partecipano a questo genere di eventi. Tuttavia, ho dovuto scartare questa ipotesi dal momento che le *Luxy Girls* non sono spogliarelliste, bensì semplici ballerine. La parola 'spogliarelliste' avrebbe conferito, infatti, un ulteriore significato che non è presente nel termine originale.

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
11	00:00:46,120 --> 00:00:48,720	然後前幾天我就在全家 買我的晚餐	Qualche giorno fa ero al FamilyMart a comprare la mia cena	Una volta stavo viaggiando in autobus,
12	00:00:48,840 --> 00:00:50,420	因為我日入斗金	perché sono pieno di soldi…	perché sono ricco sfondato…

Brian Tseng rivela al pubblico che in casa la moglie non lo tratta alla pari e vuole sempre sapere dove si trovi. Il comico racconta che una volta è andato a comprare la cena al FamilyMart e, dopo aver raggiunto il locale, ha deciso di mandare un SMS alla compagna in modo da informarla sul luogo in cui si era recato. In questo esempio, Brian afferma ironicamente che il motivo per cui è andato a procurarsi la cena al FamilyMart è perché è una persona facoltosa. Il lato comico del TP risiede proprio nel sostenere in chiave ironica che una persona ricca vada a comprarsi da mangiare in un posto come il FamilyMart, ovvero una catena di *convenience store* giapponese. I *convenience store* sono esercizi pubblici che, in linea generale, rimangono aperti giorno e notte, dando la possibilità di acquistare prodotti come cibi e bevande a prezzi più economici rispetto ad altri locali. La scelta da parte di una persona facoltosa di comprarsi la cena in un posto del genere può essere vista come incoerente, poiché, avendo larghe disponibilità economiche, potrebbe optare per soluzioni più alla portata del suo status sociale. In particolare, il VEH in questa sezione è legato a un riferimento intertestuale rappresentato dal *chengyu* 日入斗金 (lett. 'ogni giorno entra un *dou*[88] d'oro'). Questa espressione idiomatica è una variante grafica del *chengyu* 日進斗金 e viene solitamente utilizzata per

[88] Il carattere *dou* 斗 indica un'unità di misura cinese per misurare gli aridi. Il valore di un *dou* corrisponde a 10 *sheng* 升 (lo *sheng* è un'unità di capacità tradizionale pari a 1/10 di staio o moggio).

descrivere uno stato di grande ricchezza economica. In traduzione ho scelto di rendere il *chengyu* mediante l'espressione 'ricco sfondato', la quale mi ha permesso di convogliare lo stesso significato del TP aggiungendo una sfumatura più comica dovuta alla scelta di un termine molto colloquiale e di impatto. Il *chengyu* preso in esame è stato utilizzato nel 2019 dal giornale *China Times Weekly* 時報週刊 come titoletto di un paragrafo riguardante Brian Tseng. Il comico è stato infatti fotografato dai paparazzi del giornale in questione mentre prendeva l'autobus con la sua ragazza. Secondo *China Times Weekly*, lo scalpore provocato dalla fotografia risiede nel fatto che, nonostante Brian sia ricco, in quell'occasione ha preferito spostarsi su un mezzo di trasporto pubblico come l'autobus.[89] Successivamente, lo stesso comico ha dedicato una parte di una puntata del suo talk show per parlare dell'accaduto, arrabbiandosi scherzosamente con i paparazzi e rimanendo sorpreso per la scelta da parte del giornale di utilizzare questo *chengyu* per descriverlo. La decisione di ricorrere a questa espressione idiomatica nel TP non sembra essere casuale, dal momento che il comico, oltre a sfruttarla in chiave ironica come spiegato precedentemente, la utilizza deliberatamente in riferimento a quanto accaduto in passato con il giornale *China Times Weekly*.

In traduzione ho scelto di omettere il riferimento al FamilyMart dato che, per quanto comune sia a Taiwan, non è una catena presente in Italia e, per questo motivo, potrebbe risultare sconosciuta allo spettatore modello. Ho deciso di modificare completamente quanto spiegato dal comico nel sottotitolo 11 e ricorrere alla frase 'Una volta stavo viaggiando in autobus,'. Questa scelta è dettata dalla necessità di trovare un verbo, in questo caso 'viaggiando', che potesse ricordare a livello di pronuncia e grafia la parola 'violentando' (si veda la tabella successiva con i sottotitoli 15 e 16). Nonostante il riferimento al FamilyMart sia stato omesso, sono riuscito comunque a mantenere l'intenzione comunicativa originale. Infatti, l'idea che una persona facoltosa scelga di spostarsi con un mezzo di trasporto pubblico come l'autobus può generare una contraddizione simile a quella specificata per il *convenience store*. Il tono ironico è quindi preservato e pertanto la traduzione, seppur diversa dal punto di vista semantico, risulta fedele al messaggio che il comico vuole lasciare. Paradossalmente la resa che ho scelto ricorda anche quanto specificato dal *China Times Weekly* nel suo articolo su Brian Tseng in riferimento all'autobus. Avrei potuto generalizzare il nome FamilyMart ricorrendo a parole come 'chiosco' o 'negozietto', per poi proporre una versione più o meno letterale ('Qualche giorno fa sono andato in un negozietto a comprare la mia cena,'). Tuttavia, una traduzione di questo tipo non mi avrebbe permesso di collegarmi coerentemente alla battuta legata al sottotitolo 15 che vedremo di seguito.

[89] https://www.ctwant.com/article/492

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
15	00:00:55,660 --> 00:00:57,500	然後我就打說我在ㄑㄐ	Volevo scrivere “q” e “j”.	Volevo scrivere “sto viaggiando”,
16	00:00:57,900 --> 00:01:01,300	這時候呢 我的手機選字不知道為什麼	Il correttore del telefono, non so perché,	ma il correttore del telefono,\non so perché,
17	00:01:01,720 --> 00:01:05,660	覺得最適合放進這個語意脈絡的句子是	ha pensato che la frase più adatta da inserire all’interno del messaggio fosse	ha deciso\che l’SMS più adatto da digitare fosse…
18	00:01:06,460 --> 00:01:07,660	我在強姦	“sto violentando”.	“sto violentando”.

In questi esempi Brian Tseng parla del messaggio che ha inviato alla moglie per avvisarla del luogo in cui si trovava a comprare la cena, ovvero il FamilyMart. L’intenzione del comico è quella di scrivere ‘sono al FamilyMart’ ma il correttore del telefono corregge il suo SMS e lo cambia in ‘sto violentando’, provocando le risate del pubblico.

Come già accennato nei paragrafi precedenti, i video che ho selezionato presentano dei sottotitoli intralinguistici in cinese. I sottotitoli del video di Storm Xu sono in caratteri semplificati, mentre quelli di Brian Tseng e Kylie Wang sono in caratteri non semplificati. In particolare, i sottotitoli *closed* dei video di Brian, oltre ad avere i caratteri cinesi non semplificati, in alcune occasioni includono persino i grafemi del sistema di trascrizione fonografica *Zhuyin fuhao* 注音符號, noto anche con il nome di *bopomofo*.[90] Il sistema *Zhuyin fuhao* venne promulgato nel 1918 e divenne la prima scrittura fonografica ad essere sanzionata dal governo cinese, al fine di diffondere la pronuncia standard della lingua nazionale (Chen P. 1999). Il *Zhuyin fuhao* contiene dei grafemi indicanti i costituenti di sillaba (iniziali, mediali e finali) e permette di segnalare i toni attraverso l’uso di diacritici (Arcodia e Basciano 2016: 76). Dopo il 1958, il *Zhuyin fuhao* è stato soppiantato dal sistema di trascrizione *pinyin* in Cina continentale (Chen P. 1999), sebbene a Taiwan risulti in uso ancora

[90] Per un approfondimento circa la storia del sistema *Zhuyin fuhao* si veda Chen P. 1999.

oggi «come sistema ausiliario per l'indicazione della pronuncia dei caratteri e come metodo di *input* nella videoscrittura» (Arcodia e Basciano 2016: 76).

Il sottotitolo 15 è formato da caratteri non semplificati, ovvero 然後我就打說我在, e da due grafemi del sistema *Zhuyin fuhao*, ovvero [ㄑ] e [ㄐ]. Il grafema [ㄑ] corrisponde all'iniziale 'q' del *pinyin*, mentre il grafema [ㄐ] equivale all'iniziale 'j' del *pinyin*. In questo contesto i due grafemi servono per indicare i caratteri 全 e 家, i quali, se accoppiati, indicano il nome in cinese con il quale è conosciuta la catena giapponese di *convenience store* FamilyMart (全家). Più specificamente la trascrizione in *Zhuyin fuhao* del carattere 全 sarebbe [ㄑㄩㄢˊ], mentre quella di 家 sarebbe [ㄐㄧㄚ]. Per scrivere il messaggio alla moglie, Brian Tseng ha utilizzato la tastiera del telefono impostata con il metodo di trascrizione *Zhuyin fuhao*. Il comico, invece che scrivere per esteso [ㄑㄩㄢˊㄐㄧㄚ] per indicare 全家, ha scelto di scrivere solamente i grafemi iniziali della sillaba corrispondente a ogni carattere, cioè [ㄑ] e [ㄐ]. È interessante notare che inserendo i grafemi [ㄑ] e [ㄐ] sulla tastiera del telefono è possibile, infatti, selezionare direttamente la coppia di caratteri 全家. Tuttavia, la tastiera può suggerire altri risultati dalla pronuncia simile, mettendo tra le prime scelte a disposizione quei caratteri che vengono digitati frequentemente dall'utente.

Figura 1: Esempio del sistema di input Zhuyin fuhao

Il comico taiwanese specifica che, scrivendo con il telefono delle battute riguardanti a quando è stato stuprato, la tastiera ha memorizzato la parola 強姦 (lett. 'violentare') e l'ha proposta al comico

quando si è trovato a scrivere i grafemi [ㄑ] e [ㄐ]. Il termine 強姦, se scritto per esteso in *Zhuyin fuhao*, risulta essere [ㄑ ㄧ ㄤˊ ㄐ ㄧ ㄢ], dove 強 è segnalato come [ㄑ ㄧ ㄤˊ], mentre 姦 è [ㄐ ㄧ ㄢ]. In base a quanto spiegato, è chiaro dunque che, secondo il metodo *Zhuyin fuhao*, il grafema iniziale di 全 [ㄑ] sia lo stesso di 強 [ㄑ] , mentre il grafema iniziale di 家 [ㄐ] sia uguale a quello di 姦 [ㄐ]. Ne consegue quindi che il comico digitando [ㄑ] e [ㄐ] ha selezionato erroneamente la parola 'violentare'.

Questa parte non è stata affatto semplice da rendere in italiano dal momento che si tratta di un caso di VEH che, oltre a presentare un riferimento culturale legato al sistema *Zhuyin fuhao*, risulta fortemente connesso alla lingua. Nel TA è impossibile mantenere il rimando al sistema *Zhuyin fuhao*, né tanto meno rendere letteralmente quanto spiegato dal comico. Ho cercato, dunque, di mantenere lo stesso riferimento al messaggio digitato erroneamente per colpa della tastiera. Ciò che ho fatto, dunque, è stato ristrutturare completamente il TP, eliminando il riferimento al FamilyMart. Come già spiegato precedentemente, mantenere FamilyMart in traduzione sarebbe stata una scelta azzardata dal momento che lo spettatore è molto probabile che non abbia mai sentito parlare di questo *convenience store*. Inoltre, tradurre 我在ㄑㄐ come 'sono al FamilyMart' e 我在強姦 come 'sto violentando' non sarebbe risultato appropriato dal momento che le due espressioni in italiano non hanno nulla in comune in termini di pronuncia e grafia. Non è abbastanza plausibile, quindi, che il sistema di correzione e di suggerimento di una tastiera italiana modifichi il messaggio del FamilyMart in quello legato alla violenza sessuale. Alla luce di queste considerazioni, ho cambiato la frase 我在ㄑㄐ in 'sto viaggiando' e, così facendo, ho potuto scrivere 'sto violentando' nel sottotitolo 18. Questa versione risulta molto più adatta dal momento che, oltre a collegarsi con quanto specificato nei sottotitoli precedenti in merito allo spostamento del comico sull'autobus, lascia intendere anche l'idea di digitazione erronea dovuta alla somiglianza tra le due frasi. Entrambi i periodi in italiano hanno il presente progressivo e i verbi 'viaggiare' e 'violentare' risultano simili graficamente, in quanto iniziano entrambi per 'vi-' e mantengono la stessa desinenza al gerundio. La somiglianza tra i due verbi e il fatto che il comico abbia digitato frequentemente la parola 'violentare' rendono dunque comprensibile il motivo per cui il correttore del telefono modifichi 'viaggiando' in 'violentando'. In conclusione, ho dovuto utilizzare una strategia di omissione per il riferimento culturale, andando a creare una traduzione funzionale che potesse mantenere intatta l'intenzione comunicativa originale.

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
28	00:01:32,220 --> 00:01:36,320	所以後來想想把它刪掉 結果變成我在強姦ㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥ	Quindi, ho pensato di cancellarlo, ma è diventato "sto violentandoooo".	Volevo cancellarlo, ma ho premuto la "m":\"Sto violentandommmm."
29	00:01:42,500 --> 00:01:44,520	好 聽起來不只我有這個困擾吼	Sembra che io non sia l'unico ad avere questo problema.	Pure a voi succede.
30	00:01:46,680 --> 00:01:49,440	你不覺得手機上面的刪除鍵跟ㄥ	Non pensate che il tasto "elimina" del cellulare e la lettera "o"	Non vi pare che il tasto "elimina"…
31	00:01:50,520 --> 00:01:52,220	也未免太近了吧	siano troppo vicini?	sia troppo vicino alla "m"?

Questa parte contiene nuovamente un caso di VEH legato al sistema *Zhuyin fuhao*. Brian Tseng spiega che, cercando di cancellare il messaggio 我在強姦, ha erroneamente cliccato il tasto contenente il grafema [ㄥ], modificando così il testo in 我在強姦ㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥㄥ. Il grafema [ㄥ] del sistema *Zhuyin fuhao* corrisponde alla finale 'eng' del *pinyin*; in questa situazione non ha un significato preciso, bensì viene utilizzato dal comico come fosse un'esclamazione volta a convogliare uno stato di piacere dovuto da un rapporto sessuale. Il messaggio inviato sembra essere quindi quello di una persona che, oltre ad affermare che sta effettuando una violenza sessuale, emette anche dei versi di soddisfazione.

Per capire come abbia fatto il comico a digitare il grafema [ㄥ] è necessario fare prima una considerazione sulla tastiera dei telefoni Apple. È molto probabile che Brian abbia utilizzato un iPhone per scrivere alla moglie dal momento che, in riferimento al messaggio dello stupro, nel sottotitolo 19 afferma quanto riportato di seguito:

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
19	00:01:11,100 --> 00:01:13,200	我很想要寫信去問蘋果的工程師：	Vorrei tanto chiedere agli ingegneri della Apple:	Vorrei tanto chiedere alla Apple:
20	00:01:13,280 --> 00:01:14,120	“請問	“Scusatemi,	“Scusatemi,
21	00:01:14,540 --> 00:01:17,640	全世界有誰用得到這個句子	chi mai potrebbe utilizzare questa frase?	chi mai direbbe una cosa del genere?
22	00:01:17,980 --> 00:01:18,780	誰？”	Chi?”	Eh?”

Siccome il comico voleva chiedere alla Apple spiegazioni in merito alla digitazione erronea, possiamo quindi intuire che il telefono in suo possesso durante l’accaduto fosse un iPhone. Come si può vedere dall’immagine seguente, la tastiera di un iPhone colloca il tasto ‘elimina’ molto vicino al grafema [ㄥ].

Figura 2: Esempio della tastiera del telefono iPhone

Può capitare, dunque, che durante la digitazione, soprattutto se fatta velocemente, si rischi di inserire ripetutamente il grafema [ㄥ] al posto di cliccare il tasto 'elimina'.[91] Per questo motivo, il comico si lamenta con il pubblico della vicinanza tra i due tasti, affermando che questi ultimi dovrebbero essere più separati. In fase di traduzione ho dovuto necessariamente eliminare il rimando a [ㄥ], adattando la traduzione al contesto italiano. Ho quindi utilizzato una tastiera QWERTY in italiano del telefono iPhone per cercare di creare una situazione analoga a quella esposta dal comico.

Figura 3: Esempio della tastiera QWERTY in italiano del telefono iPhone

Le lettere più vicine al tasto 'elimina' sono 'm' e 'l' e, se aggiunte nel TA, renderebbero la frase 'sto violentando' in 'sto violentandommmmmmmmm' oppure 'sto violentandollllllll'. Tra le due versioni ho preferito utilizzare la lettera 'm' dal momento che, se ripetuta, può essere intesa come un'interiezione che indica l'anticipazione di un piacere, mantenendo così il rimando a quanto segnalato dal grafema [ㄥ] nel TP. Secondo Treccani, la grafia di questa interiezione della lingua italiana può essere 'mhmm', 'mm' oppure 'mmh'.[92] Nel mio caso ho scelto di scrivere quattro 'm' dopo la 'o' di 'violentando' in modo da ricalcare in linea generale la ripetizione del grafema [ㄥ], il quale viene ripetuto alla prima occorrenza nove volte. Mi sono limitato a ripetere quattro volte la 'm' dal momento che, a causa dei vincoli spazio-temporali, sarebbe stato rischioso scriverla nove volte sulla falsariga del TP.

Inizialmente avevo pensato di utilizzare al posto della 'm' la lettera 'o' e rendere il TA come 'sto violentandoooo'. Tuttavia, la scelta non sarebbe stata coerente dal momento che il tasto 'elimina' non

[91] Queste considerazioni valgono per una tastiera impostata con il *Zhuyin fuhao* e aggiornata alla versione di iOS 16.5. Purtroppo, a causa di ovvi motivi, non è stato possibile capire a quale versione iOS fosse aggiornato il telefono iPhone di Brian durante l'accaduto.
[92] https://www.treccani.it/vocabolario/mhmm/

è particolarmente vicino alla lettera ‘o’ e per questo motivo è abbastanza improbabile che un utente che stia digitando una parola come ‘violentando’, la quale finisce in ‘o’, clicchi erroneamente questa lettera pensando di aver premuto ‘elimina’. Quindi, risulta più plausibile che nel cancellare l’utente clicchi sbadatamente la lettera ‘m’, dal momento che è più vicina al tasto per la cancellazione. In definitiva, ho adottato appositamente una traduzione sbagliata dal punto di vista ortografico (‘sto violentandommmm’) in modo da cercare di mantenere intatta la situazione comunicativa di partenza. Nonostante il TP sia molto vincolante, di fronte a questa circostanza ho preferito mantenere anche nel TA un VEH basato sul linguaggio. Questa traduzione mi ha permesso di convogliare in linea di massima il significato originale, sottostando ai vincoli spazio-temporali.

Esempio video 4

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
32	00:01:40,160 --> 00:01:42,800	“兩隻老虎兩隻老.....”	“*Due tigri, due…*	“*Fra’ Martino campanaro*
33	00:01:43,000 --> 00:01:43,800	Kevin!	Kevin!	Kevin!
34	00:01:43,980 --> 00:01:45,220	跑得快	*Corrono velocemente*	*Dormi tu*
35	00:01:45,360 --> 00:01:46,300	Kevin 過來 靠	Kevin, vieni, cazzo!	Kevin, vieni!
36	00:01:46,380 --> 00:01:47,440	跑得快”	*Corrono velocemente*”	*Dormi tu*”

I sottotitoli 32, 34 e 36 mostrano un *intertextual cultural reference* esplicito che consiste nella versione in lingua cinese della canzone *Frère Jacques*, conosciuta in Italia come *Fra’ Martino campanaro*. Ho pensato che lo spettatore, sentendo la melodia della canzone, potesse capire immediatamente il tipo di riferimento sullo schermo, pertanto tradurre letteralmente la versione cinese

lo avrebbe confuso. In questa circostanza, ho preferito utilizzare la versione in lingua italiana e, così facendo, sono riuscito a mantenere un ottimo rapporto tra CPL e CPS, nonché una perfetta sincronia tra audio e video.

Purtroppo, a causa dei vincoli di tempo, nel sottotitolo 35 non sono riuscito a rendere l'imprecazione 靠, la quale può essere intesa come 'cazzo' oppure 'merda'. Il tempo di esposizione del segmento dura meno di un secondo e, pertanto, ho preferito convogliare la sfumatura di rabbia della parolaccia attraverso l'uso del punto esclamativo. Questa strategia mi ha permesso di raggiungere un numero di CPS pari a 13, permettendo quindi allo spettatore una visione senza ostacoli.

Un altro esempio di un riferimento intertestuale legato a una canzone è dato dal sottotitolo 40 dello stesso video:

Esempio video 4

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
40	00:01:55,500 --> 00:01:58,100	你知道 Billie Jean is not my lover	*Billie Jean is not my lover*	*Billie Jean is not my lover*

In questo caso, ho utilizzato una strategia di imitazione per lasciare il testo di *Billie Jean* in inglese, dal momento che si tratta di una canzone nota a livello internazionale e, per questo motivo, è molto probabile che il mio spettatore modello l'abbia già sentita.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
30	00:01:42,500 --> 00:01:45,520	有點像那個 Gogoro 跟重機的差別	È un po' come la differenza tra uno scooter Gogoro e una moto.	È come paragonare\uno scooter elettrico a una moto.

Kylie Wang racconta al pubblico che le ragazze asiatiche durante i rapporti sessuali tendono a urlare in modo molto contenuto, a differenza di quelle caucasiche che risultano essere molto più rumorose. Secondo la comica taiwanese, il confronto in termini di rumore tra le donne asiatiche e caucasiche è analogo a quello tra i Gogoro e le moto 重機. Il nome Gogoro è un riferimento culturale di tipo

etnografico che si riferisce all'omonimo brand taiwanese di scooter elettrici, mentre il termine 重機 (lett. 'macchina pesante') è utilizzato nella Repubblica di Cina per indicare le moto con cilindrata superiore ai 50cc. Il VEH è dato dall'idea che le ragazze asiatiche siano come gli scooter elettrici Gogoro, e quindi più silenziose, mentre le caucasiche sono rumorose come delle vere e proprie moto. Ho considerato Gogoro come un riferimento completamente ignoto allo spettatore modello e per questo motivo ho preferito generalizzarlo ricorrendo al termine 'scooter elettrico'. Per quanto concerne la parola 重機, ho scelto di utilizzare semplicemente il termine 'moto' senza fare riferimento alla cilindrata, dal momento che i vincoli spazio-temporali non me lo permettevano. Inoltre, lo spettatore è in grado di comprendere immediatamente il confronto tra il rumore di questi due veicoli, poiché è generalmente noto che una moto emetta dei suoni più assordanti di uno scooter elettrico. Inizialmente, avevo pensato di utilizzare una strategia di localizzazione, mettendo a confronto due tipi di moto italiane, come ad esempio Vespa e Ducati. Tuttavia, ho preferito scartare questa opzione dal momento che non preservava il riferimento di Kylie agli scooter elettrici, esemplificato dal nome Gogoro.

3.6.3 Trattamento di *text on screen*

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
1	00:00:05,660 --> 00:00:09,860	本节目由一席与别克君越携手呈现	IL PROGRAMMA È PRESENTATO DA YIXI E BUICK LACROSSE	UN PROGRAMMA DI YIXI E BUICK LACROSSE
2	00:00:09,860 --> 00:00:12,020	加入一席会员 观看更多精彩内容	DIVENTA MEMBRO YIXI PER GUARDARE CONTENUTI FANTASTICI	ABBONATI A YIXI PER I CONTENUTI ESCLUSIVI
3	00:00:12,100 --> 00:00:15,420	掌声欢迎Storm徐风暴上场	Fate un applauso di benvenuto per Storm Xu!	Diamo il benvenuto a Storm Xu!
4	00:00:15,500 --> 00:00:17,420	徐风暴.魔都之子 2019.10.26 苏州	Storm Xu FIGLIO DI SHANGHAI 26/10/2019 Suzhou	FIGLIO DI SHANGHAI

All'inizio del video di Storm Xu compaiono diversi casi di *text on screen* per specificare il contesto allo spettatore. Per rendere queste porzioni di testo ho seguito alcune delle linee guida di Netflix; in particolare ho reso le grafiche in maiuscolo e, laddove dialogo e porzione di testo si sovrapponevano, ho dato la precedenza ai messaggi più pertinenti per la comprensione della trama del prodotto audiovisivo. Per i sottotitoli 1 e 2 ho scelto di utilizzare un linguaggio conciso e promozionale preservando l'intento comunicativo originale. In particolare, per il sottotitolo 2 ho seguito una strategia di localizzazione scegliendo vocaboli, come 'abbonati' ed 'esclusivi', che risultano maggiormente utilizzati nel linguaggio promozionale e pubblicitario italiano. La scelta dell'aggettivo 'esclusivi' e del verbo 'abbonati' non risultano casuali dal momento che, scansionando il codice QR presente nel video, ho potuto verificare sulla piattaforma mediatica YiXi che è possibile pagare un abbonamento annuale per ottenere l'accesso a contenuti specifici.

La porzione di testo 加入一席会员 观看更多精彩内容 ha un tempo di entrata a 00:00:09,860 e rimane sullo schermo fino a 00:00:14,540. Tuttavia, il dialogo di Storm Xu inizia a 00:00:12,100, interferendo con il tempo di esposizione della grafica appena menzionata. In questa situazione l'unico modo per rispettare i tempi di uscita originali del sottotitolo 2 sarebbe posizionare quest'ultimo in alto, lasciando in basso il numero 3. Tuttavia, ho pensato che lo spettatore, trovandosi entrambi i sottotitoli sullo schermo, li avrebbe reputati troppo pesanti da seguire. Per superare questa problematica, ho dovuto anticipare l'uscita del sottotitolo 2 in modo da inserire il sottotitolo 3 nel momento in cui Storm Xu inizia a parlare. Anticipando l'uscita, il numero di CPS è aumentato a 18, un valore che ho considerato accettabile al fine di non ostacolare la visione dello spettatore con due sottotitoli che appaiono contemporaneamente sullo schermo. Per assicurarmi che il sottotitolo 2 fosse facilmente leggibile, ho sottoposto la visione del filmato ad alcuni spettatori che mi hanno successivamente confermato di riuscire a seguire senza difficoltà quanto esposto. Un altro problema spazio-temporale si è verificato nel sottotitolo 4, il quale compare a 00:00:14,560 sovrapponendosi al parlato del comico. Al fine di rispettare l'intervallo di tempo minimo che mi ero imposto, ho scelto di posticipare l'ingresso del segmento 4 e inserirlo così a 00:00:15,500. Per maggiore concisione mi sono limitato a tradurre il titolo 魔都之子 senza aggiungere la data di riferimento e il luogo dove si è tenuto il discorso, in quanto giudicati non necessari ai fini della comprensione di quanto avviene sullo schermo. Inoltre, aggiungendo questi due elementi avrei aumentato significativamente il numero di CPS, compromettendo la visione allo spettatore.

3.6.4 Trattamento di casi di *code-switching* e *code-mixing*

Il *code-switching* è un fenomeno linguistico che consiste in uno «slittamento di codice», ovvero «un passaggio da una lingua all'altra, come avviene spesso nelle interazioni fra persone (o in ambienti) bilingui» (Diadori 2003: 530). Il *code-mixing*, invece, è «una mescolanza di codici, caratterizzata dall'inserimento nel discorso di parole o gruppi di parole in una lingua diversa» (533). Secondo Mabule, il fenomeno del *code-mixing* è rappresentato da espressioni in cui «a mixture of the grammar of one language and another language is used without altering the grammar of the first language used» (Mabule 2015: 341).

In più occasioni, nel video di Storm Xu si verificano dei casi di *code-switching* in cui il comico alterna frasi in lingua cinese ad altre in lingua inglese, dando così una sfumatura più tragicomica alla sua performance.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
461	00:25:31,760 --> 00:25:36,220	我最近和一个老外做生意 然后被一个老外坑了 那个老外说什么 Yours' mine, mine's also mine.	Di recente stavo facendo affari con uno straniero che mi ha poi fregato. Quel tipo mi fa: '*Yours' mine, mine's also mine*'.	Uno straniero mi ha fregato.\Mi fa: '*Yours' mine, mine's also mine*'.
462	00:25:36,780 --> 00:25:38,840	对不对？然后 He just don't trust me, he lied to everybody.	*He just don't trust me, he lied to everybody.*	*He just don't trust me,\he lied to everybody.*
463	00:25:39,100 --> 00:25:42,700	他就骗我 你知道骗你儿子 然后他把我生意都抢走了 He kicked me out of business.	Mi ha imbrogliato! Ha imbrogliato tuo figlio e poi mi ha soffiato l'affare! *He kicked me out of business!*	Mi ha soffiato l'affare!*He kicked me out of business!*

Nei casi sopracitati, Storm racconta al pubblico che solitamente, quando parla con i suoi amici o i suoi genitori, ha il vizio di fingersi un ragazzo sino-americano e ciò lo porta ad infarcire il suo discorso con espressioni e frasi in inglese. In particolare, nei sottotitoli 461, 462 e 463 il comico alterna l'inglese al cinese, nel disperato tentativo di far capire alla madre il suo stato d'animo dopo essere

stato truffato da uno straniero con cui era in affari. Invece di interessarsi all'accaduto e mostrare conforto al figlio, la madre rimane colpita dalla bravura di Storm in inglese, al punto da complimentarsi con lui e ignorare il fatto che è stato truffato. L'intenzione di Storm, dunque, è quella di mostrare agli spettatori che, a causa del suo vizio di parlare in inglese, nessuno dei suoi amici o familiari è in grado di comprenderlo e immedesimarsi nella sua vita.

L'uso dell'inglese, oltre a essere di supporto alla narrazione del comico, conferisce molta espressività al TP. Al fine di preservare l'intenzione comunicativa originaria, durante la sottotitolazione ho ritenuto fondamentale quindi mantenere le frasi in inglese ricorrendo a una strategia di imitazione. Questa resa mi ha permesso di non tradire lo spettatore, che è in grado di capire, in linea generale, che Storm Xu sta parlando in inglese. Infine, nel TA ho segnalato le frasi in inglese tramite il corsivo, in linea con quanto specificato dalle norme di Netflix (n.d.-a) riguardo ai casi di mantenimento delle parole straniere.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
30	00:01:42,140 --> 00:01:46,940	真的 真的 我參加過 真的無聊的要命 因為基督徒他們還是會想要 high 你知道嗎?	Davvero, davvero! Ho visto cosa fanno! È davvero una noia mortale! I cristiani vogliono comunque divertirsi, lo sapete?	Davvero, ho visto cosa fanno!\I cristiani vogliono fare baldoria.
31	00:01:47,120 --> 00:01:49,920	他們想說: "Oh 我們今天晚上幫你辦單身派對	Ti dicono: "Oh, stasera faremo la tua festa di addio al celibato!	Dicono: "È il tuo addio al celibato!
32	00:01:50,100 --> 00:01:51,920	我們要整個 crazy 一下	Faremo i pazzi,	Faremo i pazzi
33	00:01:52,080 --> 00:01:55,240	所以今天晚上 我們吃晚餐之前不禱告"	quindi stasera prima di cenare non pregheremo."	e prima di cenare\non pregheremo!"

Nei sottotitoli 30 e 32 ci troviamo davanti, invece, a dei casi di *code-mixing* in inglese segnalati dai termini 'high' e 'crazy'. La parola 'high', spesso resa con il carattere 嗨, viene usata come espressione

colloquiale nel contesto linguistico cinese per indicare uno stato di felicità ed entusiasmo. In particolare, qui è utilizzata da Brian per spiegare che, quando si tratta di festeggiare, i cristiani vogliono divertirsi come non mai. In fase di traduzione, ho deciso di rendere direttamente in italiano questi casi di *code-mixing*, senza lasciare alcun riferimento in inglese. Questo perché, come spiega Diadori, «[n]el caso di un sonoro che presenta fenomeni di code-mixing, i sottotitoli tendono di solito all'appiattimento verso la lingua del pubblico» (Diadori 2003: 535). Si tratta di «una delle strategie tipiche della traduzione di servizio, orientata verso i destinatari più che rispettosa per l'originale, che si combina qui con la necessità di ridurre se necessario e rendere leggibile il testo in contemporanea allo svolgimento delle sequenze» (537). La parola 'high' è stata quindi resa con l'espressione 'fare baldoria', la quale riesce a sottolineare la natura festosa dei cristiani. Lo stesso trattamento è stato riservato al termine 'crazy' all'interno della locuzione 'crazy一下' (lett. 'faremo un po' i pazzi'). In questa costruzione è presente la parola inglese 'crazy' ('pazzo') e il complemento 一下 ('un po''), il quale viene utilizzato per indicare che l'azione del verbo è di breve durata oppure è una sorta di tentativo, addolcendo di conseguenza il tono dell'enunciato e rendendolo meno freddo (Abbiati e Zhang 2013: 69). In traduzione, ho scelto di concentrarmi soltanto sul messaggio trasmesso dal termine inglese, senza rendere la sfumatura di significato del complemento 一下, il quale avrebbe appesantito il sottotitolo in termini di CPS e CPL. Ho dunque tradotto la parola 'crazy' grazie alla formula 'faremo i pazzi' e in questo modo sono riuscito a mantenere le stesse informazioni convogliate dal comico nel TP.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
56	00:03:09,160 --> 00:03:11,520	我那天呢我就回家	Quel giorno sono tornata a casa	Quel giorno sono tornata a casa
57	00:03:11,720 --> 00:03:14,400	就想說早點整理一下讓自己fuckable	e mi sono data una sistemata per sembrare "scopabile".	e mi sono sistemata\per essere "scopabile".

In questo caso il fenomeno di *code-mixing* dal cinese all'inglese è dato dall'uso dello slang volgare 'fuckable', il quale è stato interpretato in italiano grazie al corrispettivo 'scopabile'. Anche in questo esempio, quindi, ho deciso di neutralizzare la parola inglese in favore dell'aggiunta della versione in italiano. Inoltre, trattandosi di uno slang, ho preferito ricorrere alle virgolette per segnalare al lettore

la presenza di un termine insolito e per enfatizzare l'eloquio proprio come fa Kylie grazie all'uso dell'inglese.

3.6.5 Trattamento delle caratteristiche del parlato

Circa la differenza tra la lingua parlata e quella scritta, Serianni spiega che:

> In generale, il parlato è molto più libero dello scritto. Ha un minore controllo (non ci si preoccupa di scegliere le parole più appropriate, né di evitare ridondanze e ripetizioni); una minore pianificazione (le frasi sono brevi, spesso non sono collegate sintatticamente le une alle altre, sono numerose le "false partenze" e i periodi in sospeso); un minore obbligo di esplicitare le circostanze della comunicazione (con frequente ricorso al contesto). (Serianni 2007: 17)

Nella sottotitolazione avviene una trasformazione diamesica, la quale comporta «un passaggio di codice finalizzato a riprodurre per iscritto i dialoghi dei personaggi» (Perego 2021: 89). È chiaro che, a causa dei vincoli spazio-temporali, durante questa variazione di codice debba avvenire una manipolazione in grado di attenuare o addirittura eliminare le caratteristiche tipiche dell'oralità. Il discorso orale, infatti, ha dei tratti che, discostandosi da quelli dello scritto, sono difficili da rendere nei sottotitoli; inoltre, i limiti della sottotitolazione solitamente impongono al traduttore di concentrarsi più sul carattere informativo che su quello espressivo (Logaldo 2021: 71). Dunque, la transizione dal linguaggio orale a quello scritto comporta la perdita di alcuni elementi tipici del parlato, dal momento che rendere nel TA tutti i tratti dell'oralità del TP rischierebbe di creare dei sottotitoli eccessivamente lunghi e illeggibili (Díaz Cintas e Remael 2021: 88–89). Díaz Cintas e Remael sostengono, inoltre, che «[s]ince subtitling focuses on the denotative dimension and on those items that are informationally most relevant, often context-renewing clauses are retained, whereas context-confirming ones are dropped» (89).

In fase di traduzione ho cercato sempre di tenere in considerazione il contesto linguistico all'interno del quale elementi come segnali discorsivi, interiezioni, pause e intonazioni venivano utilizzati dai comici al fine di enfatizzare la loro esposizione. Ciò mi ha permesso in alcuni casi di riprodurre, attraverso diversi strumenti linguistici e paralinguistici, i tratti dell'oralità presenti nei TP. Tuttavia, è importante segnalare che non sempre mi è stato possibile mantenere nei TA alcune caratteristiche del linguaggio parlato dei TP e per questo motivo ho dovuto ignorare alcuni fenomeni linguistici, come ad esempio le false partenze. Di seguito verranno elencati alcuni tratti dell'oralità in cui mi sono imbattuto in fase di traduzione.

3.6.5.1 Segnali discorsivi

Nel processo di sottotitolazione del video di Storm Xu mi sono ritrovato a dover gestire la presenza di alcuni segnali discorsivi come le interrogative formate attraverso le espressioni 对不对 (lett. 'Esatto?'), 是不是 (lett. 'Vero?') e 你知道吗 (lett. 'Lo sai?').

> I *segnali discorsivi* (detti anche *marcatori di discorso*) sono elementi linguistici (parole, espressioni, frasi), di natura tipicamente pragmatica, diffusi in specie nella lingua parlata, che, a partire dal significato originario, assumono ulteriori funzioni nel discorso a seconda del contesto: sottolineano la strutturazione del testo, connettono elementi nella frase e tra le frasi, esplicitano la posizione dell'enunciato nella dimensione interpersonale, evidenziano processi cognitivi in atto […].[93]

Pur non essendo usati esclusivamente nella stand-up comedy, i segnali discorsivi possono essere utilizzati dagli stand-up comedian, in modo casuale o intenzionale, per dare una struttura allo spettacolo, conferendo coesione alle varie sezioni del discorso (Chauvin 2017). È necessario specificare che questi elementi non hanno un ruolo significativo dal punto di vista informativo e, in fase di traduzione, possono essere rimossi, a discapito però del valore pragmatico generale dell'enunciato. [94] Mantenere i segnali discorsivi nella sottotitolazione potrebbe aumentare l'espressività del metatesto, ma ciò provocherebbe un aumento dei CPL e CPS, rischiando quindi di compromettere l'esperienza audiovisiva dello spettatore.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
77	00:04:36,840 --> 00:04:38,900	然后我隔壁邻居被打了一顿 你知道吗？	E dopo il vicino veniva picchiato, sapete?	E così pure loro le davano al figlio.
84	00:05:05,460 --> 00:05:07,180	对不对？他想打我 我肯定要躲闪对不对？	Esatto? Quando lui voleva picchiarmi, io dovevo schivare i colpi, giusto?	Dovevo schivare i colpi!
499	00:27:32,700 --> 00:27:34,580	男人一定要有责任感 是不是？	Gli uomini devono essere responsabili, vero?	Deve essere responsabile.

[93] https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/
[94] *Ibid.*

Nel nostro caso, ho notato che Storm fa un uso ampio, per non dire eccessivo, di questi elementi, al fine di enfatizzare alcune parti del suo discorso e dare così più vivacità alla sua esibizione. Sebbene facciano parte del suo stile molto colloquiale e informale, ho tuttavia considerato questi segnali come trascurabili ai fini della comprensione del contenuto originale e, perciò, ho deciso di rimuoverne la maggior parte. Questa soluzione mi ha permesso di creare dei messaggi concisi, sottostando ai pressanti vincoli spazio-temporali dettati dalla sottotitolazione.

3.6.5.2 Interiezioni e onomatopee

Alcuni aspetti della lingua parlata, come le interiezioni e le onomatopee, sono piuttosto simili tra lingue diverse e, pertanto, possono essere comprensibili anche senza renderli sullo schermo. Nei video analizzati, gli stand-up comedian utilizzano le interiezioni per creare coesione tra gli enunciati e arricchire così la loro espressività.

Nel mio caso, ho scelto di rendere questi elementi solamente laddove non ci fossero dei limiti spazio-temporali pressanti; inoltre, ho pensato che rendendo questi tratti avrei conferito più vivacità al TA, ottenendo quindi una traduzione più o meno fedele all'originale. In determinate occasioni e in assenza di problematiche tecniche, le interiezioni mi sono servite anche per creare delle frasi lunghe al fine di bilanciare il tempo di esposizione dei sottotitoli con il numero dei CPL presenti sullo schermo. Nonostante la pratica della sottotitolazione preveda solitamente una condensazione dei messaggi originali al fine di non sovraccaricare l'immagine con il testo scritto, si può ricorrere in certe occasioni a frasi più lunghe dal momento che queste ultime facilitano il processo cognitivo (Karamitroglou 1998).

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
92	00:05:31,820 --> 00:05:35,480	是不是？你说以后 以前有人要欺负我 他说："Storm 你过来你过来" 我说："哎"	In passato la gente che voleva bullizzarmi mi diceva: "Storm, vieni qui!" E io rispondevo: "Ehi!"	I bulli mi dicevano: "Storm, vieni qui!"\E io rispondevo: "Ehi!"

L'interiezione 哎 viene utilizzata per indicare una sorpresa sgradevole o un richiamo. Qualora si ricerchi un corrispettivo in italiano, solitamente la si può tradurre come 'ahi' oppure 'ehi'. Ho

preferito rendere questo elemento in traduzione dal momento che presenta una carica espressiva molto elevata, la quale mostra l'idea che Storm debba schivare i colpi inferti dai bulli. Inoltre, l'interiezione 'ehi' suona in modo molto analogo all'equivalente cinese proferito dal comico.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
76	00:04:29,540 --> 00:04:31,800	"哇噻 70 分也应该打"	"Wow, lo picchiano anche se prende 70!"	"Wow, lo picchiano anche per un sette!"

Nel sottotitolo 76 è presente l'interiezione 哇噻, la quale corrisponde al nostro 'wow' e può indicare pertanto sensazioni di meraviglia, stupore e/o entusiasmo. Questo 'wow' è stato importante da rendere in traduzione perché conferisce al testo una sfumatura ancor più comica dovuta alla reazione dei vicini di casa di Storm Xu quando sentivano che il comico veniva picchiato anche in caso di voti tutto sommato discreti. Al fine di mantenere l'interiezione nel metatesto e non sforare di troppo il numero di CPS, ho dovuto necessariamente allungare di mezzo secondo il tempo di uscita del sottotitolo. Nonostante abbia aumentato il tempo di esposizione, sono riuscito comunque a far sì che il segmento 76 scomparisse prima delle risate del pubblico e del cambio di inquadratura a 00:04:32,380.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
469	00:25:57,800 --> 00:26:01,980	"哎唷 英文这么好还找不到老婆是不是不喜欢女人？"	"Oh, sei così bravo in inglese ma non riesci a trovare una moglie. Non è che non ti piacciono le donne?"	"Sai l'inglese ma sei ancora single!\Non è che non ti piacciono le donne?"

Nel sottotitolo 469 è presente l'interiezione 哎唷, la quale è usata solitamente per rappresentare sensazioni di dolore o sorpresa sgradevole. I corrispettivi in italiano possono essere 'oh', 'ohi' e 'ahi'. Nel TP l'interiezione è molto espressiva e serve per denotare la sensazione di sorpresa della zia di Storm nello scoprire che il figlio, pur essendo bravo in inglese, non ha ancora una moglie. Nel TA ho dovuto sacrificare questo elemento dal momento che risulta già abbastanza chiaro dal contesto. Inoltre, i vincoli spazio-temporali rappresentano un altro motivo che mi ha portato a eliminare questa

interiezione. Il sottotitolo 469 risulta di per sé già lungo e conta un totale di 17 CPS. Nonostante la parola ‘oh’ non sia lunga in termini di caratteri, in questa parte ho deciso di sfruttare al meglio il tempo e lo spazio a disposizione, focalizzandomi sulla resa della frase successiva piuttosto che sul mantenimento dell’interiezione. Infatti, se avessi aggiunto questa parola, avrei dovuto scrivere il periodo in questo modo:

Numero	Timecode	Originale	Resa finale con ‘oh’
469	00:25:57,800 --> 00:26:01,980	“哎唷 英文这么好还找不到老婆 是不是不喜欢女人？”	“Oh, sai l’inglese ma sei ancora single!\Non è che non ti piacciono le donne?”

L’interiezione ‘oh’ seguita dalla virgola e da uno spazio avrebbe aumentato di quattro caratteri l’enunciato, portando il valore di CPS a 18. Questo valore, sebbene sia più alto solo di uno rispetto ai 17 CPS della resa finale, avrebbe rischiato di appesantire la fruizione dello spettatore per una parola che tutto sommato in traduzione può essere semplicemente evitata. Tenendo conto che nella resa finale avevo già sforato il limite di CPS da me imposto, ho deciso di non eccedere ulteriormente e mantenere il segmento sui 17 CPS.

Per convogliare il tono di sorpresa della zia di Storm, ho fatto uso del punto esclamativo in modo da conferire più enfasi al metatesto. Purtroppo, al fine di ottenere la velocità di lettura sopracitata, ho dovuto necessariamente allungare leggermente l’uscita dei sottotitoli, andando a sovrapporre il segmento con il momento in cui iniziano a sentirsi le risate da parte del pubblico.

Alla luce delle problematiche evidenziate, ho dunque deciso di non aumentare i CPS e non allungare ancora il tempo d’uscita, al fine di creare un sottotitolo leggibile e sincronizzato il più fedelmente possibile.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
11	00:00:36,760 --> 00:00:40,060	一個家庭？噢噢噢中間是女兒嗎？	Una famiglia? Oh, oh, oh, in mezzo c’è la figlia?	Siete una famiglia?\Oh, quella è vostra figlia?

L'interiezione 噢 può indicare sorpresa o comprensione e viene generalmente resa in italiano con 'oh'. Nel nostro caso, Brian Tseng la utilizza tre volte per esprimere comprensione, in quanto capisce che gli spettatori con cui sta interagendo sono membri della stessa famiglia. Alla luce di quanto specificato precedentemente, mi sono limitato quindi a inserire un solo 'oh', in modo da esprimere lo stato d'animo dell'autore. Trasporre tutte e tre le interiezioni avrebbe aumentato significativamente il numero di CPS e CPL, sbilanciando la segmentazione della frase dopo la prima interrogativa.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
80	00:04:26,640 --> 00:04:29,560	婚宴每個人都一顆干貝我直接走到伴郎旁邊	Durante il banchetto ogni persona aveva una capasanta e così io andavo dal testimone di nozze…	Durante il banchetto\andavo in giro…
81	00:04:29,680 --> 00:04:31,380	啵啵啵三顆全部吃掉	pam, pam, pam… a mangiarle!	a rubare il cibo.

In questa circostanza, è presente un'onomatopea rappresentata dal carattere 啵, il quale viene utilizzato solitamente per descrivere i rumori generati dai baci, dall'ebollizione dell'acqua o dal motore della macchina. Un equivalente italiano potrebbe essere l'onomatopea 'pam'; tuttavia, in traduzione ho preferito non rendere questo suono dato che è sufficientemente chiaro ed esplicito grazie al canale visivo e acustico. Inoltre, avendo poco tempo a disposizione nel sottotitolo 81, ho ritenuto più adatto procedere in questa direzione. In linea generale, l'idea che Brian rubi del cibo agli altri ospiti viene trasmessa anche dai gesti e dalla mimica del comico che, riproducendo il suono e l'azione del movimento, riesce a farci capire cosa intende.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
43	00:02:21,680 --> 00:02:24,980	我才不要我的單身派對辦到一半結果突然有個門鈴 叮咚	Non voglio che durante la mia festa di addio al celibato suoni improvvisamente il campanello, din don!	Pensate se alla mia festa\suonassero al citofono:

L'onomatopea 叮咚 corrisponde al 'tin tin' o 'din don' italiano e viene utilizzata per segnalare un tintinnio, come nel caso sopracitato in cui il comico riproduce il suono del campanello. Nel TA ho preferito evitare di rendere l'onomatopea poiché è abbastanza chiara sia dal canale acustico che dal contesto linguistico, in cui si fa diretto riferimento al campanello della porta.

3.6.5.3 Intonazione e pause

> È noto che accanto al linguaggio parlato vivono codici secondari, elementi sussidiari al linguaggio verbale, gli elementi paralinguistici, che ne rafforzano o ne chiariscono i contenuti, codici che non possono essere ignorati né minimizzati, perché veicolo di sfumature non espresse esplicitamente dalla componente verbale. (Perego 2021: 96)

I tratti prosodici, in particolare l'intonazione, rientrano tra questi elementi paralinguistici e permettono di conferire grande ricchezza all'enunciato, comunicandone il carattere emotivo, mostrandone il suo valore pragmatico, e supplendo a funzioni sintattiche (*Ibid.*). È importante notare, infatti, che la mancata riproduzione dell'intonazione può indebolire «la forza comunicativa del testo» (97). Per questo motivo, convenzioni tipografiche come i segni di interpunzione possono subentrare in aiuto del sottotitolatore dal momento che possono rappresentare alcune caratteristiche del parlato, veicolando anche aspetti paralinguistici di questa dimensione (55).

Per le intonazioni e le pause scaturite da interruzioni o esitazioni ho dunque scelto di ricorrere nei TA ai segni di interpunzione in modo da mantenere la stessa espressività dei TP. Di seguito elencherò a titolo esemplificativo solo alcuni dei numerosi casi in cui mi sono trovato a dover utilizzare i segni di interpunzione per convogliare questi tratti dell'oralità.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
192	00:11:13,420 --> 00:11:14,960	"你考上了清华大学"	"Sei stato ammesso all'Università Tsinghua!"	"Hai passato l'esame!"
194	00:11:20,080 --> 00:11:22,120	对不对？"恭喜你工资涨了五万块"	"Congratulazioni, il tuo stipendio è aumentato di 50000 yuan!"	"Ti aumento lo stipendio!"

196	00:11:25,060 --> 00:11:26,280	“恭喜你老婆跟你离婚了”	“Congratulazioni, tua moglie ha divorziato da te!”	“Divorziamo!”

Nei sottotitoli 192, 194 e 196 l’utilizzo dei punti esclamativi è stato necessario per trasmettere lo stato di fermento di Storm nel comunicare i messaggi di congratulazioni. In più, il punto esclamativo si è rivelato essere una strategia vincente dal momento che, oltre a convogliare le emozioni del parlante, mi ha permesso di condensare ulteriormente il messaggio.

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
147	00:07:56,240 --> 00:07:58,180	整個健身房都覺得我神經病	Tutti in palestra pensano che io sia matto.	In palestra mi danno del matto!

In questo caso, ascoltando la performance di Brian Tseng si capisce che il comico pone particolare enfasi sulla parola 神經病 (lett. ‘neuropatico’) per denotare il suo sentimento di rabbia legato al modo in cui le persone lo considerano in palestra dopo aver visto come si allena. Il punto esclamativo è stato utilizzato proprio per rendere lo stato alterato in cui si trova il comico.

A differenza del punto esclamativo, i puntini di sospensione possono essere utilizzati per segnalare delle pause dovute a interruzioni o esitazioni, oppure per creare suspense all’interno del TA.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
45	00:02:40,540 --> 00:02:42,360	我認識了一個欸欸欸	Ho conosciuto un… Ehi, ehi, ehi!	Ho conosciuto un… Ehi!

Il sottotitolo 45 rappresenta un caso di interruzione segnalato dall’uso dei puntini di sospensione che precedono l’interiezione ‘ehi’ 欸.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
89	00:04:59,540 --> 00:05:01,680	“那我還要脫嗎？”	“Allora… devo spogliarmi anch’io?”	“Allora… devo spogliarmi anch’io?”

In questo caso i puntini di sospensione segnalano un’esitazione da parte del parlante che avviene tra la parola ‘allora’ 那 e il resto della frase ‘devo spogliarmi anch’io?’ 我還要脫嗎.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
69	00:03:45,820 --> 00:03:47,020	“呃 先生不好意思	“Signore mi scusi…	“Signore, mi scusi…
70	00:03:47,160 --> 00:03:50,020	呃 因為我們家的婚佈就是比較	ma le nostre decorazioni sono abbastanza…	ma le nostre decorazioni\non si possono…
71	00:03:50,240 --> 00:03:51,840	呃 怎麼說 就是比較…”	come posso dire… sono abbastanza…”	diciamo… non si possono…”

Anche nei sottotitoli 69, 70 e 71 è possibile notare come i puntini di sospensione riescano a mantenere il senso di esitazione trasmesso dal parlante.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
109	00:06:08,060 --> 00:06:09,600	他就會露出一種	Lui mostra una faccia da…	Come sente questo…

110	00:06:11,140 --> 00:06:14,100	所以可以跟你 3P 嗎的表情	“posso fare sesso a tre con te”!	pensa di poter fare sesso a tre con me!

Nel sottotitolo 109 i puntini di sospensione rispettano la pausa del TP, la quale genera suspense per il sottotitolo 110.

Di seguito è possibile notare un altro esempio di suspense data dai puntini di sospensione.

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
54	00:03:05,440 --> 00:03:06,840	我們坐在床上	ci siamo seduti sul letto…	ci siamo messi a letto…
55	00:03:07,980 --> 00:03:09,300	討論性侵害的定義	e abbiamo discusso del significato di stupro.	a parlare di stupro.

3.6.6 Trattamento della segmentazione

Come già spiegato precedentemente, nel processo di segmentazione rispettare la sintassi dei sottotitoli è fondamentale al fine di creare un metatesto facilmente fruibile da parte dello spettatore modello. Ho cercato dunque di segmentare i periodi in modo coerente, trovando sempre un punto logico in cui interrompere i sottotitoli. Di seguito ho elencato solamente alcuni degli esempi di segmentazione presenti nel mio lavoro.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
9	00:00:29,620 --> 00:00:32,960	有三個人在互相指來指去 我不知道 不知道到底發生甚麼事	Ci sono tre persone che si stanno indicando a vicenda. Non so cosa sta succedendo.	Perché mi rispondete in tre?\Cosa sta succedendo?

Il sottotitolo 9 è composto da due periodi segmentati dopo il primo punto interrogativo. La prima frase ('Perché mi rispondete in tre?') conta 28 CPL, mentre la seconda ('Cosa sta succedendo?') ne conta 20. Come già spiegato, nel conteggio dei caratteri ho incluso anche gli spazi e la punteggiatura. Se inserito su una sola linea, e quindi senza effettuare alcun tipo di segmentazione, il sottotitolo avrebbe avuto un totale di 49 CPL, un numero giudicato troppo elevato per gli standard che mi ero imposto. In questo caso, data la natura delle due frasi, il punto logico dove dividere il sottotitolo nel modo più sintatticamente corretto possibile è dopo la prima frase interrogativa. Così facendo, i due periodi da me creati formano due unità di significato complete, conclusi rispettivamente dai segni di punteggiatura. Inoltre, grazie a questa suddivisione, sono riuscito a creare un sottotitolo avente una forma più o meno rettangolare, con la prima linea leggermente più lunga rispetto alla seconda. Come già indicato precedentemente, in fase di segmentazione la precedenza dovrebbe essere data alla corretta divisione sintattica dei sottotitoli, piuttosto che alla loro simmetria. Ciononostante, la simmetria risulta uno degli aspetti più facilmente distinguibili da parte dello spettatore. Come notano Gerber-Morón e Szarkowska:

> When watching subtitled videos, viewers may not be aware of syntactic rules used to split linguistic units between the lines. What they may notice instead is subtitle shape: either closer to a pyramid or trapezoid with one line shorter than the other, or a rectangle with two lines of roughly equal length. (Gerber-Morón e Szarkowska 2018: 2)

Nel caso in cui sia possibile soddisfare entrambe le condizioni sintattiche e simmetriche, il sottotitolo può risultare ancor più esteticamente apprezzabile. Il sottotitolo 9, infatti, oltre a essere segmentato correttamente dal punto di vista sintattico, presenta una forma più o meno rettangolare, la quale gli permette di avere una struttura ordinata e precisa, senza coprire eccessivamente l'immagine.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
51	00:02:42,520 --> 00:02:46,480	我有發現一件很重要的事情就是沒有人敢惹新郎	Ho scoperto una cosa molto importante: nessuno osa far arrabbiare lo sposo.	Ho scoperto\che nessuno osa far arrabbiare lo sposo.

Questo è un chiaro esempio di come la segmentazione dovrebbe avvenire prima delle congiunzioni. In questo caso, la divisione del sottotitolo 51 su due linee è avvenuta prima della congiunzione 'che', creando così due segmenti di diversa lunghezza, ossia 11 CPL per il primo e 40 CPL per il secondo. La segmentazione risulta dunque necessaria poiché, in mancanza di essa, nella sua interezza il

sottotitolo 51 avrebbe avuto un valore eccessivamente elevato di 52 CPL. Infine, la forma piramidale acquisita da questo sottotitolo, con il segmento in alto più breve rispetto a quello in basso, permette di non contaminare eccessivamente l'immagine sullo schermo.

Esempio video 3

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
93	00:05:06,060 --> 00:05:11,060	有些人不太喜歡用敏感話題做笑話 因為他們覺得會助長某種行為	Ad alcuni non piace fare battute su argomenti sensibili, perché possono incitare le persone a sviluppare certi tipi di comportamenti.	Si pensa che scherzare su questi temi\comporti delle conseguenze.

Purtroppo, nell'esempio sopracitato non ho potuto segmentare il periodo in corrispondenza della congiunzione 'che'. In questo caso ho dovuto dividere il sottotitolo dopo la parola 'temi', in modo da creare due segmenti che fossero in grado di rispettare i limiti di CPL che mi ero imposto. Il sottotitolo 93 conta 65 CPL senza la segmentazione, mentre con l'attuale divisione ne conta 37 nel primo segmento ('Si pensa che scherzare su questi temi') e 27 nel secondo ('comporti delle conseguenze.'). Se la divisione fosse avvenuta prima della congiunzione 'che', il secondo segmento sarebbe risultato eccessivamente lungo (56 CPL) e avrebbe occupato una porzione maggiore dello schermo, affaticando così la lettura da parte dello spettatore.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
65	00:03:59,200 --> 00:04:01,260	但我爸是属于一个很没有文化的人	Ma mio padre non è un uomo di cultura.	Mio padre è uno molto rozzo
66	00:04:01,440 --> 00:04:04,380	他打我从来不是根据考试成绩的高低	Non mi picchiava in base ai voti che prendevo nelle mie verifiche.	e non mi picchiava\se prendevo dei voti bassi.

In questo caso, la segmentazione è stata applicata su più livelli. Innanzitutto, la divisione ha interessato i sottotitoli 65 e 66, avvenendo prima della congiunzione 'e'. Dopodiché, nel sottotitolo

66 ho effettuato un altro tipo di segmentazione prima della subordinata condizionale introdotta dalla congiunzione ‘se’.

Esempio video 1

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
255	00:14:34,300 --> 00:14:35,740	你到大街上开始哭起来	Se vi mettete a piangere per strada,	Se piangete per strada,
256	00:14:36,200 --> 00:14:40,080	总有几个好心男人我们会停下来挺多人会停下来对不对？	ci saranno sempre dei bravi ragazzi che si fermeranno da voi, non è così?	di sicuro ci saranno tanti uomini\che si fermeranno da voi
257	00:14:40,600 --> 00:14:42,240	然后凑近看一下你漂不漂亮	E poi si metteranno a guardare se siete belle.	per vedere se siete belle.

Anche in questi casi la segmentazione è avvenuta su più livelli. Il sottotitolo 255 presenta una subordinata condizionale separata dalla frase reggente espressa nel sottotitolo 256. A sua volta il sottotitolo 256 è stato segmentato in corrispondenza del pronome relativo ‘che’, per poi continuare logicamente nel sottotitolo 257. Quest’ultimo presenta infatti una subordinata introdotta dalla preposizione ‘per’ e divisa dalla frase principale precedente.

Esempio video 2

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
79	00:04:22,240 --> 00:04:25,180	我後來發現之後到處胡作非為	Dopo aver scoperto questa cosa, sono andato fuori controllo.	Quel giorno\ne ho combinate di tutti i colori.

Una nota interessante è data dalla segmentazione delle espressioni idiomatiche. Segmentare e spezzare un’espressione idiomatica può portare il lettore a interpretare letteralmente gli elementi all’interno di essa, per poi analizzarli nel loro insieme in un secondo momento. Ciò sfocia in un

aumento del tempo necessario al fine di disambiguare il significato della forma idiomatica (Perego 2008).

In questo caso l'espressione 胡作非為 è un *chengyu* che significa 'recare oltraggio' o 'andare fuori controllo' ed è usato da Brian in questa circostanza per indicare il suo comportamento sregolato durante il matrimonio. In qualità di sposo, Brian gode del privilegio di non poter essere criticato dagli ospiti presenti alla festa e, per questo motivo, decide di fare dei torti a questi ultimi, prendendosi ripetutamente gioco di loro. Al fine di rendere questa accezione di sregolatezza ho scelto di adattare l'espressione con la forma idiomatica 'combinarne di tutti i colori', in modo da mostrare allo spettatore lo spirito combinaguai di Brian Tseng. Dunque, stando a quanto sopracitato, ho preferito segmentare il sottotitolo dopo il sintagma 'quel giorno', così da non spezzare l'espressione idiomatica e aumentare il tempo di lettura richiesto dallo spettatore per comprendere il suo significato.

3.6.7 Trattamento del registro volgare

Tra i comici selezionati, Kylie Wang è quella che si contraddistingue maggiormente per l'uso di un linguaggio estremamente informale e volgare. Nel video, la comica taiwanese utilizza parolacce, insulti e altri tratti tipici del registro volgare al fine di sottolineare alcuni episodi chiave dei suoi racconti. Si tratta dunque di elementi che identificano in modo univoco lo stile di Kylie Wang e per questo motivo non possono essere trascurati durante la trasposizione nel TA. La stand-up comedy, soprattutto di stampo occidentale, è solitamente caratterizzata dalla presenza di turpiloquio e/o riferimenti sessuali espliciti. Tuttavia, bisogna specificare che l'utilizzo di un registro volgare non è una condizione indispensabile in questa forma di spettacolo; infatti, esistono casi in cui gli stand-up comedian sono in grado di intrattenere il proprio pubblico senza ricorrere necessariamente a parolacce o argomenti tabù.

In merito alla TAV, Logaldo (2021: 78) sostiene che in passato i traduttori tendevano a censurare, trascurare o ridicolizzare il linguaggio volgare, mentre al giorno d'oggi pare esserci una maggiore indulgenza nei confronti di esso. Secondo Díaz Cintas e Remael (2021: 189), nei sottotitoli le imprecazioni e le parole tabù sono spesso attenuate, attraverso l'uso di eufemismi, oppure addirittura eliminate, laddove lo spazio sia limitato. I due autori, tuttavia, notano che «such words fulfil specific functions in the dialogic interaction and, by extension, in the film story, which means that deleting them is certainly not the only or the best option available» (190). Secondo Pavesi e Malinverno (2000: 75), il turpiloquio può essere utilizzato come un intercalare desemantizzato, il quale conferisce ai testi un carattere più espressivo e informale. Le parole tabù «portano con sé una forte carica emotiva, esprimono sentimenti e stati d'animo intensi, generalmente, ma non sempre, legati all'aggressività,

al disprezzo, alla rabbia» (76). Secondo Čekuolytė (2014: 4), le parolacce non sono solamente una rappresentazione dello stato d'animo del parlante, bensì possono essere utilizzate per costruire una determinata identità sociale. Come spiegano Díaz Cintas e Remael, «[t]he translation of taboo words and invectives is crucial when they contribute to characterization or when they fulfil a thematic function in a film» (Díaz Cintas e Remael 2021: 191). Il contesto rappresenta un altro aspetto fondamentale per capire come rendere questo tipo di parole. Secondo Logaldo (2021: 78), quando si traduce lo stile volgare sullo schermo bisogna prendere in considerazione diversi fattori, tra cui l'orario in cui il programma viene messo in onda, le fasce di età per le quali il film è vietato e la presenza di determinati avvertimenti che precedono l'inizio del prodotto audiovisivo. A detta di Díaz Cintas e Remael «[s]wearwords, taboo words and expletive interjections will therefore often have to be translated differently in different contexts, and their meanings can be a matter of subjective interpretation» (Díaz Cintas e Remael 2021: 192). Circa le norme di sottotitolazione, Netflix (n.d.-a) afferma che i dialoghi non devono mai essere censurati e le imprecazioni dovrebbero essere tradotte nel modo più fedele possibile. Inoltre, le traduzioni devono mantenere lo stesso tono e registro del prodotto originale.

Nel mio caso, immaginandomi uno spettatore avvezzo alle rappresentazioni della stand-up comedy in Occidente e, in particolare, all'uso di parolacce sullo schermo, ho deciso di non edulcorare i TA al fine di rispettare il registro volgare della comica taiwanese.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
40	00:02:25,320 --> 00:02:26,320	然後輪到我的時候：	E io rispondo:	E io rispondo:
41	00:02:26,400 --> 00:02:29,000	"你 你 幹你娘勒"	"Io… io… mi scopo tua madre!"	"Tu sei… un figlio di puttana!"

Kylie Wang spiega al pubblico che a volte è difficile comunicare e far valere le proprie idee quando si parla in inglese con gli stranieri. Nel sottotitolo 41 la comica utilizza l'espressione volgare 幹你娘 immaginando di rispondere a uno straniero logorroico e pretenzioso. Considerato a Taiwan come l'insulto nazionale, il termine 幹你娘 è l'equivalente taiwanese della parolaccia in cinese standard

肏你妈 e significa letteralmente ‘mi scopo tua madre’.[95] Tuttavia, l’espressione 幹你娘 solitamente non viene interpretata alla lettera e, per questo motivo, può assumere sfumature diverse a seconda del contesto in cui i parlanti si trovano. In linea generale, questo termine è molto volgare e può essere utilizzato sia come insulto, per offendere direttamente il proprio interlocutore, che come imprecazione, per convogliare stati d’animo o sensazioni molto forti. Trovare un equivalente ufficiale risulta alquanto complicato dal momento che in italiano non esiste un insulto e/o un’imprecazione strutturati in modo analogo. Se utilizzato per offendere direttamente un interlocutore, solitamente l’espressione 幹你娘 viene intesa alla stessa stregua di ‘motherfucker’ e ‘fuck you’ in inglese. Pavesi e Malinverno (2000: 79) notano che, quando si traduce il turpiloquio nei film, esistono in molti casi degli equivalenti tra le lingue, come ad esempio ‘son of a bitch’ e ‘figlio di puttana’, oppure ‘shit’ e ‘merda’. Tuttavia, bisogna tenere in considerazione che in altri casi «non è possibile una traduzione letterale e il traducente va cercato in un ambito più vasto» (*Ibid.*). A proposito del termine ‘motherfucker’, possiamo notare che:

> Anche per l’insulto *motherfucker*, non è mai possibile riscontrare una traduzione letterale del termine inglese, dal momento che una simile resa esprimerebbe un concetto tabu, il rapporto incestuoso, fortemente interdetto nella lingua italiana. La soluzione adottata sembra allora essere quella di scegliere termini affini dal punto di vista semantico quali *bastardo*, *figlio di puttana*, ossia insulti indirizzati al destinatario e alla madre di questi. (*Ibid.*)

Pavesi e Malinverno nel loro studio si concentrano sulla pratica del doppiaggio e affermano che in fase di traduzione alcune scelte possono essere dettate da vincoli tecnici, come la lunghezza dell’espressione in inglese e il labiale dei parlanti. Analogamente, anche nella pratica della sottotitolazione bisogna tenere conto di vincoli che possono impedire una traduzione letterale. Infine, una traduzione creativa del turpiloquio a volte può essere la soluzione migliore al fine di discostarsi da una resa letterale che potrebbe essere giudicata inefficace per convogliare la stessa carica emotiva dei parlanti. Infatti, «[i]l turpiloquio [...] agisce a commento di quanto viene espresso o narrato, è sintomo di sentimenti, atteggiamenti e stati d’animo, non è però un mezzo di avanzamento della trama e non richiede quindi una traduzione il più possibile aderente all’originale» (80).

Alla luce di queste considerazioni, per rendere 幹你娘 ho preferito ricorrere alla classica espressione ingiuriosa italiana ‘figlio di puttana’. Come il termine taiwanese, anche l’insulto italiano è solitamente utilizzato per offendere direttamente il proprio interlocutore e, seppur differente letteralmente, riesce a mantenere il rimando alla madre presente in 幹你娘. Avrei potuto utilizzare altri insulti come ‘stronzo’ o ‘pezzo di merda’ ma, a mio avviso, avrei rischiato di perdere parte della carica emotiva caratteristica della locuzione taiwanese. Questa carica emotiva è sottolineata

[95] https://dictionary.chienwen.net/word/b1/6c/154f1a-%E5%B9%B9%E4%BD%A0%E5%A8%98.html

ulteriormente dalla particella modale 勒, la quale permette di rafforzare il tono del parlante. Oltre ad avere questa funzione, la particella 勒 viene solitamente aggiunta come suono caudale proprio alla fine di 幹你娘, dando vita alla locuzione 幹你娘勒.[96]

Infine, durante la traduzione di questo segmento ho dovuto prestare attenzione anche alle esitazioni di Kylie, rappresentate dalla ripetizione del carattere 你. Per convogliare l'incertezza della comica e generare suspense nel TA, ho scelto di ricorrere all'uso dei puntini di sospensione seguiti successivamente dall'insulto ('"Tu sei… un figlio di puttana!'").

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
60	00:03:24,120 --> 00:03:25,160	"你這個賤貨	"Sei una troia!	"Sei una troia!
61	00:03:25,960 --> 00:03:27,540	看我用肉棒插死你	Guardami mentre ti penetro a morte con il mio cazzo.	Ti ficco il cazzo dentro!
62	00:03:28,760 --> 00:03:30,160	想要更多嗎？"	Ne vuoi di più?"	Ne vuoi di più?"

Kylie Wang racconta al pubblico che una volta ha intrattenuto un rapporto sessuale con un ragazzo sino-americano. Durante il coito, il ragazzo si riferisce a Kylie con la parola 賤貨, che significa letteralmente 'merce a buon mercato' ma viene utilizzata volgarmente con l'accezione di 'puttana', 'troia' e/o 'cagna'. Si tratta di un insulto molto forte, usato in questa circostanza dal ragazzo sotto forma di *dirty talk*. In traduzione, ho cercato di mantenere la stessa carica semantica ricorrendo alla parola 'troia' ed enfatizzando l'enunciato attraverso l'uso del punto esclamativo. Tra le scelte a disposizione per rendere questo termine, ho scartato 'puttana' dal momento che contiene più lettere rispetto a 'troia' e, se aggiunto al TA, avrebbe inutilmente aumentato il numero di CPS e CPL. La parola 'troia' mi ha permesso di convogliare lo stesso significato, utilizzando una resa concisa e bilanciata.

[96] *Ibid.*

Nel sottotitolo 61 il ragazzo utilizza la frase 看我用肉棒插死你, la quale può essere interpretata letteralmente come 'guardami mentre ti penetro a morte con il mio cazzo'. Il registro volgare di questa frase è dovuto dalla presenza della parola 肉棒 (lett. 'mazza di carne') e dal verbo 插死 (lett. 'penetrare a morte'). Il termine 肉棒 viene usato in modo informale con il significato di pene e, in questo contesto, può essere interpretato con l'accezione volgare di 'cazzo'. La locuzione 插死 è formata, invece, da una costruzione con verbo principale 插 ('infilare', 'ficcare', 'inserire') e complemento risultativo 死 ('morire'). Nell'esempio citato all'interno della tabella, il complemento 死 viene utilizzato in senso figurato e il composto verbale, seguendo l'economia generale del discorso, assume il senso di 'provocare la morte penetrando qualcuno'. Risulta chiaro, dunque, che il ragazzo usi questa espressione per porre enfasi sull'atto della penetrazione sessuale. A causa dei vincoli spazio-temporali non potevo ricorrere a una traduzione che mantenesse la sfumatura di significato data dal risultativo 死. Per questo motivo, ho scelto una versione concisa e capace di mantenere in linea generale l'intenzione comunicativa originale ('Ti ficco il cazzo dentro!'). In questo modo, il rimando all'atto della penetrazione e alla scurrilità data dalla parola 肉棒 sono stati mantenuti anche nel TA.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
64	00:03:37,280 --> 00:03:42,660	所以你們如果在路上遇到台灣女生跟白人交往不要在那邊：“她愛洋屌”	Quindi, se incontrate per strada una ragazza taiwanese insieme a un ragazzo bianco, non dite: "Le piace il cazzo occidentale!"	Se vedete una taiwanese con un bianco,\non dite: "Le piace il cazzo bianco!"

Il sottotitolo 64 è stato pesantemente condensato al fine di creare una stringa il più concisa possibile. In questo esempio il caso di scurrilità è dato dalla parola 洋屌 (lett. 'cazzo occidentale'). Il carattere 屌 viene solitamente usato in modo volgare per riferirsi al membro virile e in traduzione può essere interpretato come 'cazzo', 'minchia' oppure 'nerchia'. Il carattere 洋 invece significa 'straniero', più specificamente 'occidentale'. In traduzione ho deciso di non rendere la parola 'occidentale' dal momento che la comica parla di taiwanesi che escono con degli uomini bianchi 白人. In linea generale, non è detto che un occidentale sia per forza bianco, tuttavia la resa 'cazzo bianco' mi ha permesso di essere coerente con quanto specificato da Kylie precedentemente.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
87	00:04:56,180 --> 00:04:57,920	然後一對奶子就彈出來 超大	E poi un paio di tette sono spuntate fuori. Erano enormi.	Era una tettona.

Kylie Wang racconta al pubblico che una volta è andata a un appuntamento a casa di una ragazza caucasica, la quale ha sorpreso la comica spogliandosi all'istante e rivelando un seno molto abbondante. Kylie si riferisce al seno della ragazza con il termine 奶子, usato colloquialmente con l'accezione di 'tette' o 'poppe'. Siccome questo segmento si esaurisce in meno di due secondi, è stato impossibile rendere il riferimento all'azione esemplificata dalla costruzione direzionale 彈出來 (lett. 'sparare fuori'). Inoltre, la comica divide l'eloquio in due periodi parlando prima di come è spuntato fuori il seno e successivamente della sua grandezza effettiva. Per sottostare ai vincoli spazio-temporali ho preferito ricorrere a una frase breve contenente il termine colloquiale 'tettona', il quale mi ha permesso di rendere 超大 ('grandissime') attraverso il suffisso accrescitivo '-ona'. Nonostante non sia riuscito a causa dei vincoli spazio-temporali a convogliare il senso espresso dal verbo 彈出來, ho potuto comunque mantenere il riferimento al seno prosperoso presente nel TP. Infine, vale la pena menzionare che la mimica di Kylie Wang in questo caso è stata un fattore che mi ha permesso di non rendere il verbo cinese, dal momento che i suoi gesti esemplificano chiaramente l'idea che il seno stia spuntando fuori.

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
113	00:06:21,060 --> 00:06:24,420	那我找另外女的來我們戴個假屌捅你的屁眼你OK嗎?	Allora faccio venire una mia amica e ti ficchiamo un cazzo finto nel buco del culo, ti va bene?	Chiamo una mia amica\e ti inculiamo con un dildo, ok?

Nel sottotitolo 113 sono riuscito a mantenere invariato il messaggio originale, condensando notevolmente il segmento di partenza. Il verbo 戴 ('indossare') è stato rimosso poiché considerato ridondante nella resa in italiano. Ho giudicato irrilevante, infatti, specificare nel TA che le due donne (Kylie e la sua amica) per poter sodomizzare il loro interlocutore devono prima indossare un fallo

artificiale. Successivamente, la parola 假屌 (lett. ‘cazzo finto’) è stata resa nel TA con una forma concisa data dal termine ‘dildo’. Quindi, per tradurre la prima parte del segmento 113 ho semplicemente utilizzato la preposizione ‘con’ che introduce il complemento di strumento (‘con un dildo’), riuscendo così a ridurre il numero di caratteri presenti nel TA. Infine, nella seconda parte del sottotitolo ho preferito ricorrere alla parola volgare ‘inculare’ dal momento che permette di riassumere in un unico termine i significati di 捅 (‘ficcare’) e 屁眼 (‘buco del culo’).

Esempio video 5

Numero	Timecode	Originale	Resa iniziale	Resa finale
98	00:05:28,300 --> 00:05:33,840	我們兩個都爽了好幾次我就想 啊跟女生做就是兩個人都會滿足了才會停	Noi due abbiamo goduto così tante volte che ho pensato: “Ah, due donne smettono di farlo se vengono entrambe.	Così ho pensato: “Due donne si fermano\solo se vengono entrambe.
99	00:05:34,120 --> 00:05:37,260	但跟男人做他就射出來就直接睡覺	Gli uomini invece sborrano e poi si addormentano direttamente”.	Gli uomini invece si addormentano\dopo aver sborrato”.

Kylie Wang parla delle differenze tra i rapporti sessuali con le donne e con gli uomini, criticando questi ultimi per addormentarsi subito dopo aver raggiunto l’orgasmo. In questo esempio, ho applicato una strategia di cancellazione per la frase 我們兩個都爽了好幾次 (lett. ‘Noi due abbiamo goduto così tante volte’) dal momento che nei sottotitoli precedenti la comica fa chiaramente riferimento all’idea di aver goduto parecchie volte durante il coito con la propria partner. Mantenere questa frase avrebbe causato un incremento significativo dei CPL e avrebbe reso la segmentazione particolarmente sbilanciata. Successivamente ho reinterpretato il termine 滿足 (‘soddisfare’) sulla base del registro della comica e dell’economia generale del discorso, ricorrendo al verbo ‘venire’ per segnalare il raggiungimento dell’orgasmo.

Per quanto concerne il sottotitolo 99, Kylie Wang utilizza la costruzione direzionale 射出來, la quale significa letteralmente ‘sparare fuori’, ma è usata in questo contesto per indicare l’eiaculazione. Tenendo sempre in considerazione lo stile volgare della comica taiwanese ho preferito ricorrere al termine ‘sborrare’, ritenuto molto più pertinente per salvaguardare l’intenzione comunicativa originale.

Conclusioni

Per concludere questo lavoro di tesi, ritengo fondamentale segnalare alcune considerazioni affiorate durante la stesura dell'elaborato riguardanti la stand-up comedy e la sottotitolazione di quest'ultima.

La stand-up comedy è una forma d'intrattenimento che in Occidente, soprattutto nei paesi anglofoni, ha riscontrato e sta riscontrando tuttora un importante successo. La sinergia scaturita dalla presenza di comici talentuosi, di comedy club e dei media come la televisione e Internet permette a questo genere di espandersi in modo rapido e travolgente non solo nei Paesi dove esso si è consolidato ma anche in altre realtà internazionali più lontane, come ad esempio l'Asia. In Cina e a Taiwan la stand-up comedy rappresenta un fenomeno recente importato dall'estero, che con il tempo sta conquistando un seguito sempre maggiore tra le giovani masse di appassionati.

Come spiegato nell'elaborato, la stand-up comedy è fortemente connessa alla libertà di espressione e ciò, con molta probabilità, è il motivo per cui questa forma d'arte, benché recente, si sia sviluppata così velocemente all'interno delle democrazie occidentali. In Cina, il fermento scaturito da questo genere deve invece fare i conti con l'occhio vigile e ingombrante della censura e, proprio per questa ragione, sarà interessante analizzare come questo mercato si evolverà dinanzi a questo tipo di ostacolo. A Taiwan, nonostante il clima sociopolitico risulti essere più rilassato, la stand-up comedy rimane tuttavia vincolata dalle reazioni e dalla critica dell'opinione pubblica, in grado di bersagliare anche i comici più in voga di fronte a battute su argomenti giudicati troppo sensibili. Indipendentemente dalle sfide che si presentano in Cina e a Taiwan, è innegabile che la stand-up comedy sia un genere molto apprezzato dagli spettatori di queste due realtà, i quali seguono appassionatamente questo tipo di intrattenimento sia in presenza che online.

Nel complesso, la sottotitolazione della stand-up comedy si è rivelata essere un argomento affascinante e stimolante dal momento che mi ha permesso non solo di contribuire in un settore ancora poco esplorato ma anche di affinare le mie abilità di traduttore e sottotitolatore. Per portare a termine questo lavoro è stato necessario studiare attentamente svariati passaggi tecnici e grafici inerenti alla produzione dei sottotitoli, ricorrendo a diversi manuali legati a questo campo e sperimentando costantemente al fine di ottenere un risultato ottimale. In questo processo mi sono trovato a fare i conti con numerose difficoltà dovute ai vincoli spazio-temporali che la pratica della sottotitolazione impone a chi se ne occupa. In quanto genere basato sulla comicità, la stand-up comedy mi ha portato inoltre a studiare meticolosamente i metodi di trasposizione dello humour, prestando però attenzione anche alla presenza di riferimenti culturali connessi alle battute dei comici.

In definitiva, mi auguro che questo lavoro possa portare più attenzione nel campo della sottotitolazione dello humour, in particolare della stand-up comedy, e contribuire così a un settore tanto affascinante ed entusiasmante quanto complesso e variegato.

Bibliografia

Abbiati, M. & Zhang, R. (2013). *Dialogare in cinese 1. Corso di lingua colloquiale*. Cafoscarina.

Abbiati, M. & Zheng, R. (2017). *Dialogare in cinese 2. Corso di lingua colloquiale*. Cafoscarina.

Antonini, R. (2005). The perception of subtitled humor in Italy. *Humor*, *18*(2), 209–225.

Arcodia, G. F., & Basciano, B. (2016). *Linguistica cinese*. Pàtron Editore.

Attardo, S. (1994). *Linguistic Theories of Humor.* De Gruyter Mouton.

Attardo, S. (2001). *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. De Gruyter Mouton.

Attardo, S. (2014). Jokes. In S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. 1-2, pp. 417–418). SAGE Publications, Inc.

Brodie, I. (2008). Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy. *Ethnologies*, *30*(2), 153–180. https://doi.org/10.7202/019950ar

Brodie, I. (2014). Stand-Up Comedy. In S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. 1-2, pp. 733–737). SAGE Publications, Inc.

Bucaria, C. (2017). Audiovisual Translation of Humor. In S. Attardo (a cura di), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 430–443). Routledge.

Canonne, C. (2021). Improv, Stand-Up, and Comedy. In A. Bertinetto, & M. Ruta (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* (pp. 530–543). Routledge.

Cantino, S. (2016). La stand up comedy e il parresiasta. In E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, & U. M. Olivieri (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*. *Between*, *6*(12). https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/73

Čekuolytė, A. (2014). "He blet nachui was in a shop": Swearing Practices and Attitudes to Swearing among Vilnius Adolescents. *Taikomoji kalbotyra*, (6), 1–29. https://doi.org/10.15388/TK.2014.17491

Chauvin, C. (2017). Callbacks in Stand-Up Comedy: Constructing Cohesion at the Macro Level Within a Specific Genre. In K. Aijmer, & D. Lewis (a cura di), *Contrastive Analysis of Discourse-pragmatic Aspects of Linguistic Genres* (pp. 165–185). Springer.

Chen, D., & Gao, G. (2021). The transgressive rhetoric of standup comedy in China. *Critical Discourse Studies*, *20*(1), 1–17. https://doi.org/10.1080/17405904.2021.1968450

Chen, P. (1999). *Modern Chinese: History and sociolinguistics*. Cambridge.

Chen Shiyu 陈施羽. (2022). Tuokoujixiu: xixiaonuma, bujuyige 脱口即秀：嬉笑怒骂，不拘一格 (Stand-up comedy: emozioni senza limiti). *Qicai yuwen*, *31*, 5–19.

Chey, J. (2014). Xiangsheng. In S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. 1-2, pp. 808–810). SAGE Publications, Inc.

Chiaro, D. (2004). Investigating the perception of translated Verbally Expressed Humour on Italian TV. *ESP Across Cultures, 1*, 35–52.

Chiaro, D. (2005). Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field. *Humor: International Journal of Humor Research, 18*(2), 135–145. http://dx.doi.org/10.1515/humr.2005.18.2.135

Chiaro, D. (2008). Verbally expressed humor and translation. In V. Raskin (a cura di), *The Primer of Humor Research* (pp. 569–608). De Gruyter Mouton.

Chiaro, D. (2009). Issues in Audiovisual Translation. In J. Munday (a cura di), *The Routledge Companion to Translation Studies* (pp. 141–165). Routledge.

Chiaro, D. (2010). Translating Humour in the Media. In D. Chiaro (a cura di), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour* (Vol. 2, pp. 1–16). Continuum.

Chiaro, D. (2014). Laugh and the world laughs with you: tickling people's (transcultural) fancy. In G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (a cura di), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 15–24). Peter Lang.

Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel, 35*(4), 193–218. http://dx.doi.org/10.1075/babel.35.4.02del

Delabastita, D. (1994). Focus on the Pun: Wordplay as a Special Problem in Translation Studies. *Target, 6*(2), 223–243. http://dx.doi.org/10.1075/target.6.2.07del

De Marco, T. (2020). Improvisation and Stand-Up Comedy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *78*(4), 419–436. https://doi.org/10.1111/jaac.12754

Diadori, P. (2003). Doppiaggio, sottotitoli e fenomeni di code-switching e code-mixing: la traduzione dei testi mistilingui. *Italica, 80*(4), 529–539. https://www.jstor.org/stable/30038811

Díaz Cintas, J. (2013). Subtitling: Theory, practice and research. In C. Millán, & F. Bartrina (a cura di), *The Routledge Handbook of Translation Studies* (pp. 273–287). Routledge.

Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation: Subtitling.* Routledge.

Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2021). *Subtitling: Concepts and Practices.* Routledge.

Dore, M. (2018). Lo stand-up comedy nel contesto interculturale. *Rivista Italiana di Studi sull'Umorismo RISU*, *1*(1), 22–30. https://hdl.handle.net/11573/1315859

Dore, M. (2020). *Humour in Audiovisual Translation: Theories and Applications.* Routledge.

Double, O. (2014). *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. Bloomsbury Publishing.

Fan Siping 范思平. (2021). Tuokouxiu: xin "jiang gushi de ren" 脱口秀：新"讲故事的人" (Stand-up comedy: "il narratore" nuovo). *Chuangzuo pingtan*, *5*, 37–41.

Federman, W. (2021). *The History of Stand-Up: From Mark Twain to Dave Chappelle*. Independent Artists Media.

Fois, E. (2012). Traduzione audiovisiva: teoria e pratica dell'adattamento. *Between, 2*(4), 1–17. https://doi.org/10.13125/2039-6597/835

Fuentes Luque, A. (2010). On the (Mis/Over/Under)Translation of the Marx Brothers' Humour. In D. Chiaro (a cura di), *Translation, Humour and the Media: Translation and Humour* (Vol. 2, pp. 175–192). Continuum.

Gerber-Morón, O., & Szarkowska, A. (2018). Line breaks in subtitling: an eye tracking study on viewer preferences. *Journal of Eye Movement Research, 11*(3), 1–22. https://doi.org/10.16910/jemr.11.3.2.

Gottlieb, H. (1992). Subtitling. A New University Discipline. In C. Dollerup, & A. Loddegaard (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience. Papers from the First Language International Conference* (pp. 161–170). John Benjamins.

Greengross, G. (2014). Evolutionary Explanations of Humor. In S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. 1-2, pp. 219–222). SAGE Publications, Inc.

Huang, Y. (2022). Research on Gender Decoding of Stand-Up Comedy in Chinese Network Communication Taking Rock & Roast as Example. In Z. Zhan, F. P. Chew, & M. T. Anthony (a cura di), *Proceedings of the 2022 International Conference on Science Education and Art Appreciation (SEAA 2022)* (Vol. 675, pp. 643–649). Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-05-3_79

Idema, W., & Haft, L. (2011). *Letteratura cinese* (M. Morzenti, Trad.). Cafoscarina. (Originariamente pubblicato nel 1996).

Karamitroglou, F. (1998). A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe. *Translation Journal*, *2*(2), 1–15.

Larkin-Galiñanes, C. (2017). An Overview of Humor Theory. In S. Attardo (a cura di), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 4–16). Routledge.

Limon, J. (2000). *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Duke University Press.

Liang, X,-J., & Lee, S. (2022). A Comparative Analysis of Xiangsheng and Stand-up Comedy. *The Journal of Studies in Language*, *38*(2), 189–201. https://doi.org/10.18627/jslg.38.2.202208.189

Liu, J. (2021). *Comparison of Verbal Humor in Chinese and American Stand-up Comedy from a Pragmatics Perspective*. The University of Hong Kong. http://hdl.handle.net/10722/309584

Logaldo, M. (2021). *Teoria e tecnica della traduzione audiovisiva. Tradurre, adattare, sottotitolare per lo schermo*. Dino Audino.

Mabule, D. (2015). What is this? Is It Code Switching, Code Mixing or Language Alternating?. *Journal Of Educational And Social Research*, *5*(1), 339–350. https://doi.org/10.5901/jesr.2015.v5n1p339

Meyer, J. C. (2000). Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication. *Communication Theory*, *10*(3), 310–331. https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2000.tb00194.x

Mintz, L. E. (1985). Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. *American Quarterly*, *37*(1), 71–80. https://doi.org/10.2307/2712763

Moser, D. (2014). Xiangsheng, History of. In S. Attardo (a cura di), *Encyclopedia of Humor Studies* (Vols. 1-2, pp. 811–812). SAGE Publications, Inc.

Nida, E. A. (1964). *Toward a Science of Translating: With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating.* E. J. Brill.

Osimo, B. (2011). *Manuale del traduttore.* Hoepli.

Palmieri, G. (2017). Oral self-translation of stand-up comedy and its (mental) text: a theoretical model. *HUMOR*, *30*(2), 193-210. https://doi.org/10.1515/humor-2016-0092

Pavesi, M. & Malinverno, A. (2000). Usi del turpiloquio nella traduzione filmica. In C. Taylor (a cura di), *Tradurre il cinema* (pp. 75–90). Edizioni Università di Trieste.

Pellegrinetti, J. (2014). George Carlin e la stand-up comedy. *Quaderni di Palazzo Serra*, *25*, (235–263). https://lingue.unige.it/node/994

Perego, E. (2008). Subtitles and line-breaks: Towards improved readability. In D. Chiaro, C. Heiss, & C. Bucaria (a cura di), *Between Text and Image: Updating research in screen translation* (pp. 211–223). John Benjamins.

Perego, E. (2014). Humour and audiovisual translation: an overview. In G. L. De Rosa, F. Bianchi, A. De Laurentiis, & E. Perego (a cura di), *Translating Humour in Audiovisual Texts* (pp. 9–13). Bern: Peter Lang.

Perego, E. (2021). *La traduzione audiovisiva.* Carocci.

Pinto, B., Marçal, D., & Vaz, S. G. (2015). Communicating through humour: A project of stand-up comedy about science. *Public Understanding of Science*, *24*(7), 776–793. https://doi.org/10.1177/0963662513511175

Raffa, G. (2022). Broadcast Stand-up Comedy and Its Translation. *Między Oryginałem a Przekładem, 28*, 1 (55), 143–157. https://doi.org/10.12797/MOaP.28.2022.55.07

Ranzato, I. (2010). *La traduzione audiovisiva. Analisi degli elementi culturospecifici.* Bulzoni.

Ranzato, I. (2016). *Translating Culture Specific References on Television: The Case of Dubbing.* Routledge.

Ritchie, G. (2000). Describing Verbally Expressed Humour. *Proceedings of AISB Symposium on Creative and Cultural Aspects and Applications of AI and Cognitive Science*, 71–78.

Sánchez, D. (2004). Subtitling methods and team-translation. In P. Orero (a cura di), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 9–17). John Benjamins.

Schwarz, J. (2009). *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand-Up Comedy*. Universität des Saarlandes. https://publikationen.sulb.uni-saarland.de/handle/20.500.11880/23601

Serianni, L. (2007). *Italiani scritti*. Il Mulino.

Stebbins, R. A. (1990). *The Laugh-Makers: Stand-up Comedy as Art, Business, and Life-Style*. McGill-Queen's University Press.

Tafoya, E. (2016). *Stand-up Comedy. Il nuovo genere letterario americano* (F. Losito, Trad.). Sagoma. (Originariamente pubblicato nel 2009).

Teng Wei 滕威. (2023). Zhongguo tuokouxiu (dankou xiju) de fazhan jianshi yu lujing xuanze 中国脱口秀（单口喜剧）的发展简史与路径选择 (Lo sviluppo e il percorso della stand-up comedy cinese). *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, *5*, 67–98.

Tsakona, V. (2017). Genres of Humor. In A. Salvatore (a cura di), *The Routledge Handbook of Language and Humor* (pp. 489–503). Routledge.

Vandaele, J. (2010). Humor in translation. In Y. Gambier, & L. van Doorslaer (a cura di), *Handbook of Translation Studies* (Vol. 1) (pp. 147–152). John Benjamins.

Wang Jingying 王晶莹. (2022). Toukouxiu jiemu de yuyan yishu yu shouzhong qihe —— yi «Tuokouxiu dahui» disi ji weili 脱口秀节目的语言艺术与受众契合——以《脱口秀大会》第四季为例 (L'arte dell'espressione verbale e l'allineamento con il pubblico nei programmi di stand-up comedy. Un case study della quarta stagione di *Rock and Roast*). *Chuanmei luntan*, *22*, 57–60.

Wu Wenyu 吴文羽. (2021). Lun dankouxiju de biaoyan jiezou yu "liaoyu" xiaoguo 论单口喜剧的表演节奏与"疗愈"效果 (Discussione sul ritmo e sull'effetto "terapeutico" della stand-up comedy). *Chuangzuo pingtan*, *5*, 44–47.

Xu Fengbao 徐风暴. (2020). *Wo ba rensheng dang xiju* 我把人生当喜剧 (Vivo la mia vita come fosse una commedia). Chongqing chubanshe.

Yang Zhenti 楊媜媞. (2017). *Youmo zhong de xingbie yu xingqingxiang qishi: yi Taiwan huayi de xianchang zhanlixiju wei li* 幽默中的性別與性傾向歧視:以台灣華語的現場站立喜劇為例 (Gender and sexual orientation prejudices in humor: a case study of live stand-up comedy in Taiwan Mandarin). National Chengchi University.

Yang Ya'an 楊雅安. (2022). *Yi meijiehua de gainian taolun «goushi xiehsou» yuetingren de youmo xiaodian jieshou* 以媒介化的概念討論《狗屎寫手》閱聽人的幽默笑點接收 (Audience Reception of Humor Content of Ghost Writer: A Mediatization Perspective). National Chengchi University.

Zabalbeascoa, P. (1996). Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The Translator, 2*(2), 235–257. http://dx.doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976

Zabalbeascoa, P. (2001). La traducción del humor en textos audiovisuales. In M. Duro, *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 251–263). Cátedra.

Zhang Shuoxiu 張碩修. (2019). (Zhuanwen tuijian) Xiju/tuokouxiu shi zhe ge hundun wujie de shijie zhong, yi zhong linglei de youmo jieda（專文推薦）喜劇 / 脫口秀是這個混沌無解的世界中，一種另類的幽默解答 (La commedia/stand-up comedy è un tipo di risposta umoristica alternativa all'interno di questo mondo caotico). In G. Dean, Xiju dashi de 13 tang youmo ke: Haolaiwu shouxi tuokouxiu bianju de jiaozhan shouce 喜劇大師的13堂幽默課：好萊塢首席脫口秀編劇的教戰手冊 (Le tredici lezioni umoristiche del maestro della commedia: il manuale del principale scrittore di stand-up comedy di Hollywood) (Cheng Lu 程璐, Feng Liwen 馮立文, & Liang Haiyuan 梁海源, Trad.). Shangzhou chuban. https://www.amazon.com/-/he/%E8%91%9B%E7%91%9E%E6%A0%BC%E2%80%A7%E8%BF%AA%E6%81%A9-Greg-Dean-ebook/dp/B08CGSLM2R#detailBullets_feature_div

Zhang Shuoxiu 張碩修. (2021). *Xiju gonglüe: xianchang xiju jiaofu de tuokouxiu xinfa* 喜劇攻略：現場喜劇教父的脫口秀心法 (Guida alla commedia: la conoscenza e il metodo del padrino della commedia dal vivo). Shibao chuban.

Zoglin, R. (2023). Stand-up comedy. In *Encyclopedia Britannica*. https://www.britannica.com/art/stand-up-comedy (consultato 22/08/2023)

Sitografia

Baidu Baike. (n.d.). *Jinwan 80 hou tuokouxiu* 今晚80后脱口秀 (Tonight 80's Talk Show). URL: https://baike.baidu.com/item/%E4%BB%8A%E6%99%9A80%E5%90%8E%E8%84%B1%E5%8F%A3%E7%A7%80/1818042#2 (consultato 22/08/2023)

Bailingguo News. (n.d.). URL: https://www.bailingguonews.com/ (consultato 28/08/2023)

Bailingguo News. (n.d.). *Tough Bobas: Taiwan Uncensored*. URL: https://www.bailingguonews.com/toughbobas (consultato 28/08/2023)

BBC. (2022). *Subtitle Guidelines*. URL: https://www.bbc.co.uk/accessibility/forproducts/guides/subtitles/ (consultato 29/06/2023)

BBC. (2023, 5 giugno). *China's growing comedy scene feels censorship chill*. URL: https://www.bbc.com/news/world-asia-china-65776797 (consultato 22/08/2023)

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2023, 9 luglio). *Beat movement*. *Encyclopedia Britannica*. URL: https://www.britannica.com/art/Beat-movement (consultato 22/08/2023)

CBC Radio. (2018, 7 febbraio). *How A Wardrobe Change Transformed Steve Martin's Career*. URL: https://www.cbc.ca/radio/undertheinfluence/how-a-wardrobe-change-transformed-steve-martin-s-career-1.4525782 (consultato 22/08/2023)

CCTV中国中央电视台. (2022, 1 gennaio). 李诞和池子表演的脱口秀都不是单口喜剧？单口喜剧人宋万博告诉你，幽默在生活中到底有多重要 | 滔客说 [Video]. YouTube. https://youtu.be/QqAktr_KHg0?t=79

Central Comedy Asia. (2020, 6 febbraio). *Brian Tseng | On Why Taiwanese Don't Shake Hands - Stand-Up, Asia! Season 4 FULL SET* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=XNwJ6h79TIk&t=33s

CGTN. (2021, 4 maggio). *Stand-up comedy sees rise in popularity among Chinese youth*. URL: https://news.cgtn.com/news/2021-05-04/Stand-up-comedy-sees-rise-in-popularity-among-Chinese-youth-ZZbwVsrFhS/index.html (consultato 22/08/2023)

China Daily. (2022, 5 ottobre). *Stand-up has legs in China*. URL: https://www.chinadaily.com.cn/a/202210/05/WS633cc9aca310fd2b29e7b03f.html (consultato 22/08/2023)

China Media Project. (2021, 16 aprile). *Positive Energy*. URL: https://chinamediaproject.org/the_ccp_dictionary/positive-energy/ (consultato 22/08/2023)

China Times Weekly. (2019, 12 giugno). *Zhiji wanghong Bo'en fangwan xiao Ying gongche bao'ai* 直擊網紅博恩訪完小英公車煲愛 (Avvistato Brian: scoppia l'amore sull'autobus dopo l'intervista con Tsai Ing-wen). URL: https://www.ctwant.com/article/492 (consultato 24/07/2023)

CNA Wenhua +. (2019, 23 febbraio). *Cong xueba bian tuokouxiu wangjong Bo'en ba xiju dang xuewen fenxi* 從學霸變脫口秀網紅 博恩把喜劇當學問分析 (Da secchione a celebrità

della stand-up comedy su Internet. Brian analizza la commedia come fosse una branca del sapere). URL: https://www.cna.com.tw/culture/article/20190223w005 (consultato 28/08/2023)

Comedypreneur. (n.d.). *Why Is Stand Up Comedy Popular*. URL: https://www.comedypreneur.com/why-is-stand-up-comedy-popular/ (consultato 22/08/2023)

Douban yuedu. (2014, 16 giugno). *Meiguo «Qiaobao» dui Zhongguo tuokouxiu de jieshao* 美国《侨报》对中国脱口秀的介绍 (La presentazione della stand-up comedy cinese da parte di The China Press). URL: https://read.douban.com/reader/column/443410/chapter/4421885/?dcs=chapters&dcm=chapter-list (consultato 22/08/2023)

ETtoday xinwen yun. (2019, 12 giugno). *Cai Yingwen Wang Jinping dou yao dang laibin «Bo'en xiu» 1 nian guankan cishu 5700 wan* 蔡英文王金平都要當來賓 《博恩秀》1年觀看次數5700萬 (Tsai Ing-wen e Wang Jin-pyng sono stati degli ospiti. *The Night Night Show with Brian Tseng* in un anno ha raggiunto 57 milioni di visualizzazioni). URL: https://www.ettoday.net/news/20190612/1465479.htm (consultato 28/08/2023)

Everyeye.it. (2021, 25 ottobre). *Netflix annuncia il primo family roast: protagonisti i Jonas Brothers*. URL: https://serial.everyeye.it/notizie/netflix-annuncia-family-roast-protagonisti-jonas-brothers-548680.html (consultato 22/08/2023)

Facebook. (n.d.). *Lingba kahaoxiao* 零捌卡好笑. URL: https://www.facebook.com/08comedy/ (consultato 28/08/2023)

Global Times. (2021, 25 febbraio). *China's leading stand-up comedian Li Dan caught in sexism controversy over insulting slogans for women's underwear*. URL: https://www.globaltimes.cn/page/202102/1216591.shtml (consultato 22/08/2023)

Global Times. (2022, 24 agosto). *Veteran stand-up comedian witnesses boom of China's live performance scene enthralling both young and old*. URL: https://www.globaltimes.cn/page/202208/1273764.shtml (consultato 22/08/2023)

GQ. (2023, 12 aprile). *Tongqin he xianxia Shijian de zui jia huoban! 11 ge 「Taiwan zui ju renqi de Podcast」jiemu tuijian!* 通勤和閒暇時間的最佳夥伴！11個「台灣最具人氣的Podcast」節目推薦！(I migliori compagni di viaggio e di tempo libero! Ecco a te gli undici podcast più popolari di Taiwan!). URL: https://www.gq.com.tw/entertainment/article/podcast-%E6%8E%A8%E8%96%A6 (consultato 28/08/2023)

Guoyu cidian 國語辭典 (Dizionario di cinese). (n.d.). *Gan ni niang* 幹你娘 (Figlio di puttana). URL: https://dictionary.chienwen.net/word/b1/6c/154f1a-%E5%B9%B9%E4%BD%A0%E5%A8%98.html (consultato 24/07/2023)

IMDb. (2013, 28 ottobre). *Comedy Central top 100 comedians of all time*. URL: https://www.imdb.com/list/ls052672615/ (consultato 22/08/2023)

KKTIX. (n.d.). URL: https://comedyclub.kktix.cc/events/4class (consultato 28/08/2023)

Live Comedy Club Taipei. (n.d.). *Guanyu Kamidi* 關於卡米地 (Riguardo a Live Comedy Club Taipei). URL: http://www.comedy.com.tw/about_us/ (consultato 28/08/2023)

Live Comedy Club Taipei. (n.d.). *Zongjian: Zhang Shuoxiu Social jianjie* 總監：張碩修Social 簡介 (Il capo: presentazione di Zhang Shuoxiu Social). URL: http://www.comedy.com.tw/social/ (consultato 28/08/2023)

Medianews On Line. (2020, 22 giugno). *Wanglu zhugong cheng zugong? Guanzhong fufei kan xiu cheng nanti* 網路助攻成阻攻？ 觀眾付費看秀成難題 (Internet: da aiuto a ostacolo? La difficile questione degli spettatori che pagano per vedere gli spettacoli). URL: https://mol.mcu.edu.tw/%E7%B6%B2%E8%B7%AF%E5%8A%A9%E6%94%BB%E6%88%90%E9%98%BB%E6%94%BB%EF%BC%9F-%E8%A7%80%E7%9C%BE%E4%BB%98%E8%B2%BB%E7%9C%8B%E7%A7%80%E6%88%90%E9%9B%A3%E9%A1%8C/ (consultato 28/08/2023)

Netflix. (n.d.-a). *Italian Timed Text Style Guide.* URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide#h_01EE0VP0AH6VCQSPDEN1W54MFH (consultato 29/06/2023)

Netflix. (n.d.-b). *Timed Text Style Guide: Subtitle Timing Guidelines.* URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/360051554394-Timed-Text-Style-Guide-Subtitle-Timing-Guidelines (consultato 29/06/2023)

Netflix. (n.d.-c). *Timed Text Style Guide: General Requirements.* URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements (consultato 29/06/2023)

Netflix. (n.d.-d). *Timed Text Style Guide: Subtitle Templates.* URL: https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/219375728-Timed-Text-Style-Guide-Subtitle-Templates (consultato 29/06/2023)

NewsPeople. (2020, 3 agosto). *【N zhuanti】tuokouxiu fazhan shouxian ziyou wei rang, changdi yanyuan xiangfu chuang wuxian keneng* 【N專題】脫口秀發展受限　自由為壤，場地演員相輔創無限可能 ([NPRO] La stand-up comedy è limitata. La libertà è un terreno fertile, locali e comici devono aiutarsi a vicenda per creare infinite possibilità). URL: https://www.newspeople.com.tw/npro-200803-01/ (consultato 28/08/2023)

NOWnews. (2022, 4 agosto). *Kouyiyuan kuang chahua Peiluoxi! 「Bailingguo」Kaili jie yuanyin: panduan hen zhuanye* 口譯員狂插話裴洛西！「百靈果」凱莉揭原因：判斷很專業 (Interprete interrompe Nancy Pelosi! Kylie di Bailingguo rivela il motivo: è una decisione professionale). URL: https://www.nownews.com/news/5893684 (consultato 28/08/2023)

NYCU National Yang Ming Chiao Tung University Library. (2018, 28 settembre). *STAND UP, BRIAN! – Cong TALK chufa, 「hua」chu ni de geren wutai* STAND UP, BRIAN！ – 從TALK出發，「話」出你的個人舞台 (Stand up, Brian! Partire dal TALK, creare con le parole il proprio palcoscenico personale). URL: https://news.lib.nycu.edu.tw/%E6%B4%BB%E5%8B%95%E5%A0%B1%E5%B0%8E/speeches/stand-up-

brian%EF%BC%81-%E5%BE%9Etalk%E5%87%BA%E7%99%BC%EF%BC%8C%E3%80%8C%E8%A9%B1%E3%80%8D%E5%87%BA%E4%BD%A0%E7%9A%84%E5%80%8B%E4%BA%BA%E8%88%9E%E5%8F%B0/ (consultato 28/08/2023)

People. (2019, 15 marzo). *Richard Pryor's Widow Jennifer Lee Calls His 1980 Fire Incident a Suicide Attempt: 'He Warned Me'*. URL: https://people.com/movies/richard-pryors-1980-fire-suicide-attempt/ (consultato 22/08/2023)

Rai. (2021). *Norme e convenzioni editoriali essenziali per la composizione dei sottotitoli televisivi per spettatori sordi e con difficoltà uditive a cura di RAI.* URL: https://www.rai.it/dl/doc/2020/10/19/1603121663902_PREREGISTR_22_feb_2016_-_Norme_e__Convenzioni_essenziali_per_la_composiz...%20-%20Copia.pdf (consultato 29/06/2023)

RFA. (2023, 24 febbraio). *Chizi yi "shesi" xiantian buliang de Zhongguo tuokouxiu wenhua shei zhi guo?* 池子疑"社死" 先天不良的中国脱口秀文化谁之过？ (Chizi sospettato di "morte sociale". Di chi è la colpa per una cultura congenitamente difettosa della stand-up comedy cinese?). URL: https://www.rfa.org/mandarin/yataibaodao/meiti/vs-02222023130645.html (consultato 22/08/2023)

RFA. (2023, 30 giugno). *Have you heard the one about stand-up in China?*. URL: https://www.rfa.org/english/news/china/comedy-06302023143100.html (consultato 22/08/2023)

SHINE. (2017, 10 dicembre). *Out of America: a Chinese comic's return*. URL: https://www.shine.cn/feature/entertainment/1712107581/ (consultato 22/08/2023)

SHINE. (2023, 30 gennaio). *No laughing matter as Chinese stand-up comedians take North America by storm*. URL: https://www.shine.cn/news/in-focus/2301305630/ (consultato 22/08/2023)

Sixth Tone. (2020, 5 giugno). *With Drug Charge, Chinese Comedian's Career Could Go Up in Smoke*. URL: https://www.sixthtone.com/news/1005767 (consultato 22/08/2023)

Sixth Tone. (2022, 18 novembre). *'Rock and Roast' Gets Roasted*. URL: https://www.sixthtone.com/news/1011690 (consultato 22/08/2023)

Sohu. (2018, 6 febbraio). *Tuokouxiu yanyuan Storm Xu— — "pianzhi" de zhui meng shaonian* 脱口秀演员Storm Xu——"偏执"的追梦少年 (Lo stand-up comedian Storm Xu: un giovane sognatore "ostinato"). URL: https://www.sohu.com/a/221222491_100110321 (consultato 22/08/2023)

Sohu. (2021, 8 maggio). *Xiju sijiake: dapo yu guanzhong zhijian de na du qiang* 喜剧私家课：打破与观众之间的那堵墙 (Lezione privata di commedia: rompere quel muro tra gli spettatori). URL: https://www.sohu.com/a/465334842_260616 (consultato 22/08/2023)

Sony Hall. (n.d.). *Brian Tseng*. URL: https://sonyhall.com/events/brian-tseng-2/ (consultato 28/08/2023)

STR Network. (n.d.). *About STR*. URL: https://www.strnetwork.cc/pages/about-strnetwork (consultato 28/08/2023)

Culture Fix. (2022, 8 ottobre). *The rising trend of stand up comedy*. URL: https://www.culturefix.co.uk/?p=24486 (consultato 22/08/2023)

Taiwan Business TOPICS. (2022, 12 luglio). *Puns for Punches: Political Satire Striking a Nerve in Taiwan*. URL: https://topics.amcham.com.tw/2022/07/puns-for-punches-political-satire-striking-a-nerve-in-taiwan/ (consultato 28/08/2023)

Taiwan Business TOPICS. (2023, 19 luglio). *Taiwan's Stand-up Scene: A Laughing Matter*. URL: https://topics.amcham.com.tw/2023/07/taiwans-stand-up-scene-a-laughing-matter/ (consultato 28/08/2023)

Taiwan News. (2018, 22 agosto). *Taiwanese standup comedian to launch 1st ever political satire show among Mandarin-speaking countries*. URL: https://www.taiwannews.com.tw/en/news/3511724 (consultato 28/08/2023)

Taiwan News. (2022, 22 agosto). *Taiwan's largest comedy club opens new location in Taipei*. URL: https://www.taiwannews.com.tw/en/news/4633643 (consultato 28/08/2023)

Taiwan Scene. (2019, 24 dicembre). *Brian Tseng Has Opened Taipei's First-ever Fulltime Bilingual Comedy Club*. URL: https://taiwan-scene.com/brian-tseng-has-opened-taipeis-first-ever-fulltime-bilingual-comedy-club/ (consultato 28/08/2023)

Tatler. (n.d.). *Brian Tseng*. URL: https://www.tatlerasia.com/people/brian-tseng-en (consultato 28/08/2023)

The Comic's Comic. (2015, 31 agosto). *Kevin Hart plays to 53,000+ at Philadelphia stadium for new stand-up concert film: What Now tour*. URL: https://thecomicscomic.com/2015/08/31/kevin-hart-plays-to-53000-at-philadelphia-stadium-for-new-stand-up-concert-film-what-now-tour/ (consultato 22/08/2023)

The Economist. (2019, 30 agosto). *Life of Brian: the comedian telling China where to go*. URL: https://www.economist.com/1843/2019/08/30/life-of-brian-the-comedian-telling-china-where-to-go (consultato 28/08/2023)

The News Lens. (2020, 1 aprile). *The Conflicting Values of Taiwan's Comedy and Gender Discussions*. URL: https://international.thenewslens.com/article/133296 (consultato 28/08/2023)

The Storm Media. (2021, 19 ottobre). *Dankou xiju zhi zhidao Bo'en? Qiao Sefu、 Kaili、Huang Haoping… Taiwan zui hang de zhe 20 wei, zhaoyang rang ni xiaodao binggui* 單口喜劇只知道博恩？喬瑟夫、凱莉、黃豪平…台灣最夯的這20位，照樣讓你笑到併軌 (Nel panorama della stand-up comedy conoscete solo Brian? ChillSeph, Kylie, Huang Haoping… I venti comici taiwanesi più popolari ti faranno morire dal ridere). URL: https://www.storm.mg/lifestyle/3999699?page=2 (consultato 28/08/2023)

The Washington Post. (2023, 25 maggio). *No laughing matter: China cancels comedy, citing 'force majeure'*. URL: https://www.washingtonpost.com/world/2023/05/25/china-comedy-censorship-performing-arts/ (consultato 22/08/2023)

The World of Chinese. (2021, 13 ottobre). *Will Reality TV Save Chinese Stand-Up Comedy?* URL: https://www.theworldofchinese.com/2021/10/will-reality-tv-save-chinese-stand-up-comedy/ (consultato 22/08/2023)

Treccani. (n.d.). *Mhmm*. URL: https://www.treccani.it/vocabolario/mhmm/ (consultato 24/07/2023)

Treccani. (2011). *Segnali discorsivi*. URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/ (consultato 24/07/2023)

TVBS. (2022, 28 febbraio). *Zhangbei tu diu xunxi 「qiu zhong fan ying」 kouyi shuoshi hen qiang shenshoupai: bu yao lian* 長輩突丟訊息「求中翻英」 口譯碩士狠嗆伸手牌：不要臉 (Le chiede improvvisamente di tradurre dal cinese all'inglese, l'interprete risponde così allo scroccone: 'Spudorato'). URL: https://news.tvbs.com.tw/entertainment/1726949 (consultato 28/08/2023)

VERSE. (2023, 9 giugno). *Kamidi xiju julebu zongjian Social Zhang Shuoxiu —— xiju bi si nan, dan women haishi chengxialai* 卡米地喜劇俱樂部總監Social張碩修——喜劇比死難，但我們還是撐下來 (Il capo del Live Comedy Club Taipei Social Zhang Shuoxiu: la commedia è più dura della morte, ma noi resistiamo lo stesso). URL: https://www.verse.com.tw/article/comedy-club-social (consultato 28/08/2023)

Vocus. (2021, 27 novembre). *Dankou xiju zai Taiwan* 單口喜劇在Taiwan (La stand-up comedy a Taiwan). URL: https://vocus.cc/article/6189c6bffd89780001ebeae8 (consultato 28/08/2023)

Voice of America. (2023, 20 maggio). *Can China's Stand-Up Comedy Scene Survive Joke About Two Dogs?*. URL: https://www.voanews.com/a/can-china-s-stand-up-comedy-scene-survive-joke-about-two-dogs-/7101956.html (consultato 22/08/2023)

WatchComedy.live. (n.d.). *Stand-Up Comedy in the Age of COVID-19: How the Pandemic Has Changed the Industry*. URL: https://watchcomedy.live/news/stand-up-comedy-in-the-age-of-covid-19-how-the-pandemic-has-changed-the-industry (consultato 22/08/2023)

Wikipedia. (2022, 25 dicembre). *Jinwan 80 hou tuokouxiu* 今晚80后脱口秀 (Tonight 80's Talk Show). URL: https://zh.wikipedia.org/zh-hans/%E4%BB%8A%E6%99%9A80%E5%90%8E%E8%84%B1%E5%8F%A3%E7%A7%80 (consultato 22/08/2023)

Xinhuanet. (2017, 20 gennaio). *Chinese comedian Zhou Libo arrested in Long Island for allegedly possessing gun, drug*. URL: http://www.xinhuanet.com/english/2017-01/20/c_136000829.htm#:~:text=firearm%20and%20drug.-,Zhou%2C%2049%2C%20and%20the%20passenger%2C%20Shuang%20Tang%2C%2030,Xinhua%20Friday%20morning%20local%20time (consultato 24/07/2023)

Yahoo. (2018, 12 dicembre). *Qingshunü tai mala shangtai jiang simi xiaohua bu haixiu* 輕熟女太麻辣 上台講私密笑話不害羞 (Questa donna giovane e sofisticata è troppo pungente e provocante: sale sul palco e dice battute intime senza vergogna). URL: https://tw.news.yahoo.com/%E8%BC%95%E7%86%9F%E5%A5%B3%E5%A4%AA%E9%BA%BB%E8%BE%A3-%E4%B8%8A%E5%8F%B0%E8%AC%9B%E7%A7%81%E5%AF%86%E7%AC%91%E8%A9%B1%E4%B8%8D%E5%AE%B3%E7%BE%9E-115601091.html?guce_referrer=aHR0cHM6Ly96aC5tLndpa2lwZWRpYS5vcmcv&guce_referrer_sig=AQAAAAn30kbQ3Ef1yr62fiNLbAoWBbnlbUPod23Xj6bRAkekrZScDFMl

Cosf3oulw3lDC7Wb6cKwyKafU-JxG9bjIA-2cmOR8l8zGRSt7TmafdVVqfTmzC1GKa5nz7h_Y78YYnza_EWJfcZzRaWQqgd4R7QKSU4aWR06l9I_XS5UXKpo&guccounter=2 (consultato 28/08/2023)

Video originali delle performance di stand-up comedy

Video 1, 一席 YiXi. (2019, 2 dicembre). 【一席】Storm Xu（徐風暴）：魔都之子 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=-gLzG1roM_Y

Video 2, Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 23 marzo). 【另存新檔】沒人敢在婚禮上惹博恩 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MpusnO_l0wY&t=283s

Video 3, Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 28 marzo). 【另存新檔】真・博恩被強姦的故事 (完整版) [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=yi8HlCMZ9HM

Video 4, Stand up, Brian! 博恩站起來!. (2020, 31 marzo). 【另存新檔】雙語幼兒園 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=EzF5uqdWmQE&t=106s

Video 5, 零捌卡好笑. (2019, 21 dicembre). 各國文化差異丨女生的手指比男生厲害嗎？ 丨凱莉 [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=fG9GdWc3f-A&t=40s