

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

ANALISI DELLA TRADUZIONE IN FRANCESE DEL FUMETTO "DODICI" DI  
ZEROCALCARE

CANDIDATO

RELATORE

ROBERTA CAVAGLIÀ

LICIA REGGIANI

Anno Accademico 2018/2019

Primo Appello

## Introduzione

L'idea alla base di questa tesi non ha una data di nascita precisa, ma posso affermare che i primi sintomi sono apparsi durante il primo anno di università, quando i miei compagni di corso e io abbiamo iniziato a stringere amicizia - e a smettere di capirci quando parlavamo. La scoperta dell'italiano regionale e della vitalità dei dialetti è stata fulminante e scintilla iniziale di accese discussioni su vocali chiuse o aperte (le mie, tutte aperte). Da lì, il mio interesse per i dialetti, che prima di trasferirmi erano fonte di imbarazzo per quella patina di (finta) ignoranza che sentivo nelle conversazioni tra i miei nonni e i miei genitori. Oggi sono fiera di saper masticare il mio dialetto e ogni tanto sorprendo i miei parenti a tavola con qualche espressione in piemontese.

In principio fu il *buzzo*, poi si passò al *daje*. È durante il mio Erasmus a Granada che l'interesse per le traduzioni dei fumetti di Zerocalcare è effettivamente germogliato: aveva delle solide radici che mi portavo dall'Italia, ma è solo quando mi sono trovata davanti alla passione di una nuova amica straniera nei confronti di tutta la cultura italiana, soprattutto contemporanea, che quest'interesse si è concretizzato. Grazie a lei ho ricevuto una copia di "12 heures plus tard- le matin des morts vivants" e ho avuto l'occasione di leggere una traduzione stupefacente perché piena di sentimento, quella di Brune Seban.

Ho iniziato il mio percorso universitario pensando di voler fare l'interprete, ne esco innamorata della traduzione. La prima volta che ho incontrato la figura del traduttore è stata, paradossalmente, in un libro. In "Avventure della ragazza cattiva" di Mario Vargas Llosa, il protagonista è un peruviano che si trasferisce a Parigi e inizia a tradurre dallo spagnolo al francese per vivere. Una sua riflessione mi è rimasta particolarmente impressa:

Non è colpa della Francia se continuiamo a essere un paio di stranieri, caro. É' colpa nostra. Una vocazione, un destino. Come la nostra professione d'interpreti, un'altra maniera di essere sempre uno straniero, di stare senza stare, di essere ma non essere. (Vargas Llosa 2014:147)

La scelta di parole come "vocazione" e "destino" suggeriscono il richiamo della predestinazione (essere traduttori o fallire), una *raison d'être* e non una professione che si impara tra i banchi dell'università, per scelta. Eppure secondo me esiste una vocazione per essere straniero e l'essere straniero è la condizione basilare per essere un traduttore o in interprete: solo chi non appartiene a nessun luogo può mettere in contatto sconosciuti con altri sconosciuti perché ne comprende l'alterità senza dividerla a pieno. Il traduttore è sempre altrove. L'altrove per me, aspirante straniera e aspirante traduttrice, è il luogo in cui vorrei essere ma non sono, è il posto che sempre vorrei raggiungere perché sento che io appartengo a lui e lui a me, nonostante spesso non si tratti di un

altrove singolare ma di una molteplicità di destinazioni tutte equamente desiderate, con la stessa intensità che pulisce ogni desiderio dalla macchia del tradimento di un luogo per un altro.

Con questo mio lavoro spero di rendere omaggio a una traduzione straordinariamente creativa e ispirata e di fare il punto sulla traduzione dei dialetti e quella dei fumetti, due campi di ricerca estremamente interessanti. Nel Capitolo uno, dopo una breve panoramica sulla situazione della dialettalità italiana oggi e sui prodotti culturali in dialetto, passerò all'analisi del successo della serie televisiva "Gomorra", un approfondimento che mi permetterà di spiegare meglio l'uso del dialetto di Zerocalcare, prima sul web e poi su carta. Successivamente mi dedicherò a una succinta esplorazione della teoria della traduzione del dialetto e, infine, allo stato dell'arte nel campo della traduzione del fumetto.

Il Capitolo due è incentrato sulle presentazioni: biografia e bibliografia di Michele Rech, in arte Zerocalcare, una panoramica della casa editrice di partenza, BAO Publishing, e di quella di arrivo, Éditions Cambourakis, e un breve profilo della traduttrice, Brune Seban.

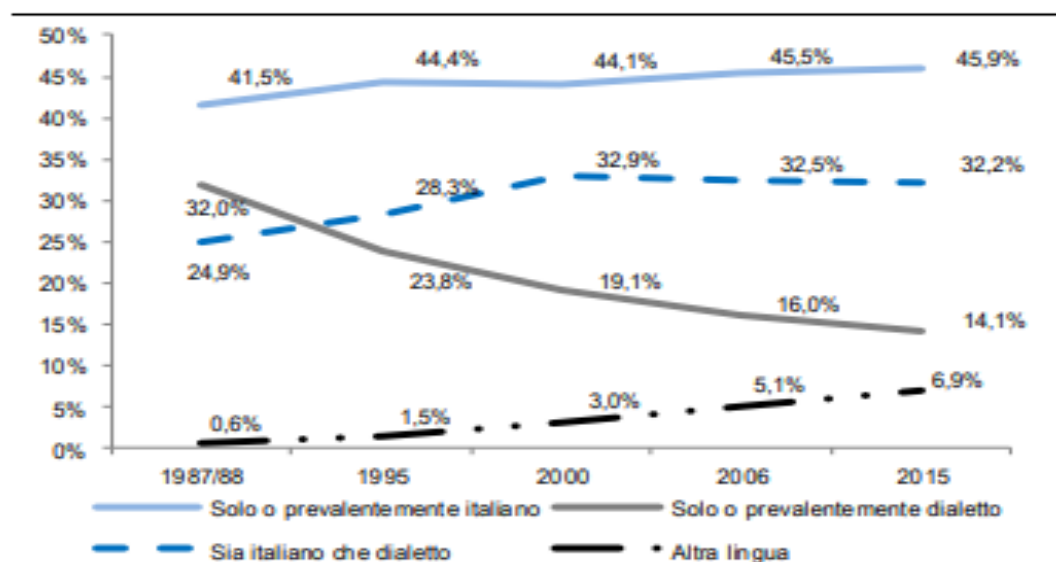
Nel Capitolo Tre si arriva all'effettiva analisi della traduzione, preceduta dalla sinossi del libro e da una serie di riflessioni sull'immaginario "zerocalcariano", che mi hanno permesso di esplorare vari temi come la letteratura e il cinema horror ma anche problematiche meno attinenti al mio corso di studi, come la *gentrification*. Il testo è poi analizzato su tre livelli - piano fonetico, morfo-sintattico e lessicale -, considerando anche le difficoltà traduttive legate alla comicità e all'apparato iconografico. La tesi si chiude con una riflessione che ambisce a una rivalutazione positiva del paratesto, segnatamente del glossario, che è ciò che fa di questa traduzione un piccolo gioiello.

## Capitolo uno

In questo capitolo, dopo una breve panoramica sulla situazione dei dialetti italiani e sul successo dei prodotti culturali in dialetto, mi soffermerò brevemente sul caso della serie "Gomorra" per poi passare a quello del *webcomic* di Zerocalcare, sottolineando le caratteristiche principali del dialetto romano. Successivamente riassumerò le principali strategie di traduzione del dialetto in letteratura e infine accennerò alla teoria della traduzione del fumetto.

### 1.1.1 Situazione attuale dei dialetti in Italia e successo dei prodotti culturali in dialetto

**FIGURA 1. PERSONE DI 6 ANNI E PIÙ PER LINGUAGGIO ABITUALMENTE USATO IN FAMIGLIA. Anni 1987/88, 1995, 2000, 2006 e 2015 (per 100 persone di 6 anni e più)**



Gli ultimi dati a disposizione sull'uso dei dialetti in Italia, provenienti dall'indagine dell'ISTAT "L'uso della lingua italiana, dei dialetti e di altre lingue"<sup>1</sup>(2015), sembrano far presagire la loro morte, registrando una diminuzione costante a partire dalla fine degli anni Ottanta (32%) a oggi (14,1%) dell'uso esclusivo dei dialetti in tutte le fasce d'età. Si tratta però di un calo costante che non vede la luce verso la fine del XX secolo ma che si deve innanzitutto alle politiche linguistiche postunitarie che, attraverso il sistema scolastico, la burocrazia e i mezzi di comunicazione, miravano all'"italianizzazione" degli italiani. In particolar modo bisogna interpretare questo crollo come una diretta conseguenza dell'aumento della scolarizzazione obbligatoria e di una didattica dialettofoba (accolta dal fascismo e in contrasto con i programmi proposti da Radice per la

<sup>1</sup> <https://www.istat.it/it/archivio/207961>

precedente Riforma Gentile del 1923)<sup>2</sup> e delle politiche culturali di diffusione dell'italiano, tra le quali sottolineerei il ruolo fondamentale della televisione nel primo ventennio (1954-1976), definito da Umberto Eco come "l'era della paleotelevisione"<sup>3</sup>.

Tuttavia, un'attenta analisi dei dati porta a un'altra conclusione: il dialetto non sta scomparendo, si sta semplicemente trasformando. Infatti, dagli anni Duemila a oggi, la percentuale di parlanti che alternano italiano e dialetto si è mantenuta intorno al 32%, mentre negli anni Ottanta era attestata al 24%. A livello sociolinguistico si registra inoltre un passaggio da una condizione di diglossia (che si è mantenuta fino alla fine del Novecento) a una di dilalia<sup>4</sup>: l'invasione dell'italiano standard nel quotidiano ha fatto sparire la distinzione tra una varietà alta (italiano) e una bassa (dialetto) con due valori e ambiti funzionali diversi in favore di una situazione in cui i due codici non ricoprono funzioni comunicative diverse, ma sono entrambi utilizzabili nella comunicazione informale. A questo proposito Antonelli teorizza un fenomeno chiamato "neodialettalità" ovvero il "recupero dei dialetti in funzione espressiva: non più marca d'inferiorità socioculturale, ma segnale di familiarità, affettività, ironia nell'uso di persone che dominano bene la norma dell'italiano"<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> I programmi per le scuole elementari pensati da Giuseppe Lombardo Radice prevedevano una grammatica comparativa tra il dialetto e l'italiano. Questa proposta si basa, da un lato, sul riconoscimento del valore etico-politico del dialetto come portatore di una cultura e di una visione del mondo e dall'altro sul vantaggio a livello didattico-pedagogico di sfruttare la competenza dialettale come ponte per arrivare all'italiano. I suoi programmi vennero poi accantonati dalle politiche di nazionalismo linguistico del ventennio fascista e furono fortunatamente riscoperti negli anni Settanta. (Palermo 2015:191)

<sup>3</sup> In questa fase, descritta da Eco nell'articolo "TV: La trasparenza perduta" pubblicato nel 1983 sull'Espresso, vi è una grande attenzione pedagogica da parte della TV di Stato che si traduce in un grande controllo sulla lingua e in particolare nella diffusione di un modello di pronuncia standard e impostata. È solo in una seconda fase, quella della neotelevisione, con la nascita delle TV private, dei canali regionali e della figura dell' *anchorman* di stampo statunitense alla conduzione dei telegiornali che l'inflessione dialettale torna sugli schermi. È di fondamentale importanza in una terza fase la creazione di nuovi format televisivi come i *reality show* e i *talk show* che diffondono modelli di parlato più simili alla realtà linguistica degli italiani. (Palermo 2015 : 219-221)

<sup>4</sup>"Accanto al bilinguismo sociale, vale a dire la presenza nella comunità di due lingue distinte, entrambe pienamente sviluppate ed elaborate con ambiti di uso analoghi e differenze funzionali ridotte e marginali [...] vengono riconosciuti tre tipi di rapporti diglottici diversi: appunto la diglossia, quella che è stata chiamata 'dilalia' [...] e il bidialettismo." (Berruto 2004 : 128-130) La diglossia si caratterizza dalla presenza di una varietà alta A e una varietà bassa B con sensibili diversità strutturali (ovvero possono essere lingue o dialetti non imparentati tra loro) e una chiara differenziazione funzionale tra le due, essendo B la varietà della socializzazione primaria e A esclusa dalla conversazione quotidiana. Nelle condizioni di dilalia invece, le due varietà A e B vengono usate indistintamente nel parlato quotidiano e la varietà A è la lingua della socializzazione primaria. Nel caso del bidialettismo, i due dialetti sono necessariamente imparentati e strutturalmente vicini ma la varietà locale prevale nella conversazione quotidiana. Non vi è invece preferenza in ambito della socializzazione primaria né una chiara differenziazione funzionale tra A e B.

<sup>5</sup> [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/italiano\\_narrativa/antonelli.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_narrativa/antonelli.html)

Se negli anni Novanta il dialetto ritorna in auge grazie alla musica, alla letteratura<sup>6</sup> e alla pubblicità<sup>7</sup>, una grande spinta oggi sembra essere data dall'interesse dimostrato dai giovani<sup>8</sup> nei confronti del dialetto, una tendenza che si diffonde su Internet e in televisione:

Che cosa incuriosisce i giovani dei dialetti delle altre regioni? La ragione principale sta nel fatto di voler scoprire il significato e la storia di alcune espressioni tipiche (59%), che nel corso degli anni si stanno smarrendo. Altro motivo importante è la volontà di andare a conoscere un fenomeno che ultimamente si sta sviluppando su internet (51%). Online, infatti, spopolano youtuber, influencer e pagine Facebook e Instagram interamente dedicate a questo tema. [...] Altro mezzo che incuriosisce i ragazzi alla conoscenza del dialetto è la televisione (58%). Grazie all'avvento di serie tv come Gomorra e Romanzo Criminale [...] questa piattaforma è riuscita ad avvicinare molti ragazzi alla tradizione dialettale del nostro paese.<sup>9</sup>

La televisione ritorna in primo piano e si trasforma da "modello di lingua" a "specchio delle lingue" (Simone 1987:53-59): se in passato la televisione è stata paladina della diffusione e della standardizzazione dell'italiano a scapito dei dialetti, oggi, affiancata dalla rete, svolge il ruolo contrario, ovvero quello di restituire loro vitalità e visibilità.

### **1.1.2 Dialetto nei media: il caso di Gomorra**

Uno dei casi emblematici della neodialettalità in televisione è sicuramente rappresentato dalla serie "Gomorra" (2014 - in produzione), tratta dall'omonimo romanzo di Roberto Saviano e diretta dal regista Stefano Sollima, nella quale la maggior parte dei personaggi comunica in dialetto napoletano. L'uso del dialetto fa parte della cifra stilistica del regista, dato che lo ritroviamo anche nella serie precedente "Romanzo Criminale" (2008-2010) e in "Suburra" (sia nel film da lui diretto nel 2015 che nella serie nata nel 2017, nella quale il testimone è passato alla regia di Michele Placido), due prodotti ambientati nella capitale.

---

<sup>6</sup> In ambito letterario e musicale si veda *ibid.*

<sup>7</sup> Berruto (2004:18-20) riporta che "un'indagine di Bodini (2000) sulla pubblicità parlata e scritta in Italia ha rilevato un aumento molto significativo di messaggi pubblicitari totalmente o parzialmente in dialetto, o in italiano regionale marcato, nel decennio 1990-1999 rispetto ai decenni precedenti", un uso che si ricollega a un'ideologizzazione del dialetto.

<sup>8</sup> Uno spunto di riflessione interessante sarebbe confrontare questa disposizione positiva dei giovani verso il dialetto con il risultato dell'interessante indagine raccolta in "L'indialetto ha la faccia scura. Giudizi e pregiudizi linguistici dei bambini italiani" (Ruffino, 2006). Condotta a partire dal 1995 su 9.000 bambini di 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> elementare di tutta Italia, lo studio raccoglie le loro riflessioni spontanee sulle differenze tra italiano e dialetto dalle quali emerge una forte presenza di stereotipi negativi legati al dialetto.

<sup>9</sup> [http://www.ansa.it/canale\\_lifestyle/notizie/societa\\_diritti/2017/11/20/youtuber-e-serie-tv-rilanciano-il-dialetto-tra-i-giovani-va-sempre-piu-di-moda\\_315d43c2-d4de-11e7-8470-00505695d1bc.html](http://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2017/11/20/youtuber-e-serie-tv-rilanciano-il-dialetto-tra-i-giovani-va-sempre-piu-di-moda_315d43c2-d4de-11e7-8470-00505695d1bc.html)

Una delle critiche più feroci mosse a Gomorra esula dalle vicende raccontate e colpisce il napoletano scelto dagli sceneggiatori, colpevoli di aver adottato una lingua artificiale che non rispecchierebbe la realtà linguistica di Secondigliano o Scampia. Si tratta però di un'accusa che non scalfisce l'originalità di questa decisione, che ha una funzione più narrativa che mimetica: il napoletano di Gomorra è infatti abbastanza verosimile per essere riconosciuto come tale dalla maggior parte del pubblico e mette la sua musicalità e l'immaginario a esso collegato al servizio della costruzione dei personaggi. In questo caso si potrebbe parlare di un uso del "dialetto per idioletto":

Altra soluzione è quella di chi, ponendosi al di fuori della vexatissima questione della verisimiglianza, costruisce una particolare atmosfera linguistica nella quale il dialetto – imitato, evocato o ricreato – diventa la voce di un mondo a parte, quello del racconto. Si può parlare di dialetto per idioletto nel caso in cui la lingua a base regionale o dialettale diventi l'unica in cui è scritto il romanzo [...] ma anche nel caso in cui il dialetto sia adottato come ingrediente di un personale (e più marcatamente artificiale) impasto linguistico.<sup>10</sup>

Oggi il "gomorrese" supera i confini della narrazione e diventa una vera e propria strategia di comunicazione per costruire il vincolo che lega lo spettatore alla serie tv, sulla scia di altre grandi produzioni di successo.<sup>11</sup>

### 1.1.3 Dialetto e (web)comic: Zerocalcare

Anche il fumetto è in linea con il fenomeno della neodialettalità sui media grazie alla nascita del *webcomic*, ovvero la pubblicazione di fumetti sul web tra gli anni Novanta e Duemila da parte di fumettisti anglofoni, un fenomeno che raggiunge la popolarità intorno al 2005 in Europa, soprattutto in Francia. Tra i maggiori esponenti della *bande dessinée numérique* e in particolare del sottogenere dei blog a fumetti troviamo Boulet e il diario di bordo grafico Bouletcorp.com, citato da Zerocalcare come fonte d'ispirazione.<sup>12</sup> È attraverso il web che Zerocalcare incontra il successo: prima le sue vignette sulla *webzine* "Canemucco" spingono Makkox a finanziare il suo primo

---

<sup>10</sup> [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/italiano\\_narrativa/antonelli.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_narrativa/antonelli.html)

<sup>11</sup> L'esperimento più significativo in questa direzione è stata la serie "Narcos", prodotta e distribuita da Netflix: la piattaforma di streaming ha deciso di esportarla in Italia lasciando in lingua originale i dialoghi in spagnolo colombiano. In un paese con una grande tradizione e affezione per il doppiaggio come il nostro, la serie ha riscosso un inaspettato successo che ha dato via a una febbre per lo spagnolo, prontamente intercettata dall'applicazione Babbel che, in collaborazione con Netflix, ha creato l'iniziativa "Parla come el patrón": una serie di lezioni con voci e immagini originali della serie.

<sup>12</sup> " Il dit aussi s'être plus que largement inspiré de Boulet : «Il y a dix ans à peu près, je suis tombé sur son blog. J'ai adoré, et je me suis dit : "Personne ne va connaître ça en Italie, je peux le copier, personne ne le saura jamais." Alors j'ai commencé à faire ça, et ça a marché..."  
[https://www.liberation.fr/apps/2018/11/zerocalcare/?fbclid=IwAR2AT48DNGhLHZRAqoiCZGw3DeQDhLjtGo\\_c0pnEY2\\_xKulhp-pcooahcV4](https://www.liberation.fr/apps/2018/11/zerocalcare/?fbclid=IwAR2AT48DNGhLHZRAqoiCZGw3DeQDhLjtGo_c0pnEY2_xKulhp-pcooahcV4)

fumetto cartaceo, poi i racconti a fumetti sul blog [www.zerocalcare.it](http://www.zerocalcare.it) diventano virali sui social network e contribuiscono ad aumentare le vendite delle sue graphic novel.<sup>13</sup> Alla popolarità dei disegni corrisponde la diffusione del suo idioletto<sup>14</sup>, fortemente influenzato dalle origini romane: se nelle didascalie l'autore predilige un italiano standard (alle volte anche un italiano formale aulico ma sempre con fini comici), nei dialoghi sceglie di alternarlo o mescolarlo all'italiano regionale o al dialetto romanesco, dando vita a fenomeni di *code-switching* e *code-mixing*.

La commutazione di codice (in inglese, *code-switching*) vale a dire il passaggio da un sistema linguistico a un altro sistema linguistico all'interno dello stesso discorso di uno stesso parlante. [Quando] il passaggio dalla lingua al dialetto avviene alla fine di una frase e all'inizio della frase successiva, coincide con il confine di frase (e si può quindi chiamare commutazione di codice interfrasale). [Quando] il passaggio avviene all'interno della frase, che comincia in un modo e finisce in un altro, e una stessa e unica frase viene quindi a essere costituita da elementi presi da due sistemi linguistici diversi (si può pertanto chiamare commutazione di codice interfrasale; o anche enunciazione mistilingue, *code-mixing*). (Berruto 2004:16-17)

#### 1.1.4 Il dialetto romano

Tuttavia, la situazione dialettale laziale e specialmente quella romana si differenziano dalla situazione di dilalia generalizzata del resto d'Italia, "essendo l'italiano e il dialetto più vicini nella forma e nella struttura, ed essendo i confini fra varietà regionale di italiano e dialetto particolarmente labili" (*ibid.*:26). Questa vicinanza potrebbe spiegarsi da un punto di vista linguistico grazie alla precoce fiorentinizzazione del romanesco, avvenuta tra il Quattrocento e il Cinquecento<sup>15</sup>. A livello socioculturale, il romanesco è (ri)conosciuto dalla maggior parte degli italiani grazie al cinema: in un primo momento è il neorealismo a utilizzare una pluralità di dialetti per rappresentare la lingua del popolo (in particolare il romanesco è fondamentale in "Roma città aperta" di Rossellini e in "Ladri di biciclette" di De Sica), mentre a partire dagli anni Cinquanta:

Si possono individuare due filoni linguistici principali nella produzione cinematografica italiana: l'italiano impeccabile e l'italiano regionale per la produzione comica in cui si fissano stereotipi espressivi che

---

<sup>13</sup> Per più dettagli sull'autore consultare il Capitolo 2.

<sup>14</sup> "La variazione linguistica può essere utilizzata, conferendole determinati valori simbolici, come un importante mezzo e veicolo di formazione, affermazione e trasmissione dell'identità socioculturale (e anche personale, se vogliamo: fatti di variazione individuale, o 'idiolettale', come si dice con termine tecnico, possono infatti avere importanti effetti per la manifestazione della personalità e dei sentimenti." (Berruto 2004 : 89-90)

<sup>15</sup> "Il cambiamento che ha portato a una decisa fiorentinizzazione del romanesco è avvenuto tra il Quattro e il Cinquecento in seguito all'azione concomitante di vari fattori esterni: 1) la presenza [...] di una consistente colonia di mercanti, artigiani e uomini d'affari fiorentini [...]; 2) la presenza di una componente fiorentina o fiorentineggiante alla corte papale; 3) la decimazione della popolazione originaria romana conseguente al "sacco di Roma" del 1527 e il successivo ripopolamento della città nei decenni successivi [...]. Il romanesco ha dunque subito una fiorentinizzazione (seppure indiretta) in epoca pre-unitaria. [...] Anche per questo motivo dal punto di vista della classificazione dei dialetti Roma fa storia a sé, non presentando alcuni tratti mediani e meridionale che si trovano invece nelle parlate dei paesi circostanti alla capitale e del resto dell'area laziale." (Palermo 2015: 243-244)



determineranno la formazione, nell'immaginario collettivo, della corrispondenza tra dialetto (o varietà regionale e quindi provenienza geografica) e mestiere o carattere dei personaggi (l'imbroglione è napoletano, la prostituta bolognese, la cameriera veneta, l'ingenuo è bergamasco, ecc.). (Setti 2010:108)

Tra i più grandi esponenti della romanità nel cinema sono da ricordare Anna Magnani, Aldo Fabrizi e Alberto Sordi, quest'ultimo soprattutto nel genere della commedia all'italiana, che si sviluppa a partire dagli anni Sessanta e che gioca con gli stereotipi di cui sopra. Successivamente la romanità in chiave comica torna nei film di Carlo Verdone degli anni Ottanta e Novanta ("Un sacco bello", "Viaggi di nozze") e (ahimè) nei cinepanettoni prodotti da Carlo e Enrico Vanzina fino ai giorni nostri. I più giovani invece sono esposti al romanesco grazie alla musica: uno dei grandi poli dell'it-pop è proprio la capitale, da cui provengono il gruppo Thegiornalisti e il duo Carl Brave e Franco 126. Di particolare interesse è il linguaggio utilizzato da questi ultimi:

Prima ancora del flow trap, nei testi del duo di Trastevere spicca una ricerca linguistica originalissima, che a volte ricorda gli stornelli romani. La cruda romanità è onnipresente, soprattutto nelle espressioni dialettali da slang (pellaria; namo; famo du spaghi; t'hanno bocciata; m'incoccia; zozzone; bacetto; fjiio; ecc.) perché non può essere raccontata in altro modo: è quella che senti realmente nelle strade dei quartieri, dove ci sono i fiori cresciuti in mezzo ai sanpietrini (Sempre in 2).<sup>16</sup>

Tutte queste ragioni concorrono a facilitare la comprensione dell'idioletto di Zerocalcare da parte del lettore medio dei suoi fumetti, non necessariamente romano, che è messo di fronte a un panorama linguistico estremamente variegato: dall'italiano standard al romanesco, dal formale aulico al linguaggio dei giovani fino al gergo dei nerd. Ed è proprio il rapido passaggio da un registro o un livello a un altro a produrre l'effetto comico desiderato, nonostante nessun codice sia mai considerato inferiore agli altri, nemmeno (anzi, soprattutto) il dialetto:

Il romanesco è codice tra codici, di pari dignità, e sottolinea quando impiegato [...] l'immediatezza d'azione e il tono confidenziale; marca la colloquialità non tanto per setting situazionale quanto, si direbbe, per bisogno incontenibile di schiettezza o familiarità con l'interlocutore [ovvero] il lettore del fumetto: lettore avventizio, sì, ma supposto sempre in grado di maneggiare code-switching e mixing con maestria pari a quella del disegnatore/dialoghista. (Viviani 2013: 221-229)

---

<sup>16</sup> [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_185.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_185.html)

## **1.2 Teoria della traduzione del dialetto**

La questione della traduzione dei dialetti o dei dialettalismi si rivela fondamentale sin dagli albori della traduttologia, ovvero intorno alla metà del Novecento. Nonostante la sua centralità, gli studi pubblicati a riguardo sono pochi e maggiormente di natura teorica:

Pur avendo suscitato un notevole interesse ed avviato un ampio dibattito negli ultimi anni, come dimostrano i numerosi studi condotti sul tema, si può affermare che la teoria della traduzione dei dialettalismi non ha ancora raggiunto dei risultati soddisfacenti. Ritengo che si debba essenzialmente alla sproporzione tra gli studi teorici e quelli descrittivi: l'esiguità dei secondi, dunque, non permette ai primi di elaborare dei principi, teorie e modelli che possano spiegare tali fenomeni in modo esaustivo. (Bradimonte 2015:35)

A livello teorico si possono però individuare quattro grandi scuole di pensiero o strategie statisticamente più utilizzate dai traduttori per far fronte al problema del dialetto: tradurre dialetto per dialetto, la standardizzare del dialetto, tradurre il dialetto geografico per il dialetto sociale o lingua colloquiale o infine creare una nuova lingua.

### **1.2.1 Tradurre dialetto per dialetto**

Questa soluzione è una delle prime ad affermarsi, soprattutto grazie agli scritti del linguista scozzese John Catford. Si noti però che, in primo luogo, si tratta per l'appunto di un approccio prettamente linguistico alla traduzione e anche che Catford non propone di tradurre un dialetto per un altro qualsiasi ma di tenere conto della geografia umana, ovvero delle condizioni sociali dei parlanti.

When an SL text contains passages in a dialect other than the unmarked dialect [...] the translator may have to select an equivalent TL dialect. Translation equivalence [...] depends on relationship of SL and TL text to 'the same' substance'; for total translation, this is situation substance. In the selection of an equivalent TL geographical dialect this means selection of a dialect related to 'the same part of the country' in geographical sense. Geography is concerned with more than topography and spatial coordinates - and human geography is more relevant here than mere location. (Catford 1965:87)

La proposta di Catford è stata ampiamente discussa e confutata da vari esperti che ritengono che questa strategia non sia solamente fonte di contraddizioni e incoerenza ma soprattutto che, utilizzandola, il testo acquisisce nuove connotazioni che, da un lato, sono visibilmente estranee al testo e dall'altro, potrebbero essere ancora più estranee al lettore. In questo modo, nella speranza di avvicinare il lettore al testo, il testo si allontanerebbe ulteriormente dalla sua comprensione. Tuttavia, questa proposta è stata ripresa recentemente da una corrente di linguisti catalani come Josep Marco e Josep Julià e quest'ultimo afferma che:

Siempre podemos hablar, en principio, de viabilidad de la opción dialectal, pero la hemos de saber supeditar a las características concretas de cada ámbito lingüístico. Si un ámbito presenta poca diferenciación dialectal, o si su configuración dialectal comporta graves dificultades de intercomprensión, la opción dialectal no será tan viable como en otros ámbitos más ricos en diversidad y con menos trabas de comprensión entre los hablantes de variedades distintas. (Julià 1997: 569)

Inoltre segnalerei che questa strategia è stata applicata con successo nella traduzione in catalano di Pau Vidal de "Il birraio di Preston" di Andrea Camilleri, un'opera caratterizzata da una forte polidialeltalità in italiano che diventa un pretesto per giocare con i vari dialetti catalani.<sup>17</sup>

### **1.2.2 Neutralizzazione dei dialettalismi**

Partendo dagli scarsi risultati ottenuti nella traduzione di dialetto per dialetto e constatando l'oggettiva difficoltà di traduzione dei dialettalismi, molti studiosi preferiscono neutralizzare le differenze all'interno del testo e scegliere una lingua standard. Nonostante infatti Rabadán e altri esperti come Coseriu e J. House riconoscano il ruolo comunicativo della presenza del dialetto in un testo (che corrisponde a un'intenzione specifica dell'autore che spazia dalla caratterizzazione del personaggio alla volontà di creare un effetto comico), la sua traduzione appare come uno scoglio insormontabile:

Las limitaciones a la expresión de la equivalencia son difíciles de superar (si no imposibles), y la inclusión de 'equivalentes funcionales' en base a diferentes criterios resulta, en última instancia, inaceptable. Los recursos utilizados para solventar el problema y mantener en el TM las connotaciones del TO han sido numerosas, aunque hay dos que destacan desde el punto de vista estadístico: a) la traducción a la forma estándar de la lengua meta [...] b) añadir a la traducción estándar coletillas del tipo "dijo en dialecto", "añadió en dialecto", etc. (Rabadán 1991: 96-97)

Questa teoria è però fortemente castrante nei confronti del testo originale e anch'essa è stata ampiamente contestata.

### **1.2.3 Tradurre dialetto geografico per dialetto sociale o lingua colloquiale**

Questa teoria raggruppa due approcci differenti che scaturiscono dalla stessa idea, ovvero quella di spostare la variazione diatopica del dialetto nel testo originale verso l'asse di variazione diastratica (socioletto) o di variazione diamesica (lingua colloquiale). Nel primo caso, il traduttore fa riferimento al linguaggio di una determinata classe sociale mentre nel secondo a un registro linguistico basso, tipico della lingua parlata: l'obiettivo comune rimane quello di sottolineare una certa differenza con la lingua standard del resto del testo senza però "rimandare ad un preciso

---

<sup>17</sup> Per un'analisi più completa si rimanda all'articolo di C. Briguglia: [http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni\\_intorno\\_alla\\_traduzione\\_del\\_dialetto\\_in\\_letteratura](http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura)

contesto geografico. Si tratta di quella che viene comunemente definita opzione interdialettale, che nella pratica traduttrice è attualmente la più usata"<sup>18</sup>.

#### 1.2.4 Creare nuova lingua

L'ultima strategia si fonda sul mantenimento dell'esoticità del testo o alla sua *foreignization*, secondo la terminologia proposta da Venuti per rifarsi all'approccio della scuola tedesca di Schleiermacher:

In an 1813 lecture on the different methods of translation, Schleiermacher argued that "there are only two. Either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him" (Lefevere 1977:74). Admitting (with qualifications like "as much as possible") that translation can never be completely adequate to the foreign text, Schleiermacher allowed the translator to choose between a domesticating method, an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home, and a foreignizing method, an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad. (Venuti 1995:19-20)

Seguendo un approccio estraniante, il traduttore può attingere alla sua creatività e dare vita a una nuova lingua popolata di prestiti, calchi, neologismi e arcaismi che allontana il lettore dalla sua lingua standard ma lo avvicina al contesto di origine del testo. In questo senso sono sempre le traduzioni di Camilleri a fare scuola, soprattutto quelle verso lingue del Centro e Nord Europa come le traduzioni tedesche, norvegesi, danesi, finlandesi, olandesi.<sup>19</sup>

Sempre nell'ottica della *foreignization*, una variante di questa teoria prevede il mantenimento di prestiti nel testo e la loro spiegazione attraverso note a piè di pagina o di glossari finali. Nonostante si tratti di una strategia poco utilizzata perché la lettura di note ostacolerebbe la fruizione del testo, si tratta a mio avviso di una scelta interessante e spesso di successo. Non si tratta infatti, nella maggior parte dei casi, di lasciare tutti i prestiti ma di adattare note e glossari alla comprensione media del dialetto in questione del lettore di arrivo. Un esempio di questo metodo lo si ritrova nel romanzo "La breve favolosa vita di Oscar Wao" tradotto da Silvia Pareschi:

Pubblicato nel 2008 con grande successo (...), Oscar Wao, lo dico subito, è stato una vera impresa. Lo spanglish. Gli infiniti riferimenti al mondo della fantascienza, dei fumetti, del fantasy. Le parole dominicane. Le parole inventate. Gli insulti, soprattutto. (...) Decisi di aggiungere un glossario, così come aggiungi un glossario anche

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Per approfondimenti si rimanda alla tesi di A. Panarello: [https://www.academia.edu/11568914/Il\\_caso\\_Camilleri\\_in\\_spagnolo\\_analisi\\_e\\_proposta\\_traduttiva\\_delle\\_variet%C3%A0\\_linguistiche](https://www.academia.edu/11568914/Il_caso_Camilleri_in_spagnolo_analisi_e_proposta_traduttiva_delle_variet%C3%A0_linguistiche)

per le parole in spagnolo-dominicano (e non per tutte le parole in spagnolo, come avrebbe voluto qualcuno, altrimenti il libro sarebbe stato lungo il doppio), quasi impossibili da trovare se non con una ricerca approfondita come la mia.<sup>20</sup>

Nel Capitolo 3 riprenderò questa strategia che è stata applicata nella traduzione di "Dodici" e in generale della produzione di Zerocalcare in Francia, sottolineando come la presupposta pigrizia del lettore non sia in realtà un vero deterrente all'uso di note e glossari, perfino nel mondo del fumetto.

### 1.3 Teoria della traduzione del fumetto

Al pari della traduzione dei dialettalismi, gli studi sulla traduzione del fumetto sono scarsi, nonostante la maggior parte dei fumetti sia in Italia che all'estero siano tradotti. Secondo le ricerche bibliografiche svolte da Zanettin nel 2004:

Research on comics translation is not as well represented. As a result of a quite extensive bibliographic research I was able to find only a few passing mentions of comics in general books on translation (e.g. Hatim & Mason 1990, Mounin 1965), a handful of monographic publications, and about 30 articles, mostly published in the last few years. (Zanettin 2004:93-98)

All'interno di questo esiguo corpus di pubblicazioni, Zanettin distingue due approcci: da un lato, l'approccio linguistico, meno recente e più incentrato su di una serie di problemi di traduzione che non sono specifici del fumetto ma estendibili a molti altri ambiti come i giochi di parole, i nomi propri, le onomatopée, le citazioni e le allusioni, con una spiccata presenza di lavori sulla traduzione dal francese dei fumetti di "Astérix"; dall'altro, l'approccio semantico, che studia il rapporto tra testo e immagine in termini di dipendenza o di complementarità:

More semiotic-oriented approaches take into consideration the relationship between symbolic and iconic components, i.e. between written text and pictures. This relationship can be seen as one of dependency, with an emphasis on "technical" constraints. For instance, space limitations of balloons can be compared to time limitations of film subtitles or synchronization problems in dubbing. However, the relationship between visual and written elements can also be seen as one of complementarity, whereas the interplay between images, verbal signs, as well as "art form" specific "grammatical devices" such as frame transitions, motion lines, lettering, pictograms and visual metaphors contribute to creating meaning and developing narratives. (Zanettin 2004: 93-98)

Già Umberto Eco nel suo saggio dedicato al fumetto "Lettura di Steve Canyon" in "Apocalittici e Integrati" parlava di una "ampia trama di convenzioni che viene a costituire un vero e proprio repertorio simbolico, così che si possa parlare di una semantica del fumetto"(Eco 1997:146), analizzando in particolare il ruolo dei *balloon*, delle onomatopée e delle inquadrature. A proposito

---

<sup>20</sup> <http://ninehoursofseparation.blogspot.com/2011/05/junot-diaz-e-larte-delle-parolacce-la.html>

della "grammatica dell'inquadratura", Eco distingue vari livelli di relazione tra parola e immagine che vanno da un "livello minimale di una complementarità per difetto" a "un'eccedenza pleonastica del parlato" o da "una sorta di indipendenza ironica tra parola e immagine" a una "prepotente effusione del visivo" (*passim*: 147). Questa grammatica si sviluppa e "il rapporto tra inquadrature successive mostra l'esistenza di una specifica sintassi, meglio ancora di una serie di leggi di montaggio. Si è detto 'leggi di montaggio' ma il richiamo al film non deve farci dimenticare che il fumetto "monta" in modo originale"(*ibid.*:148). Da queste frasi si evince che il vero merito del saggio di Eco non risiede solamente nell'analisi del fumetto in maniera seria e accademica, capace di elevarlo al rango delle arti maggiori o, perlomeno, di riconoscergli parte del suo valore culturale come strumento di comunicazione di massa, ma soprattutto nel riconoscimento dell'autonomia del fumetto rispetto ad altri prodotti culturali come film o romanzi:

Il fatto che il genere presenti caratteristiche stilistiche precise non esclude che esso possa essere in posizione *parassitaria* rispetto ad altri fenomeni artistici. D'altro canto, il fatto che si possano rilevare rapporti di parassitismo a certi livelli, non esclude che, ad altri, il genere si trovi invece in rapporto di *promozione* e *precorrimiento*. (*ibid.*:152)

Tornando a Zanettin, di cui mi preme sottolineare il ruolo di pioniere nella pubblicazione di lavori accademici completamente dedicati alla traduzione del fumetto con il volume "Comics in translation" nel 2008, lo studioso sposa l'approccio semiotico alla traduzione del fumetto, specificando che "comics translation should be seen ultimately as intercultural translation between semiotic environments which are culturally determined, along dimensions of space and time" (Zanettin 2004:93-98). Tuttavia, pur evidenziando la complessità della relazione tra testo e immagine, Zanettin non sottolinea la necessità di una teoria della traduzione del fumetto "quanto una capacità di analisi del testo fumettistico come unità multidimensionale, e una comprensione dei meccanismi comunicativi che operano in una dimensione semiotica globale in cui i segni linguistici sono solo una delle componenti della comunicazione"<sup>21</sup>.

Un'altro grande contributo alla teoria della traduzione del fumetto, che essa sia ritenuta necessaria o no, è stato apportato da Nadine Celotti. Alla lista di lavori dedicati alla traduzione del fumetto individuata da Zanettin, Celotti aggiunge il caso di alcuni manuali di traduzione spagnoli, tra cui il già citato "Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español" di Rabadán, spiegando come i fumetti, lungamente esclusi dalla riflessione traduttologica, facciano la loro prima apparizione intorno agli anni Ottanta:

---

<sup>21</sup> [http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti\\_e\\_traduzione\\_multimediale](http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale)

[la traduction de la bande dessinée] apparaît au sein des classifications qui ont commencé à prendre en compte la variable de moyen qui permet de distinguer les textes multi-média (Nord 1988) appelés en un premier temps par Reiss (1971) textes subsidiaires, c'est-à-dire les textes avec un support non-verbal: iconique et musical. La bande dessinée n'y est pas immédiatement nommée mais elle vient s'y ajouter définitivement quand le concept de traducción subordinada - traduction subordonnée - (Mayoral et al. 1986) s'affirme. (...) Ce concept de traduction subordonnée, présent surtout dans les réflexions espagnoles, reprend celui de "constrained translation" proposé par Titford (1982). (Celotti, 2000:4-5)

Di particolare rilevanza è il pensiero condiviso dalla citata corrente spagnola di riflessione sul tema, che definisce il concetto di "traduzione subordinata" come "todas aquellas modalidades de transferencia interpolisistémica donde intervienen otros códigos además del lingüístico (cine, canción, cómic, etc.)" (Rabadán 1991:149) e teorizza il legame testo-immagine come difficoltà di traduzione, arrivando ad affermare l'intraducibilità dell'immagine:

Cómics, revistas ilustradas y tebeos son otra de las áreas de traducción subordinada donde el soporte icónico impone límites específicos a la traducción del mensaje lingüístico. (...) El dibujo, como la fotografía publicitaria o la imagen cinematográfica, constituye un lenguaje universal y por tanto no traducible. (*ibid.*:154)

Celotti, dal canto suo, amplia la riflessione sul tema enumerando una serie di strategie di traduzione per risolvere i problemi legati al rapporto tra testo e immagine, confutando le tesi di Rabadán:

Je crois qu'il est temps de remettre en cause cette enchaînement code iconique-contrainte-difficulté du traducteur qui a tendance à s'affirmer aujourd'hui au sein de la traductologie parce qu'il me semble que non seulement fait tort à l'image, grande messagère culturelle et porteuse de symboles (Yuste Frias 1998) et non pas universelle comme le soutient Rabadán. (Celotti, 2000:5)

Nelle pubblicazioni citate finora notiamo quindi la volontà di superare, all'interno dell'approccio semiotico, la definizione di dipendenza tra testo e immagine per arrivare a una comprensione della complementarità tra i due "qui devrait représenter le centre moteur de l'activité traduisante" (*ibid.*:5). Nel Capitolo 3 vedremo come queste strategie siano state applicate alla traduzione di Dodici di Zerocalcare in francese, approfondendo l'importanza del progetto di traduzione e della paratestualità in ambito traduttivo.

## Capitolo due

"Dodici" è una graphic novel di Zerocalcare edita da BAO Publishing nel 2013. La sua versione francese, pubblicata da Éditions Cambourakis nel 2018, s'intitola "12 heures plus tard- Le matin des morts-vivants" ed è stata tradotta da Brune Seban. In questo capitolo, dopo aver brevemente ripercorso la carriera dell'autore, verranno fornite alcune informazioni generali sulla casa editrice di partenza e quella di arrivo e infine sul percorso di formazione della traduttrice francese.

### 2.1 L'autore: Michele Rech, in arte Zerocalcare

Michele Rech nasce nel 1983 in provincia di Arezzo ma cresce a Rebibbia, il quartiere della periferia nord-est di Roma che diventa per il fumettista un vero e proprio luogo dell'anima:

Da ragazzino prima ancora che al mega-carcere, quando pensavo al mio quartiere, pensavo al capolinea della metropolitana. A Rebibbia non ci passi, non c'è niente, se non per incontrare qualcuno. Nasce, allora, in te un orgoglio di appartenenza.<sup>22</sup>

Sua madre è originaria di Nizza e la cultura d'oltralpe avrà su di lui una grande influenza: frequenta infatti il liceo francese a Roma e successivamente si iscrive alla facoltà di Lingue. Decide però di abbandonare l'università dopo soli tre mesi e tenta di avvicinarsi al mondo dell'illustrazione, frequentando saltuariamente corsi e in seguito lavorando per studi grafici o di animazione. Le radici francesi gli si rivelano utili quando scopre il mondo della traduzione audiovisiva di documentari di caccia e pesca.

#### 2.1.1 La nascita dell'immaginario tra Game boy e centri sociali

La passione per i fumetti risale all'infanzia: dai primi fumetti di Topolino e Paperino, passando per Lupo Alberto e Cattivik, fino a Dragon Ball, Ken Il Guerriero e i manga giapponesi. Durante l'adolescenza si avvicina ai supereroi della Marvel, al Rat-man di Leo Ortolani e alla Minnie di Silvia Ziche. Come scrive Oscar Glioti nella cronologia che dedica all'autore in occasione della mostra "Scavare fossati - Nutrire coccodrilli" al MAXXI di Roma<sup>23</sup>:

E per fortuna che c'è la tv, su cui forgia le basi del suo adamantino sistema di valori, in un percorso che dai precetti del Robin Hood della Disney passa per l'etica dei Cavalieri dello zodiaco e si affina sui dettami del maestro Yoda di Star Wars. (Glioti in Zerocalcare 2018:158)

---

<sup>22</sup> <https://ilmanifesto.it/zerocalcare-da-kobane-in-val-di-susa/>

<sup>23</sup> Il testo integrale della cronologia scritta da Oscar Glioti è riportato nell'omonimo catalogo della mostra curato da BAO publishing.



Il 1998 è l'anno della svolta: non ha ancora compiuto quindici anni quando, durante un concerto dei Chumbawamba al Foro Italico, alcuni ragazzi dei centri sociali intervengono per spiegare la montatura mediatica che ha spinto prima Edoardo "Baleno" Massari e poi Maria Soledad Rosas, due squatter anarchici accusati dei sabotaggi della TAV in Val di Susa, a suicidarsi in carcere. Colpito da questa storia, decide di avvicinarsi alla realtà dei centri sociali, degli spazi occupati e alla scena musicale punk romana. È in questo periodo che emergono due dei tratti distintivi che l'hanno accompagnato fino a oggi: il nickname Zerocal, che gli serve per partecipare alle discussioni che impazzano sui forum in seguito alle prime manifestazioni del movimento no global e che riprende il nome di un prodotto per pulire, e la scelta di abbracciare la filosofia *straight edge*, uno stile di vita che prevede l'astinenza da qualsiasi sostanza possa alterare la coscienza e indurre dipendenza.

A livello artistico, è grazie al fumetto underground (soprattutto alla Tank girl di Jamie Hewlett e il Brian the Brain di Miguel Ángel Martín) che trova l'ispirazione per soddisfare le numerose richieste di manifesti, volantini e locandine di concerti. Ancora adolescente, Zerocalcare sembra aver già forgiato il nocciolo della sua identità personale e artistica:

Quando finiscono gli splendidi anni Novanta, nel suo capoccione di diciassettenne albergano solo due convinzioni. Rebibbia, casa sua, un'isola felice "tra San Francisco e Pescara". E un fortissimo senso di appartenenza a una comunità slabbrata e sotto assedio, però l'unica dove si sente in pace. Sono le stelle polari destinate a orientare la sua esistenza. (Glioti in Zerocalcare 2018:160)

### **2.1.2 Dai primi esperimenti a *La profezia dell'armadillo***

Zerocalcare definisce gli eventi del G8 di Genova "lo spartiacque della mia vita": testimone diretto dei violenti scontri tra manifestanti e forze dell'ordine nel luglio del 2001, decide di disegnare il suo primo fumetto per pagare le spese processuali dei ragazzi arrestati per devastazione e saccheggio. Nasce così nel 2002 "La nostra storia alla sbarra", un racconto in sei vignette che riscuote molto successo nel mondo dei centri sociali.

A partire dal 2003 inizia a collaborare come illustratore per il quotidiano "Liberazione", il settimanale "Carta" e il mensile "La Repubblica XL", oltre che a lavorare per siti di *webcomic* come "Canemucco" e "Zuda.com" e a disegnare copertine di dischi e fanzine di artisti punk rock.

Dal 2010 inizia a pubblicare storie sulla versione cartacea della *webzine* del Canemucco, edita da Coniglio Editore: quando, dopo soli quattro numeri, la rivista chiude i battenti, il fumettista e fondatore della rivista Makkox gli propone di finanziare e pubblicare un'autoproduzione composta da una serie di storie autoconclusive. Con una tiratura iniziale di cinquecento copie e una distribuzione autogestita, "La profezia dell'armadillo" viene messo in vendita online e spopola

grazie al passaparola. Makkox, che Zerocalcare ha ribattezzato come una figura «a metà tra un Maestro Jedi e una badante» ha allora un'altra intuizione geniale: aprire un blog personale dove caricare nuove storie ogni lunedì. Le vignette di [www.zerocalcare.it](http://www.zerocalcare.it) raggiungono decine di migliaia di persone e «il libro unito al blog si rivela una combo micidiale, un caso di scuola destinato a rimanere negli annali dell'editoria di fumetti»(Glioti in Zerocalcare 2018:158-178).

### **2.1.3 La collaborazione con BAO Publishing**

In seguito alla vittoria del premio Macchianera come Miglior disegnatore e vignettista, la casa editrice Bao Publishing decide di ristampare "La profezia dell'armadillo" a colori e di commissionare all'autore un nuovo fumetto: "Un polpo alla gola" esce soli tre mesi dopo ed è un grande successo. Nel 2013 viene pubblicata "Ogni maledetto lunedì su due", una raccolta delle vignette pubblicate sul blog con nuove storie inedite a fare da collante tra le varie strip, e in seguito "Dodici", un nuovo volume dove Zerocalcare cede il ruolo di protagonista all'amico Secco e al suo adorato quartiere, Rebibbia. L'anno successivo è il momento di "Dimentica il mio nome" che segna un punto di svolta a livello narrativo nella produzione dell'autore: la storia, che mantiene le sue radici autobiografiche e il tono ironico, raggiunge la lunghezza di oltre duecento pagine e affronta il delicato tema della morte della nonna del fumettista. Grazie alla sua crescita artistica, Zerocalcare vince il premio libro dell'anno 2014 assegnato dagli ascoltatori della trasmissione radiofonica di Radio 3 "Fahrenheit": è la prima volta nella storia che il riconoscimento va ad un libro a fumetti.

Nel 2015 "Dimentica il mio nome" viene candidato al Premio Strega e arriva al secondo posto del Premio Strega Giovani mentre sugli scaffali appare "L'elenco telefonico degli accolti", una raccolta di vignette già pubblicate sul web accompagnate da una serie di strisce inedite che riflettono sui lati negativi del successo. Nel frattempo il fumettista decide di recarsi al confine tra la Turchia e la Siria con un gruppo di militanti dei centri sociali per aiutare la resistenza curda. Da quest'esperienza nascono una serie di reportage a fumetti pubblicati sul settimanale "Internazionale" che confluiranno nel volume "Kobane Calling".

Nel 2018 esce nelle sale l'adattamento cinematografico de "La profezia dell'armadillo", presentato in anteprima nella sezione "Orizzonti" al Festival di Venezia 2018. Il suo ultimo progetto a fumetti è un composto da due volumi, "Macerie prime" e "Macerie Prime sei mesi dopo", che costituiscono una lunga riflessione sul prezzo del successo e sulla precarietà dei giovani d'oggi. Pubblica inoltre una serie di tavole per "L'Espresso" a proposito del fenomeno dei movimenti neofascisti italiani intitolato "Questa non è una partita a bocce".

Nelle ultime interviste ha dichiarato che tra i suoi progetti futuri vi è quello di realizzare un film d'animazione.

## **2.2 La casa editrice di partenza: BAO Publishing**

La BAO Publishing è una casa editrice di fumetti italiana fondata nel 2009 a Milano da Michele Foschini e Caterina Marietti. Appassionati di fumetti e assidui frequentatori delle fiere di tutto il mondo, i due hanno avuto fin dall'inizio l'ambizione di «coniugare l'autorialità e l'estetica pop, costruendo libri a fumetti che piacessero ai clienti delle librerie generaliste»<sup>24</sup>. Secondo le loro stime, su dieci dei titoli venduti, sei vengono acquistati in libreria e quattro in fumetteria<sup>25</sup>: una scelta rischiosa - considerando che le fumetterie rappresentano un venduto sicuro, senza resi - che si è però rivelata vincente.

A partire dal 2010 pubblicano una media di sessanta titoli l'anno e il loro catalogo spazia principalmente in tre direzioni: i fumetti in serie, soprattutto americani e giapponesi; le graphic novel di autori stranieri e italiani, con una particolare attenzione per questi ultimi che dal 2019 costituiranno metà dei titoli pubblicati<sup>26</sup>; i fumetti per bambini, raccolti nella collana BaBao e divisi in tre livelli secondo le fasce d'età dei destinatari.

Il fenomeno Zerocalcare segna dal 2012 una parabola positiva per la casa editrice, seguito dal successo di altri autori italiani come Leo Ortolani, Giacomo Bevilacqua, Teresa Radice e Stefano Turconi. Nel 2018 la casa editrice afferma di aver venduto poco meno di mezzo milione di libri tra novità e ristampe<sup>27</sup>.

## **2.3 La casa editrice di arrivo: Éditions Cambourakis**

La casa editrice Éditions Cambourakis è stata creata nel 2006 da Frédéric Cambourakis. Ex-libraio e esperto di fumetti, Cambourakis si fa notare fin da subito nel settore grazie alla candidatura di "Le jeu des hirondelles" di Zeina Abirached al prestigioso Festival di Angoulême nel 2008 e successivamente a quella di "Mon Frère nocturne" di Joanna Hellgren nel 2009. Il suo catalogo, suddiviso in numerose collezioni, è estremamente variegato:

Je n'ai pas de ligne éditoriale très stricte, mes goûts sont éclectiques, et finalement la cohérence, je l'espère, est sensible à travers l'ensemble du catalogue. Il y a plusieurs portes d'entrées, plusieurs lignes traçables entre les

---

<sup>24</sup> <https://thecatcher.it/mappa-editoria-salone-libro-bao-4cb6548bbf90>

<sup>25</sup> <http://www.mysolutionpost.it/archivio/impresa/2014/02/bao-publishing-editoria.aspx>

<sup>26</sup> <https://thecatcher.it/mappa-editoria-salone-libro-bao-4cb6548bbf90>

<sup>27</sup> <http://www.afnews.info/wordpress/2019/01/01/bao-publishing-annuncia-ekho-mondo-specchio-terzo-volume-e-da-qualche-numero/>

livres, la volonté de construire des domaines parmi les littératures étrangères, cela prend du temps, forcément (hongroise, grecque, américaine...), un certain goût pour la comédie, l'humour noir ( cela est valable pour la bande dessinée et la littérature).<sup>28</sup>

Oltre ai fumetti, la casa editrice pubblica letteratura francofona e straniera, (in particolare autori anglofoni, ungheresi, norvegesi, greci, italiani, portoghesi, cechi, rumeni e svedesi), poesia e una collana trasversale che raccoglie testi sulla follia chiamata "En démente". A proposito dell'apertura del catalogo verso le letterature straniere, il fondatore sottolinea l'importanza dei traduttori, «passeurs irremplaçables» per conoscere nuove voci.

A queste dodici collezioni si sono aggiunte nel 2012 una serie dedicata ai libri per bambini e ragazzi ("Jeunesse") e nel 2015 una collana di testi femministi ("Sorcières"), rendendo Éditions Cambourakis sempre più una casa editrice generalista.

#### **2.4 La traduttrice: Brune Seban**

Brune Seban nasce a Montpellier nel 1980 da una famiglia italo-francese. Dopo essersi laureata in Linguistica e letteratura italiana e francese presso La Sorbonne Nouvelle, si trasferisce a Roma dove inizia a lavorare nel campo della traduzione audiovisiva di cortometraggi, lungometraggi e documentari. Tornata a Parigi per frequentare il programma per traduttori in erba "La fabrique des traducteurs", decide di cimentarsi nella traduzione dei fumetti di Zerocalcare e contatta le Éditions Cambourakis che ne avevano acquisito i diritti. Il primo fumetto di Zerocalcare ad arrivare in Francia è "Kobane Calling"

---

<sup>28</sup> <https://www.undernierlivre.net/interview-editeur-cambourakis/>

## Capitolo tre

Questo capitolo è diviso in due parti: nella prima, riassumerò la trama di "Dodici" e mi soffermerò sull'immaginario "zerocalcariano" per poi passare a una riflessione più generale sul genere horror e sui temi trattati nel fumetto, soprattutto la *gentrification*; nella seconda parte, dopo aver tracciato una breve introduzione sulle strategie di traduzione utilizzate a livello generale e sulla situazione linguistica in Francia, passerò all'analisi di "12 heures plus tard - le matin des morts vivants" sul piano fonetico, morfo-sintattico e lessicale, considerando anche le difficoltà traduttive legate alla comicità e all'apparato iconografico. Infine, terminerò il capitolo con una riflessione sul ruolo positivo e arricchente svolto dal glossario nell'ottica di una rivalutazione del paratesto.

### 3.1 Trama e genesi di Dodici

#### 3.1.1 La trama e i personaggi di Dodici

"Dodici" rappresenta un *hapax* all'interno della produzione di Zerocalcare: il fumetto segue infatti due lavori di stampo autobiografico generazionale ("La profezia dell'armadillo" e "Un polpo alla gola") e precede il grande successo di "Dimentica il mio nome", sempre di carattere autobiografico ma dal respiro più ampio e dai toni più intimi. È proprio durante la stesura di questa *graphic novel* particolarmente legata alla storia della sua famiglia che Zerocalcare cerca un momento di evasione dall'autobiografismo (un grande rischio, considerando che è una delle ragioni principali del suo successo<sup>29</sup>) senza però riuscire a allontanarsene completamente:

Io avrei voluto fare una storia di zombie tout court, poi mi sono accorto mentre lavoravo che avevo delle grosse difficoltà a fare delle storie che non fossero autobiografiche, che non raccontano il mio sentire. Questa, non solo era una storia di fantasia, ma non c'ero neanche io come protagonista. Così, in corso d'opera, ho sublimato la parte autobiografica con la narrazione della storia del quartiere dove vivo da sempre [...]. È diventata una specie di dichiarazione d'amore per Rebibbia.<sup>30</sup>

Zerocalcare quindi cede il ruolo di protagonista a Rebibbia, che da luogo dell'anima diventa damigella in pericolo, assediata da una marea di zombie-gentrificatori (si veda 3.1.5). Gli altri due co-protagonisti sono Secco, il suo migliore amico, celebre per la dipendenza dal gioco d'azzardo e

---

<sup>29</sup> «Credo che sia importante partire dalla propria esperienza per raccontare (...). Le mie storie credo che abbiano funzionato perché in Italia c'è un buco narrativo gigantesco riguardo a tutta una serie di generazioni, dai diciottenni ai quarantenni. E non perché non ci siano disegnatori e sceneggiatori bravi, ma perché non raccontano quasi mai il quotidiano, piuttosto che le proprie esperienze e, invece, credo che ci sia bisogno proprio di questo».

<http://xl.repubblica.it/articoli/xl-a-lucca-comics-presenta-dodici-di-zerocalcare/6799/>

<sup>30</sup> *Ibid.*

particolarmente amato dal pubblico fin da "La profezia dell'armadillo", e Katja un'*outsider* di Roma Nord che rimane bloccata a Rebibbia per ragioni misteriose e che tornerà in "Macerie Prime". Altri personaggi secondari sono: il Cinghiale, anch'egli fedelissimo amico e dispensatore di consigli illuminanti (celeberrimo il suo sempre valido "Devi scoparla!"); Er Paturnia, ex- bullo di quartiere che si ricicla organizzatore della spedizione per mettere in salvo gli ultimi superstiti; Ermete, quintessenza dell'abitante del quartiere di Rebibbia e strenuo difensore di quest'ultimo e Augusto Carminati, detto Er Carma, che più che un personaggio vero e proprio funge da espediente narrativo per riallacciarsi alla fede nel Karma espressa da Katja in un momento di sconforto.

In netto contrasto con lo stereotipo di una letteratura 'minore' e quindi necessariamente poco complessa e stratificata, "Dodici" racchiude al suo interno tre piani narrativi ai quali si sommano vari episodi secondari e flashback. Il primo in ordine di apparizione è rappresentato dalla voce narrante di Zero che, in coma, riflette sulla sua vita a Rebibbia attraverso una serie di tavole dai toni caldi, aranciati. Il secondo fa riferimento al passato, ovvero all'organizzazione della spedizione di salvataggio in autobus con Er Paturnia (destinata al fallimento) e è caratterizzato da disegni a colori mentre il terzo, incentrato sulle avventure di Secco e Katja alla ricerca dell'auto lasciata da Er Paturnia per fuggire e cercare aiuto per guarire Zero, si svolge in toni del grigio con spruzzi di rosso in corrispondenza delle scene più sanguinolente. Alle peripezie del gruppo s'intreccia la vicenda di Er Carma, un truffatore che, una volta smascherato, si butterà dalla finestra e finirà sulla macchina in corsa di Secco e Katja. I suoi interventi nella narrazione sono caratterizzati da toni freddi, azzurrognoli, in contrasto con le pagine dedicate al monologo della voce narrante: si noti come il gioco di tonalità diverse non abbia solo ragioni estetiche ma soprattutto narrative, offrendo al lettore una sorta di legenda utile a decifrare la trama. Infine, la *fabula* è costellata di flashback che svolgono un ruolo fondamentale nella caratterizzazione dei personaggi: l'iniziazione sessuale del Cinghiale adolescente con le foto di Lene Marlin, la vera ragione che ha spinto Katja ad avventurarsi fino a Rebibbia e le origini della fissazione di Secco per il Soldino, una merendina del Mulino Bianco oggi fuori produzione.

### **3.1.2 L'immaginario zerocalcariano**

Il titolo "Dodici" rimanda al fatto che le vicende narrate si svolgono nell'arco di dodici ore e sembrerebbe essere un omaggio alla serie televisiva "24" (2001- 2010), nella quale ogni episodio racconta un'ora della giornata dell'agente federale Jack Bauer del Counter Terrorist Unit di Los Angeles, ma non solo:

A parte la suggestione di 24 nel libro, a me le serie tv influenzano perché credo che siano lo strumento con cui si racconta l'oggi". Credo che ogni tempo abbia il suo media privilegiato per essere raccontato. È stato il romanzo, il cinema, in questo momento sono le serie tv. Quindi penso che nelle cose che faccio ci siano influenze delle serie tv, ma non saprei direi esattamente cosa ho pescato e da dove. <sup>31</sup>

In effetti le serie tv stanno godendo di una grande rivalutazione estetica e accademica da parte non solo dei *media studies* ma anche dai *cultural studies*, superando il complesso d'inferiorità con cinema e letteratura fondato sullo stereotipo delle narrazioni archetipiche e ripetitive delle *soap opera*. In quest'ottica molti studiosi individuano una "seconda età dell'oro" della televisione a partire dagli anni Ottanta e definitivamente affermatasi tra gli anni Novanta e Duemila, in contrasto con una "prima età dell'oro" risalente agli anni Cinquanta. In particolare, Roger J. Thompson parla di "Quality TV" o di televisione di qualità come fenomeno emerso in seguito alla congiunzione di fattori economici, tecnologici e sociali. A questa definizione valutativa si sovrappone quella della "Complex TV" o televisione complessa proposta da Mittell, che ne mantiene i tratti fondamentali allontanandosi da un giudizio di valore tipicamente soggettivo:

La complessità narrativa delle serie tv dipende da elementi dello storytelling specifici di questo formato, che lo differenziano da quello del cinema e della letteratura, ma anche da quello delle serie episodiche e dei serial convenzionali. [...] Al livello più basilare, la complessità narrativa ridefinisce le forme a episodi in accordo a una narrazione seriale, il che non significa necessariamente una fusione totale tra la struttura a episodi e quella seriale, quanto piuttosto un equilibrio variabile tra i due modelli. (Mittell 2017:47)

Al di là di "24", vero e duraturo successo della serialità dei primi anni Duemila, nel fumetto si possono rintracciare allusioni a altre popolari serie tv come "Grey's Anatomy" e "The Walking Dead". Quest'ultima merita un breve discorso a parte: tratta dall'omonima saga a fumetti di Robert Kirkman, la produzione ha sia il pregio di aver riportato il personaggio del morto vivente sul piccolo schermo sia il difetto di aver trasformato la lotta tra morti e non morti in una telenovela, al punto che il celebre regista della 'trilogia dei morti viventi' G.A. Romero l'ha ribattezzata "*talking dead*" (si veda 3.1.4).

Altro grande debito narrativo corrisponde all'universo degli *anime* tratti dai *manga* "Ken il guerriero" e "I cavalieri dello Zodiaco", i cui personaggi popolano un autentico pantheon personale dello scrittore (si veda 2.2). Infatti, nei momenti più duri della lotta agli zombi, Secco invita alla riflessione sui testi sacri ("Pensaci, dopo l'antico testamento, quand'è che la letteratura ha offerto una rappresentazione così pura e cristallina del bene e del male assoluto?") e prega il Cristo di Hokuto ("Ora abbiamo bisogno di credere in qualcosa.[...] Qualcosa che ci dia la forza di continuare

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

a combattere."). Nel corso della narrazione poi appaiono anche altri personaggi come "Lupin" e, passando dal sacro al profano, perfino "Peppa Pig".

Da buon discepolo degli anni Novanta non possono poi mancare i richiami espliciti o impliciti al mondo dei videogiochi (Streetfighter, Mortal Kombat, Doom, Final Fantasy VII) e alla musica, in particolare quella della band di alternative rock inglese dei Radiohead<sup>32</sup>. Per ultimi ma non meno importanti sono i rimandi cinematografici: dai film di G.A. Romero al *blockbuster* "300", passando per la *space opera* di "Guerre stellari" e il *fantasy* de "Il signore degli anelli" fino ai più *mainstream* "Rain man", "Dirty Dancing", "Into the wild" e perfino il film d'animazione "Robin Hood". Inoltre, nell'uso alternato delle tavole a colori e in bianco e nero per distinguere piani temporali differenti si potrebbe leggere un cenno implicito a "Memento" (2000) di Christopher Nolan. A proposito del gusto per il citazionismo di Zerocalcare, Glioti sostiene che:

"Il successo di Zerocalcare è nato così. Facendo leva su quel lascito sentimentale, [...] Tirando fuori le icone e mettendole in conflitto con la spietatezza del nuovo che incombe, senza indugiare in facili condiscendenze, ma con la sfrontatezza di chi non ha nessuna intenzione di rinunciare ai privilegi acquisiti. La fortuna di Zerocalcare è stata declinare questa intuizione in tutte le forme possibili, allargando via via la fascia generazionale di riferimento, usando lo stesso meccanismo emotivo per acquisire lettori di ogni età." (Glioti in Zerocalcare 2018:17)

### 3.1.3 Dal romanzo di consumo al genere fantastico

Il fumetto "Dodici" rappresenta attualmente la prima e unica incursione di Zerocalcare in quella che spesso viene chiamata - in maniera inadeguata e fuorviante - letteratura di genere o di consumo. Le radici di questa definizione affondano nella storia del romanzo:

Il romanzo di consumo nacque insieme all'industria: fin dal Settecento furono le nuove tecnologie di stampa a determinare il successo dell'insolita modalità di leggere sistematicamente per piacere. [...] Perché 'consumare' significa, nel caso specifico della lettura, leggere fondamentalmente per divertirsi, senza fatica e, soprattutto, senza apprendere in misura significativa. Il contenuto è ridondante, privo di ogni qualità innovativa che renda apprezzabile l'informazione.<sup>33</sup>

Parlare di cultura 'alta' e di cultura 'bassa' o 'popolare', e quindi di differenza tra romanzo 'letterario' e romanzo 'di consumo', risulta anacronistico al giorno d'oggi, dato che il superamento delle *raisons*

---

<sup>32</sup> In realtà i riferimenti musicali non si esauriscono con questa band, visto che nel testo appaiono Povia, Tiziano Ferro e altri cantanti del pop italiano. Queste figure fanno però oggetto di problemi di traduzione che verranno trattati nel paragrafo dedicato alla comicità (si veda 3.2.6.)

<sup>33</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/)



*d'être* degli apocalittici e degli integrati si è consumato più di cinquant'anni fa<sup>34</sup>. Tuttavia, "la costante erosione operata dai generi (giallo, noir, fantascienza, fantastico, rosa) nei confronti della granitica solidità della letteratura alta, nel tentativo di ottenere l'agognato riconoscimento"<sup>35</sup> è dimostrazione del fatto che il dibattito è ancora aperto, anzi, spalancato sull'abisso di nuovi interrogativi come la legittimità del fumetto o meglio, delle *graphic novel*, e quella della serialità televisiva.

Allo stesso modo, tirare le fila del dibattito sulla teoria dei generi letterari a partire dalla "Poetica" di Aristotele fino ai giorni nostri sarebbe un tentativo sterile, vista l'accesa natura della discussione in questo campo. La presenza degli zombi, evidente già dalla copertina, collocherebbe "Dodici" tra le fila del genere horror che "si direbbe figlio degenero del giallo, ma in realtà è suo cugino e nipote perverso del grande padre della narrativa fantastica"<sup>36</sup>. A questo proposito è imprescindibile attingere al prezioso saggio sul fantastico di Todorov, che fornisce anche una cornice interpretativa sulla questione dei generi letterari:

L'espressione "letteratura fantastica" si riferisce a una varietà della letteratura o, come si dice comunemente, a un genere letterario. Esaminare delle opere letterarie nella prospettiva di un genere è un'impresa del tutto particolare. Nelle nostre intenzioni, significa scoprire non ciò che ogni testo ha di specifico, ma una regola che funzioni attraverso diversi testi e ci permetta di applicar loro la definizione di "opere fantastiche". (Todorov 2000:7)

In quest'ottica, Todorov constata che "il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della 'realtà' quale essa esiste per l'opinione comune" (*ibid.*:45) e si spinge oltre teorizzando due categorie: lo strano, o soprannaturale spiegato, che si manifesta quando la presenza di un elemento fantastico viene ricondotta alle leggi della realtà, e il meraviglioso, o soprannaturale accettato, che avviene quando la realtà deve inventare nuove leggi per spiegare l'elemento fantastico.

---

<sup>34</sup> Dopo aver individuato due tipi di atteggiamenti nei confronti della cultura di massa, esemplificati dalla dicotomia apocalittico/integrato, Eco arriva alla conclusione che "l'immagine dell'Apocalisse va rilevata dalla lettura dei testi sulla cultura di massa; l'immagine dell'integrazione emerge dalla lettura dei testi della cultura di massa. Ma sino a che punto non ci troviamo di fronte a due facce di uno stesso problema e i testi apocalittici non rappresentano il più sofisticato prodotto che si offra al consumo di massa? Allora la formula "apocalittici e integrati" non suggerirebbe l'opposizione tra due atteggiamenti [...] ma la predicazione di due aggettivi complementari, adattabili agli stessi produttori di una "critica popolare della cultura popolare". (Eco 1997:4)

<sup>35</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/)

<sup>36</sup> *Ibid.*

### 3.1.4 Dalla letteratura horror al cinema di Romero

Un genere che ricalca gli stilemi della letteratura fantastica è il romanzo gotico, nel quale lo studioso bulgaro rintraccia la tendenza allo strano nei romanzi di Ann Radcliffe e Clara Reeves e quella al meraviglioso nelle opere di Horace Walpole, M.G. Lewis e Mathurin. La narrativa horror si è poi evoluta nel tempo fino a raggiungere il suo massimo splendore alla fine del XX secolo, infestando l'immaginario della generazione di lettori degli anni Ottanta e Novanta immersi in una "società segnata da incomprensibili mutamenti, privata del sacro e destinata alla solitudine"<sup>37</sup>. È in questo perturbante liquido amniotico che Zerocalcare si forma, assorbendo soprattutto gli archetipi dell'horror attraverso il cinema di Romero.<sup>38</sup>

Autore della 'trilogia dei morti viventi', George Andrew Romero esordisce nel 1968 con "Night of the living dead" (La notte dei morti viventi) rivoluzionando il cinema dell'orrore e diventando in breve tempo un autore di culto. Con questa pellicola dalla trama piuttosto convenzionale (un gruppo di persone si ritrova in una casa isolata a combattere contro un fenomeno soprannaturale), Romero getta le basi dell'archetipo dello zombi, anche detto morto vivente<sup>39</sup>, ispirandosi al romanzo "I Am Legend" (1954) di Richard Matheson:

Dal comportamento (si tratta di un essere muto e ottuso, dai movimenti impacciati) alla pandemia per contaminazione virale (ogni vivo morso da uno zombi si trasforma a sua volta in morto vivente), al modo di disfarsene definitivamente (distruggendone il cervello: una pallottola tra gli occhi è il metodo più efficace). Gli zombi immaginati da R. sono cadaveri tornati alla vita per ragioni oscure, privi di qualsiasi movente se non quello – tanto determinato quanto irrazionale – di uccidere i viventi, divorandoli.<sup>40</sup>

In "Dawn of the dead" (Zombi), realizzato con la collaborazione di Dario Argento, l'ambientazione diventa un grande magazzino, spostando lo sguardo critico dalla guerra del Vietnam al consumismo. Nel terzo "Day of the dead" (Il giorno degli zombi) i morti viventi invadono il pianeta, l'umanità si rifugia in bunker e si affida alle maldestre mani di un gruppo di scienziati e

---

<sup>37</sup> *Ibid.* Nello stesso articolo l'autore sottolinea che attualmente l'horror sta perdendo presa sul pubblico, così come la fantascienza (messa in ombra dal fantasy), mentre altri generi come il noir e il new romance stanno conoscendo un inatteso successo.

<sup>38</sup> "Suppongo che un sacco di persone siano cresciute con gli zombie e con Romero, per me gli zombie e i dinosauri sono i grandi amori della mia vita". <http://xl.repubblica.it/articoli/xl-a-lucca-comics-presenta-dodici-di-zerocalcare/6799/>

<sup>39</sup> La prima apparizione degli zombi nel cinema risale però "White Zombie" del 1932, dove è ancora presente il riferimento al folclore haitiano che vede nei morti viventi il risultato di un incantesimo vudù. Questa leggenda venne documentata per la prima volta nel 1929 dal giornalista William Seabrook in "The Magic Island" e smentita ufficialmente nel 1997 dall'antropologo Roland Littlewood e dal dottor Chavannes Douyon che dimostrarono l'uso di neurotossine nei riti haitiani.

<sup>40</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/george-a-romero\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/george-a-romero_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)

militari, allegoria della società americana nell'epoca della presidenza di D. Reagan. Il regista ha successivamente realizzato un quarto capitolo della saga nel 2005, "The land of the dead" (La terra dei morti viventi), nel quale la critica colpisce i problemi della società attuale, soprattutto la globalizzazione. Nel finale del film infatti un soldato pronuncia una frase particolarmente emblematica, affermando che esseri umani e zombi non sono così diversi perché in fondo "anche loro stanno solo cercando un posto dove andare". Con i film di Romero la figura del morto vivente trascende le finalità del genere horror (intrattenere e spaventare il pubblico) per diventare emblema di un discorso impegnato sui mali della società umana.

### 3.1.5 Gli zombi come allegoria sociale: da proletari a gentrificatori

Tra i pericoli del fantastico, Todorov cita l'allegoria, dandone una definizione personale<sup>41</sup> e ne distingue diversi gradi: "dall'allegoria evidente (Perrault, Daudet) all'allegoria illusoria, passando attraverso l'allegoria indiretta (Balzac, Villiers de l'Isle-Adam) e l'allegoria 'esitante' (Hoffmann, Edgar Poe)" (Todorov 2000: 78). In qualsiasi punto di questo *continuum* si trovino, gli zombi come allegoria sociale hanno come bersaglio vari 'invasori' collegati tutti da un *leitmotiv*: la visione apocalittica della società di massa.

Lo zombi è assai diverso dalle altre figure che animano stabilmente l'immaginario horror. Agli antipodi del vampiro, mostro sensuale e aristocratico per definizione; lontano dalle superstizioni che scatenano la furia del licantropo, che appartiene a un mondo rurale che deve fare i conti con la ferinità umana; diverso anche dal suo più diretto parente, il Mostro di Frankenstein, che invece incarna i sortilegi di un altro tipo di magia in ascesa, quella rappresentata dalla scienza. Dal positivismo scienziato al feudalesimo, tutte queste figure fanno riferimento a mondi retti da logiche distanti dal presente. Lo zombi, invece, è a pieno titolo un prodotto della società di massa. A partire dal fatto, piuttosto rilevante, che non si tratta di un singolo individuo – come il Conte Dracula o Ardath Bey (la mummia) – ma di una moltitudine.<sup>42</sup>

Lo zombi è stato quindi il vero mostro del Novecento, prima tra le fila delle folle proletarie e poi tra quelle dei consumatori, e si appresta a invadere anche il nuovo millennio sotto nuove vesti.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> "L'allegoria implica l'esistenza di almeno due sensi per le stesse parole; a volte ci dicono che il senso primo deve scomparire, a volte che entrambi debbono essere presenti contemporaneamente. In secondo luogo, questo doppio senso è indicato nell'opera in maniera esplicita: non dipende dall'interpretazione (arbitraria o meno di qualunque lettore)." (Todorov 2000:68).

<sup>42</sup> <https://www.iltascabile.com/linguaggi/zombi-e-noi/>

<sup>43</sup> In un interessante saggio filosofico, Ronchi traccia un parallelismo tra le orde di morti viventi e l'attualissima paura dell'Occidente dell'invasione dei migranti: "La parola 'massa' entra nella letteratura scientifica mondiale in un testo singolare, che è il Parmenide di Platone. Platone si domanda che cosa accadrebbe ai 'molti' nel caso che essi non possano essere ricondotti a un principio unitario, un principio ordinatore che può essere la legge, l'ordine, ma anche la bellezza. La risposta che dà è che i molti si replicherebbero indefinitamente, divorando tutto il resto. La parola che dà a questa ipotesi è 'onkos', che vuol dire proprio 'massa', una massa che si riproduce in maniera automatica e illimitata.

Concretamente, in "Dodici" l'invasione degli zombi è allegoria della *gentrification* di Rebibbia e la lotta per la salvezza dell'umanità si traduce nella difesa del quartiere e della sua autenticità:

Su Wikileaks era già annunciato tutto il protocollo: zombi, evacuazione, ripopolamento con colonie di fuorisede, movida e apericene. Non verrete qui a suonare i vostri bonghi! Questa non sarà mai una terra di fottute apericene! Quanteveriddio Rebibbia non sarà il nuovo Pigneto. Andatevene in Erasmus!

La *gentrification* è un fenomeno fondato sulla "conquista di un territorio urbano centrale da parte di un gruppo di persone differenti per posizione di classe rispetto agli abitanti precedenti" (Semi 2015:12) e deriva dal sostantivo inglese risalente al XIV secolo *gentry*, che "sta a indicare la piccola borghesia terriera di campagna che si era comprata i titoli nobiliari. Si tratta in sostanza di una classe di *parvenus*, qui osservata nella sua declinazione urbana e contemporanea" (*ibid.*). Teorizzata nei primi anni Sessanta dalla sociologa inglese Ruth Glass osservando le condizioni abitative della Londra settentrionale, questo tipo di trasformazione del territorio non si avviene solamente a livello abitativo e immobiliare ma è da considerare "all'interno di un insieme di pressioni che interessavano la Londra degli anni Cinquanta e Sessanta: pressioni demografiche, certo, ma anche economiche e politiche" (*ibid.*:37). La *gentrification* nasce in ambito anglo-americano ma non risparmia il Belpaese in città come Genova, Milano, Torino e Roma. Nel caso di quest'ultima, i quartieri più interessati sono Monti, Testaccio e appunto il Pigneto:

Il Pigneto racconta una storia dolorosa e ciclica di arrivi precari che preludono a futuri allontanamenti e a ulteriori nuovi arrivi. Gli ultimi ad approdare in questo territorio compreso tra la via Casilina e la via Prenestina, a partire dagli anni Novanta, sono due gruppi molto differenti: i giovani gentrificatori da una parte, e le popolazioni straniere dall'altra [...]. Queste due popolazioni si insediano, come è immaginabile, in due modi differenti, e si sovrappongono così ai superstiti del Pigneto operaio e popolare. (*ibid.*:171)

Ma quello di Ermete non è un semplice sfogo anacronista: se "le transumanze notturne verso alcuni quartieri e vie per il «rito dell'aperitivo», l'offerta di feste di strada, di mercati all'aperto itineranti, di tutto quell'insieme di effervescenze urbane che fanno sembrare una città vivace, dinamica e attrattiva sono parte della cultura urbana" (*ibid.*:101-102), le sue conseguenze sui quartieri si

---

[...] Quando noi pensiamo allo zombi come moltitudine senza ordine, e usiamo questa metafora per definire l'alterità che preme alle porte dell'Occidente, stiamo sostanzialmente pensando a una minaccia assoluta che, una volta che avrà avuto la possibilità di accesso, dilagherà fino a distruggere ogni ordine possibile."

manifestano a livello concreto. A questo cambiamento concorrono alle volte soprattutto fattori culturali<sup>44</sup> e le stesse università non rappresentano un'eccezione alla regola:

Secondo Berdini, gravitano su Roma più di 250 mila studenti, il 62% dei quali (150 mila) risiede in città [*ibidem*, 36]. I fuori sede che vengono da fuori regione sono oltre 50 mila e questo dato fornisce un ulteriore elemento di riflessione per misurare l'impatto sia sul mercato delle locazioni private che su quello dell'offerta di alloggi convenzionati ma anche, e soprattutto, sui mutamenti della vita culturale e dei servizi. La geografia della vita studentesca è dunque strettamente collegata alle politiche d'insediamento universitario, che si configurano dunque, [...] come uno dei motori più rilevanti nella trasformazione urbana contemporanea. (*ibid.*:165-166)

Fuorisede, movida, apericene e bonghi fanno da contraltare alla quotidianità della vita in periferia, che nella Rebibbia di Zerocalcare scorre lenta e senza sorprese, ma merita comunque di essere salvata dall'apocalisse dell'*horror pleni*. In bilico tra esagerazione e buonismo, il racconto delle periferie è in pericolo<sup>45</sup> e il fumettista romano cerca di riscattarlo dagli albori della sua carriera, citando il famoso film francese degli anni Novanta "La Haine" fin da una delle sue prime tavole nel 2012<sup>46</sup>.

## 3.2 Analisi della traduzione

### 3.2.1 Strategie di traduzione: *foreignization* e *skopos*

Grazie all'intervista<sup>47</sup> che mi ha gentilmente concesso Brune Seban a proposito della traduzione di "Dodici" e dei lavori di Zerocalcare in francese, mi è possibile delineare un quadro generale della sua proposta di traduzione. In primo luogo, mi sembra fondamentale sottolineare il forte approccio straniente al testo in linea con le teorie di Schleiermacher e Venuti (si veda 1.2.3), come dimostrano

---

<sup>44</sup> "È in questo processo che un totem della cultura italiana degli anni Cinquanta e Sessanta come Pier Paolo Pasolini viene recuperato strategicamente, e incolpevolmente, per «oliare gli ingranaggi» della gentrification (per usare le parole di Zukin su Jacobs). Se è vero che l'intellettuale friulano fu una presenza molto importante nel Pigneto delle baracche e del degrado (qui è stato girato *Accattone*, per intendersi), per le quali lottò e si espose pubblicamente [Scandurra 2007, 43-47], il suo recente, e ambiguo, recupero culturale è stato uno straordinario veicolo di valorizzazione simbolica e commerciale, [...] La glorificazione dei quartieri popolari avviene, *ça va sans dire*, fuori tempo massimo, quando oramai la componente operaia, slabbrata e affaticata, è anche numericamente in calo e residuale." (Semi 2015:173-174)

<sup>45</sup> "Zerocalcare: Per me, il 90 per cento è monnezza, dove o si raccontano le periferie tipo gita allo zoo: "andiamo a vedere gli animali strani!", oppure al contrario si crea una visione romantica del buon selvaggio. /Intervistatore: E chi è, secondo te, che fa un buon racconto?/ Z: Ascanio Celestini. Oppure un film come *Sacro GRA*, ma quello dipende dal mio lato emo." <https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/zerocalcare-il-meglio-della-mia-generazione-lavora-di-notte-nei-supermercati/392070/>

<sup>46</sup> <https://www.zerocalcare.it/2012/01/02/pedagogia/>

<sup>47</sup> Il testo completo dell'intervista è riportato in appendice. Si tratta di una rielaborazione personale della conversazione telefonica.

vari stralci dell'intervento e la presenza del glossario finale: "Mi [piaceva] l'idea di voler spingere i francesi verso un'interlingua [...] Con la mia traduzione volevo soprattutto far conoscere una cultura". Tuttavia, esistono una serie di eccezioni in cui invece il testo è stato addomesticato, soprattutto per mantenere la comicità del testo originale (si veda 3.2.6): la proposta di traduzione rimane però coerente a livello globale poiché, come afferma Eco, la scelta tra l'approccio straniante e quello addomesticante rimane "un criterio da negoziare frase per frase" (Eco 2003:193), contraddicendo la posizione di Schleiermacher secondo la quale una delle due strategie debba sempre essere rispettata fino in fondo. In secondo luogo, nelle spiegazioni della traduttrice noto una forte connessione con la *skopostheorie* di Hans Vermeer, che afferma che "it is not the source-text and/or its surface-structure which determines the target-text and/or its surface-structure, but the skopos" (Vermeer 1996:15), intendendo per *skopos* l'obiettivo della traduzione, anche se esso risulta particolarmente difficile da cogliere in ambito letterario. In questo caso allora, il ruolo del traduttore diviene quello d'interpretare le scelte dell'autore sul piano testuale e stilistico e il loro effetto sui lettori del testo originale (e sottolineerei che si tratta sempre di un'interpretazione personale: non a caso si parla di 'proposta' di traduzione) e tentare di riprodurre lo stesso effetto sui lettori della traduzione:

La mia principale angoscia riguardava lo stile forte di Zerocalcare e soprattutto la sua comicità: la traduzione doveva fare ridere. [...] Ora, l'italiano regionale o il dialetto hanno diversi significati in un testo e un traduttore deve scegliere il principale per la sua proposta. Per me, il romanesco ha un valore sociale: riguarda il ceto sociale e in effetti Zerocalcare scrive come parla e parla come uno che viene da un preciso ambiente sociale.

Nella sua proposta di traduzione, Seban ha scelto di privilegiare due aspetti del fumetto, la comicità e l'ambiente sociale, orientando i suoi sforzi verso la resa dell'umorismo nel testo e affrontandola questione socio-culturale principalmente attraverso l'uso del paratesto. Se alla comicità dedicherò un paragrafo successivamente, è bene ora soffermarsi sulle problematiche socio-culturali e linguistiche che differenziano la Francia dall'Italia.

### **3.2.2 La situazione sociolinguistica in Francia**

Mentre in Italia la variazione diatopica esercita un ruolo fondamentale nel repertorio linguistico dei parlanti (si veda 1.1.1), in Francia si assiste al fenomeno contrario: una progressiva sparizione degli accenti e del lessico regionale alla quale concorrono vari fattori come il centralismo politico, l'urbanizzazione, la mobilità, l'innalzamento del tasso di scolarizzazione dei cittadini e la diffusione dei media (Gadet 2007:15). Le sole eccezioni si registrano nel Sud della Francia o in Alsazia, mentre il resto del paese ha conosciuto una grande uniformazione diatopica tra il XX e il XXI secolo. Oggigiorno il concetto di la variazione diatopica sembra perdere terreno per lasciare spazio

a una maggiore considerazione dell'asse diafasico, ovvero alla differente realizzazione dei messaggi linguistici secondo il contesto della situazione comunicativa, che si concretizza nella presenza di registri diversi. La questione dei registri ritorna anche nelle parole di Seban:

Un altro aspetto interessante è stato giocare tra i diversi registri che appaiono: lo sbalzo tra la voce narrante (che in Dodici è particolarmente presente dato che all'azione principale si sovrappongono altri due filoni narrativi), che usa una lingua colta, poetica, e l'oralità dei dialoghi. Sono sempre molto attenta a non appiattare la lingua e in questo senso mi sono trovata, come molti traduttori, a dover difendere le mie scelte davanti all'editore.

In francese si distinguono principalmente quattro registri (*soutenu, standard, familier, vulgaire*), che sono a loro volta influenzati a livello substandard dall'*argot* e dal *français populaire*. Quest'ultimo termine nasce alla fine del XIX secolo per designare "un ensemble de traits stigmatisés, constitué en variété et rapporté aux locuteurs des couches populaires" (Gadet 2007: 115) e il primo autore a consacrare un volume a questo tema è stato Blanche nel 1920 con la sua "Grammaire, syntaxe et dictionnaire du français tel qu'on le parle dans le peuple de Paris, avec tous les termes d'argot usuel". Nonostante spesso sia semplicemente tacciato come semplificazione del registro standard, vari studi hanno dimostrato che non solo esistono all'interno del *français populaire* forme relativamente complesse come certe relative e interrogative ma che è piuttosto il registro standard a essere volutamente complesso e elaborato (Berruto in Gadet 2007:117). Inoltre, "les traits en cause dans ce que l'on désigne comme populaire sont [...] en grande partie les mêmes que ceux de la variation locale et de la variation des façons ordinaires d'utiliser la langue parlée"<sup>48</sup>, quindi, per esempio, nei dizionari il confine tra la dicitura *populaire* e *familier* è spesso molto labile. Ancora più labile sembra poi essere la distinzione tra *argotique, populaire* e *familier*, dove per *argotique* s'intende il lessico che deriva dai gerghi di mestiere del XV secolo, spesso utilizzato da ladri e malfattori per mascherare i loro piani. Nei secoli l'*argot* ha mantenuto la sua funzione criptica e vi ha aggiunto un'altra opposta e complementare: una funzione simbolica che sottolinea la volontà dell'individuo di appartenere a un gruppo sociale. In aggiunta, attualmente i linguisti hanno iniziato a distinguere tra un *argot traditionnel* e una nuova varietà, il *français contemporain des cités (FCC)*, detto anche *argot des cités* o *argot de banlieu*: la manifestazione più attuale e urbana dell'*argot*, che ha invece radici rurali e proletarie (Goudailler 2002: 5-24). *FCC, argot, registre familier, français populaire*: davanti a questo crocevia di definizioni astratte è preferibile forse allora "accepter la réalité d'une langue française à l'intérieur de laquelle les différences dépendent aujourd'hui, bien plus que de la stratification sociale, de la volonté de donner à la langue, en la modifiant dans tous les sens, une fonction identitaire" (Elefante 2004:195).

---

<sup>48</sup> [http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Gadet\\_2002.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Gadet_2002.pdf)

Nella traduzione dei fumetti, la varietà dei registri e la loro resa non può prescindere da un altro fattore fondamentale: la variazione diamesica, ossia la differenza dettata dal canale che si sceglie di adottare, sia esso scritto (grafico-visivo) o parlato (fonico-acustico). La lingua dei fumetti è sostanzialmente una riproduzione del parlato e quindi riprende le caratteristiche morfosintattiche del cosiddetto parlato-parlato (paratassi, semplificazione, ripetizione), trattandosi però di un esempio di parlato-scritto<sup>49</sup>, vale a dire di una riproduzione per iscritto di situazioni dialogiche. La complessa confluenza di numerose variazioni linguistiche (diastatica, diafasica, diamesica) e di registri (alti e bassi) è da tenere in considerazione durante l'analisi di tutti gli aspetti della traduzione che ora andrò a esaminare nel dettaglio.

### 3.2.3 Aspetti fonetici e morfo-sintattici

#### 3.2.3.1 Segnali discorsivi

Nel ricreare le caratteristiche del parlato, la lingua del fumetto fa sovente uso di segnali discorsivi, "elementi che, svuotandosi in parte del loro significato originario, assumono dei valori che servono a sottolineare la strutturazione del discorso, a connettere elementi frasali, interfrasali, extrafrasali e a esplicitare la collocazione dell'enunciato in una dimensione interpersonale"<sup>50</sup>. Questi elementi non pongono particolari problemi di traduzione dato che sono presenti anche in francese, anzi, spesso sono usati come strategia di compensazione (per una definizione completa si rimanda a 3.2.4) per recuperare quel "residuo traduttivo" perso a altri livelli per raggiungere comunque l'effetto desiderato: la sensazione di oralità.

p.14	<b>Insomma</b> , col fatto che non possiamo apri-	<b>Ben</b> , vu qu'on ne peut pas ouvr-
p.10	Starei programmando la prossima spedizione per per procacciarci i viveri.	J'organise la prochaine expédition pour trouver de vivres, <b>là</b> .

<sup>49</sup> "Vi sono inoltre alcune produzioni linguistiche nate dalla cooperazione della vista con l'udito e dei mezzi scritto e orale, quali, per es., la lingua teatrale, quella cinematografica e televisiva, nate per iscritto, sotto forma di copioni o scalette, e poi adattate oralmente, in modo da rendere la pagina scritta più o meno vicina a un dialogo dal vivo [...] La natura ibrida di simili forme testuali giustifica etichette quali quelle di parlato-scritto e parlato-recitato, in opposizione ai cosiddetti scritto-scritto e parlato-parlato, ovvero le due principali varietà diamesiche, esemplarmente, e anche astrattamente, intese (Nencioni 1976)." [http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

<sup>50</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)



p.10	Potreste degnarvi di darmi una mano?	Vous allez daigner me donner un coup de main, <b>ou quoi?</b>
p.35	Paraculo.	Faux cul, <b>va.</b>
p.44	<b>Insomma</b> , sei te che fai le stelletta col pennarello, <b>vero?</b>	<b>Bref</b> , c'est toi qui dessines les etoiles au marqueur, <b>c'est ça?</b>
p.70	<b>Sai</b> ka', pensavo..	<b>Tu sais</b> , ka', je me disais..
p.78	<b>Vabbè.</b>	<b>Bah.</b>

### 3.2.3.2 Aferesi e apocope

Nel francese orale è molto diffusa l'assimilazione della fricativa sonora del pronome personale soggetto *je* quando è seguito da una fricativa sorda: nello scritto, *je suis* diventa allora *chuis*. Questo fenomeno viene usato nella traduzione per riprodurre il troncamento o apocope, ovvero la caduta della sillaba finale di una parola, tipico del dialetto romano.

p.18	Me carico la moje der mio mijore amico mentre lui sta in coma. E suca. <b>So'</b> pure na guardia.	Je pique la femme de mon meilleur pote qui est dans le coma. Et ouais. Et en plus <b>chius</b> flic.
p.33	Eddai su, nun <b>so'</b> un regazzino.	Allez, <b>chuis</b> pas un gamin.

Inoltre, nel primo esempio si noti come altre caratteristiche fonetiche del romano (la palatalizzazione di /k/ in "moje" e "mijore", la caduta delle vocali a inizio parola se seguite da una consonante in "na", il rotacismo in "der") siano soggette a compensazione sul piano lessicale con l'uso di colloquialismi come *pote* e *flic*. Infine, per riprodurre il ritmo rapido e sincopato della conversazione si fa uso di aferesi (caduta della vocale o sillaba iniziale) sia in italiano che in francese.

p.16	'ticazzituoì.	'ccupe-toi de ton cul.
------	---------------	------------------------

### 3.2.4 Episodi di compensazione

La compensazione è definita come «the technique of making up for the translation loss of important ST features by approximating their effects in the TT through means other than those used in the ST» (Haywood, Hervey, Higgings 1995: 220): vale a dire, tentare di tradurre alcune caratteristiche del testo spostando il loro messaggio su un altro livello linguistico (da fonetico a lessicale, per esempio) per ricreare l'effetto che quell'elemento dava nel testo originale. Questa strategia è ampiamente usata nella traduzione di "Dodici" per ricreare i dialettalismi.

#### 3.2.4.1 L'elisione vocalica

Una caratteristica del francese parlato è sicuramente la caduta delle vocali, che si produce principalmente in corrispondenza di un pronome personale come *je* o *tu* seguito da un verbo che comincia per vocale. In italiano questo fenomeno non è presente poiché l'esplicitazione del soggetto non è obbligatoria come nella grammatica francese: l'elisione vocalica diviene quindi uno strumento di compensazione per veicolare la natura dialogica del testo.

p.9	Sei un cazzo di tossico.	<b>T'es</b> vraiment un toxico, putain.
p.11	Che quando t'innamori diventi uno zerbino .	Toi, quand <b>t'es</b> amoureux, <b>t'es</b> pire qu'un paillasson.
p.13	Ora apro.	<b>J'</b> ouvre.
p.65	Entro.	<b>J'</b> entre.

#### 3.2.4.2 La frase negativa

Un tratto caratteristico del francese orale standard come l'omissione nelle frasi negative del *ne* diventa quasi una costante nel *français populaire* e nel linguaggio dei giovani (si veda anche 3.2.5.1).

p.11	Io non sono innamorato.	Je suis <b>pas</b> amoureux .
p.18	Io non mencilodepezza né te né Zero.	J'en ai <b>rien</b> à cirer de toi ni de Zero .
p.58	Non mi hai mai detto	T'as <b>jamais</b> dit ce que tu foutais à Rebibbia

	cosa ci facevi a Rebibbia quando è esplosa l'invasione.	quand l'invasion a commencé.
--	---	------------------------------

Nelle frasi negative in italiano è diffusa la presenza di "mica" e "manco", termini originariamente regionale ma che hanno progressivamente perso l'aspetto diatopico per diventare elementi diastratici panitaliani. Nella traduzione questa sfumatura enfatica data dal "mica" si perde ma il registro della frase rimane basso grazie all'uso di *baston*, di origine argotica.<sup>51</sup>

p.33	Stavamo facendo a botte, <b>mica</b> giocando a scacchi.	C'était un baston, <b>pas</b> une partie d'échecs.
------	---	--

### 3.2.4.3 Elisione del soggetto

Nonostante la presenza del soggetto sia un imperativo nella lingua francese, in alcuni casi il pronome personale è destinato a essere omesso sia per ricalcare il linguaggio "trascurato" a livello orale, sia per questioni di spazio all'interno dei *baloon*.

p.15	Se arrivate dopo, restate a piedi.	Et trop tard, <b>faudra</b> partir à pied.
p.62	Ti pareva che dopo aver resistito tre mesi Ermete non si faceva fregare dagli zombi proprio oggi.	<b>M'aurait</b> étonné, tiens, Ermete résiste aux zombies depuis trois mois et il se fait choper pile aujourd'hui.

### 3.2.4.4 Raddoppiamento del soggetto

Altre volte in francese il soggetto viene invece ripetuto per aggiungere enfasi alla frase. Nel secondo esempio (p.24) non solo il soggetto viene raddoppiato, ma viene aggiunto un colloquialismo (*gars*): nel resto della frase la compensazione avviene soprattutto poi a livello lessico (*exploser la gueule à quelqu'un, emmerder quelqu'un*) per trasmettere alcuni tratti fonetici

<sup>51</sup> <http://www.languefrancaise.net/Bob/5390>

del dialetto romano (la palatalizzazione di /ʎ/ in "je", il troncamento di "schioppà") e l'uso di termini volgari e colloquiali (rodere il culo, schiappare).

p.3	Io volevo morire per l'impatto di un asteroide.	<b>Moi, je</b> voulais mourir sous l'impact d'un astéroïde.
p.24	Qualcuno che se je rode il culo ti fa schioppà la testa come un palloncino.	<b>Lui, un gars</b> qui t'explose ta gueule, si tu l'emmerdes trop.

### 3.2.4.5 Sostituzione di "on" per "nous"

Molto diffuso a livello orale è la sostituzione di *on* per *nous*: in italiano il soggetto può esser omesso e non esistono altre maniere per indicare la prima persona plurale. Quest'oscillazione torna però molto utile nella traduzione dei fumetti dato che permette di recuperare spazio all'interno dei *balloon*.

38	Se fossero tutti come me, da mo' che gli avremmo rotto il culo agli zombi.	Si tout le monde faisait comme moi, ça fait un moment <b>qu'on</b> aurait latté la gueule.
46	Perché non abbiamo voluto essere i badanti della vedova Mazzotta!	Parce <b>qu'on</b> n'a pas voulu torcher le cul de veuve Mazzotta!

### 3.2.4.6 Uso massiccio di "ça"

Tipico dell'oralità, il *ça* non è solamente usato come equivalente informale di *cela* ma anche come forma che permette a varie sequenze di funzionare come soggetti. Negli esempi ritroviamo inoltre due esempi di compensazione sul piano lessicale: *se taper* nel senso di *faire, être obligé, contraint de faire*<sup>52</sup> e *se coltiner* come *porter quelque chose de lourd*<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/taper>

<sup>53</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/coltiner>

p.35	Col cazzo, così mi faccio due volte le scale.	<b>Ça</b> va pas? Pour que je me tape les escaliers deux fois?
p.35	Anche se io farei portare tutto al nostro simpatico facocero.	Même si le phacochère mériterait de se coltiner tout <b>ça</b> tout seul.
p.69	Mah. Che il coraggio invece sia mori' nudo nel bosco perchè uno s'è magnato l'erbaccia fatto come una pigna, come into the wild, è tutto da dimostra'.	Mouais. Que le courage ce soit de mourir comme le gars d'Into the wild , à poil au fond d'un bois et defoncé comme un chaman après avoir bouffé une mauvaise herbe, <b>ça</b> reste à voir.

### 3.2.5 Aspetti lessicali

#### 3.2.5.1. Colloquialismi e dialettalismi

In questa sezione verranno riportati sia colloquialismi (espressioni che provengono dal linguaggio familiare, di registro basso) che dialettalismi (espressioni che sono prestite più o meno adattati dal dialetto), dato che in francese si è usato (quasi) sempre la stessa strategia di traduzione: tradurre sia il dialetto geografico che il linguaggio colloquiale con termini di registro basso, sia esso *familier*, *populaire* o *vulgaire* (si veda 1.2.3). L'unica divisione operata sarà quella tra nomi e verbi e infine verrà dedicata una parte agli episodi di compensazione.

p.15	So che nei vostri cuori alberga un <b>fricchettone</b> scalzo allergico alle regole che urla per uscire.	Je sais que votre cœur abrite un <b>baba cool</b> en tongs réfractaire à toute règle qui rêve de s'exprimer un jour.
------	--	--

'Fricchettone' è un termine familiare nato dalla suffissazione dell'inglese *freak* che designa un giovane dagli atteggiamenti stravaganti: anche *baba cool* è una locuzione che attinge dall'inglese (*cool*, nel senso di calmo) e invece si usa specificamente come sinonimo di *hippy*<sup>54</sup>. Non si tratta di

<sup>54</sup> Per approfondimenti sulla nascita del termine: [https://www.academia.edu/8488007/Constantin-Ioan\\_Mladin\\_Le\\_look\\_du\\_baba\\_cool\\_ou\\_modalit%C3%A9s\\_branch%C3%A9es\\_de\\_caract%C3%A9riser\\_dans\\_le\\_fran%C3%A7ais\\_contemporain](https://www.academia.edu/8488007/Constantin-Ioan_Mladin_Le_look_du_baba_cool_ou_modalit%C3%A9s_branch%C3%A9es_de_caract%C3%A9riser_dans_le_fran%C3%A7ais_contemporain)

un equivalente esatto a livello semantico ma in questa frase, come in molte altre, l'importante è strappare una risata al lettore cercando di rimanere il più fedeli possibile all'originale.

p.16	<b>Prendi la stecca</b> sul biglietto dell'autobus?	Un <b>bakchich</b> sur le ticket d'autobus?
------	---	---

'Prendere la stecca' è un'espressione gergale che indica 'prendere un compenso illecito': in francese, *bakchich* è un termine di origine orientale (probabilmente turco o persiano) e dalla grafia oscillante che viene usato per indicare una mazzetta<sup>55</sup>. Sinonimo di *pourboire* o *pot-de-vin*, forse è stato scelto per sottolineare la dimensione multiculturale del *français contemporain des cités*, definito da Jean-Pierre Goudaillier come "une interlangue [qui] émerge entre le français véhiculaire dominant, la langue circulante, et l'ensemble des vernaculaires qui compose la mosaïque linguistique des cités : arabe maghrébin, berbère, diverses langues africaines et asiatiques, langues de type tsigane, créoles antillais (à base lexicale française) pour ne citer que ces langues"(Goudaillier 2002: 5-24).

p.24	Non voglio essere a capo di una popolazione di <b>sellucchioni</b> .	Je ne veux pas être à la tête d'une population de <b>mous du genou</b> .
------	--	--

'Sellucchione' o 'sallucchione' sono termini mutuati dal dialetto romano che "indicano una persona sciocca e sbadata" (Dandano e Frenguelli 2008:193-194), simili a molti altri accrescitivi in -one tipici del romanesco come *zozzone*, *bambacione*, etc.: in francese si è optato per *mou du genou*, un'espressione abbastanza recente che esprime la mancanza di dinamismo e di voglia di fare<sup>56</sup>.

p.28	E' la mia <b>spalla</b> .	C'est mon <b>alter ego</b> .
------	---------------------------	------------------------------

Essere la 'spalla' di qualcuno è un'espressione che proviene dal gergo teatrale per riferirsi a chi "in uno spettacolo o una scena comica, sostiene il comico principale e gli fornisce lo spunto per dire le sue battute" <sup>57</sup> e che è entrata nel lessico comune in senso figurato. *Alter ego* è un prestito integrale dal latino che significa letteralmente "un altro me": data l'intraducibilità della 'spalla comica' e il contesto di enunciazione (in questa scena Katja chiede a Secco cos'è Zero per lui), si tratta di una buona soluzione in mancanza di opzioni di natura argotica che siano più intense di *pote*.

<sup>55</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/bakchich>

<sup>56</sup> <http://www.linternaute.fr/expressions/langue-francaise/19427/mou-du-genou/>

<sup>57</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/spalla>

p.40	Caduto per scansare un <b>accollo</b> infame.	Tombé pour nous éviter une <b>sacrée emmerde</b> .
------	---	--

'Accollo' è una delle parole-chiave del lessico zeroalcariano: non a caso, uno dei suoi volumi si chiama "L'elenco telefonico degli accolli". Derivato dal verbo "accollarsi" che vuol dire 'attaccarsi' in senso figurato, fa ampiamente parte del lessico dei giovani romani e, per Zerocalcare, l'accollo è una categoria sociale di persone o situazioni che vorresti evitare, ma spesso è troppo tardi per farlo. Grande esclusa dal glossario di fine volume (per ragioni sulle quali tornerò dopo), viene tradotto come *emmerde*, sostantivo di origine *populaire* che designa un "*très gros ennui; très grande contrariété*"<sup>58</sup>, mentre il verbo "accollarsi" che ritorna a p.82 nella frase "poi quello s'accolla" è reso come "*sinon il va s'incruster*": accollarsi diventa qui sinonimo dell'imbucarsi italiano quando forse mantenere *emmerder* (*sinon il va nous emmerder*) avrebbe dato più coerenza al testo.

p.71	Dovevi comprare il <b>fumo</b> e pensi che c'ho qualche parente <b>guardia</b> ?	Tu voulais acheter du <b>shit</b> et tu crois qu'il y a des <b>flics</b> dans ma famille?
------	--	---

Nell'ultimo esempio si noti come livello gergale 'fumo' venga usato come sinonimo di hashish e 'guardia' come iperonimo per qualsiasi membro delle forze dell'ordine: anche *shit* è un sinonimo di *haschich*<sup>59</sup> mentre *flic* è l'equivalente popolare di *policier*, il nostro "sbirro".

### 3.2.5.2 Il linguaggio giovanile in Francia e in Italia

Rosicare, sbroccare, sgamare e molti altri ancora: la presenza di questi verbi negli esempi a seguire rende necessaria una breve riflessione sul linguaggio dei giovani, anzi, sui linguaggi giovanili:

La complessità dello studio del linguaggio giovanile è connesso alla sua repentina mutevolezza. Il linguaggio giovanile cambia in relazione a fattori cronologici, geografici e sociali. [...] È interessante che Ambrogio e Casalegno nel loro dizionario [intitolato "Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili"] utilizzino la definizione "linguaggi giovanili" e non "linguaggio giovanile" stabilendone la pluralità dei codici sottostante alle diverse variabili di cui sopra.<sup>60</sup>

I linguaggi dei giovani si posizionano in un rapporto di subalternità alla lingua comune, quindi costituiscono una varietà substandard dell'italiano. Inoltre, "sono poche le parole che riescono a superare la soglia generazionale per entrare nella variante colloquiale dell'italiano. [...] Si

<sup>58</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/emmerde/28791?q=emmerde#28664>

<sup>59</sup> <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/shit/>

<sup>60</sup> <http://www.minimaetmoralia.it/wp/linguaggio-giovanile/>

tratterebbe insomma di una varietà secondaria di cui i parlanti si servono esclusivamente in certe situazioni e per certi scopi, particolarmente in situazioni ludiche" (Dandano e Frenguelli 2008:191). Oltralpe, Gadet sottolinea che nonostante gli usi linguistici tipici dei giovani siano stati osservati a lungo, è solo recentemente che sono stati elevati al rango di socioletti di fronte alla comparsa di nuovi fenomeni economici e sociali come il prolungamento dell'adolescenza a causa della dipendenza economica dai genitori, la difficoltà a entrare nel mondo del lavoro e disoccupazione, il tutto sullo sfondo di una progressiva ghetizzazione urbana (*ibid.* 2007:121). In particolare, il linguaggio dei giovani differisce dall'*argot traditionnel* in molti modi ma soprattutto per un insieme di tratti riassunti nel termine "fonctionnement en miroir" rispetto al francese standard: aferesi, accentuazione della penultima sillaba e, segnatamente, l'uso del *verlan*. Quest'ultimo è un fenomeno linguistico basato sul parlare "à l'envers" (da cui "verlan"), nato negli anni Sessanta tra gli adolescenti parigini. Ignorato dal resto della popolazione, è tornato in voga grazie ai media e alla pubblicità durante gli anni Novanta. Parenti meno prolifici del *verlan* sono il riocontra italiano, diffusosi nel milanese durante gli anni Settanta, il vesre canario o argentino e il podanà greco.

p.11	Praticamente <b>scopo</b> quanto mio cugino.	En gros je <b>baise</b> autant que mon cousin
p.16	Ha pompato quel pollo fino a farlo <b>crepare</b> .	Il a dopé un pauvre poulet jusqu'à ce qu'il <b>claque</b> .

Nel corpus di esempi appaiono verbi che appartengono al linguaggio dei giovani romani, nonostante si tratti anche in questo caso di una generalizzazione: il linguaggio dei giovani romani è composto da vari linguaggi, che corrispondono soprattutto a differenze diastratiche. Le uniche eccezioni sono rappresentate da 'scopare' e 'crepare', che invece fanno parte del linguaggio colloquiale volgare, tradotti con *baiser* e *claquer* che si collocano in francese sullo stesso registro linguistico tra il *vulgaire* e il *familier*.

p.3	Io volevo morire per l'impatto di un asteroide, almeno morivamo tutti e non <b>rosicavo</b> .	Moi, je voulais mourir sous l'impact d'un astéroïde, au moins on aurait tous été morts et je n'aurais pas été <b>dégoûté</b> .
p.80	Quando <b>te rode el culo</b> .	Quand <b>t'as envie d'exploser la gueule à</b>



		<b>quelqu'un.</b>
--	--	-------------------

Il tipico 'rosicare' romano descrive quel sentimento di gelosia o invidia che ti rosicchia dentro, ti consuma, e può avere accezioni positive o negative: in questo caso, dato che si tratta di una situazione negativa, *être dégoûté* funziona bene. Un'altra espressione metaforicamente molto vicina ma decisamente più volgare e sempre negativa è 'rodere il culo', che in francese è stato generalizzato con *avoir envie d'exploser la gueule à quelqu'un*.

p.6	Con la faccia tutta <b>smozzicata.</b>	Avec la <b>gueule en charpie.</b>
-----	---	-----------------------------------

Di origine regionale centro-meridionale, 'smozzicare' è un derivato dal verbo 'mozzare' e prende il significato di 'fatto a pezzi, morso'<sup>61</sup>, reso in traduzione con la locuzione avverbiale *en charpie*, "en menus morceaux, déchiqueté"<sup>62</sup>. Da sottolineare è anche l'uso di *gueule* per 'faccia' che contribuisce a far scendere ulteriormente il registro della frase verso il *populaire*.

p.31	Te <b>sfonna.</b>	Il t' <b>explose</b>
------	-------------------	----------------------

'Sfonnare' invece è sinonimo di rompere, sfondare, e nel contesto viene usato per indicare l'atto di 'picchiare, riempire di botte qualcuno'; *exploser* è stato probabilmente scelto per la sua brevità al posto di *faire exploser*, letteralmente 'disintegrare' qualcuno.

p.46	Ci ha proprio <b>accannati.</b>	Il nous a <b>plantés.</b>
------	---------------------------------	---------------------------

Al pari di 'pisciare', è diffuso l'uso di 'accannare' per dire 'lasciar perdere'<sup>63</sup>. Tuttavia, nel contesto il verbo accoglie un'altra accezione, ovvero quella di 'dare buca, mancare a un appuntamento' che è stata resa in francese con *planter*, che nel senso *familier* del termine significa "abandonner brusquement quelqu'un, quelque chose quelque part"<sup>64</sup>. La traduzione più fedele sarebbe stata *poser un lapin*, scartata forse per questioni grafiche.

p.64	A rega', nel deserto postatomico cogli stivali se <b>schiuma.</b>	Rega', dans le désert post-atomique, on <b>crève de chaud</b> en bottes.
------	---	---

<sup>61</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/smozzicare>

<sup>62</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/charpie/14809?q=charpie#14685>

<sup>63</sup> <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dizionario-matusa-breve-viaggio-attorno-al-linguaggio-giovanile-parte-seconda/>

<sup>64</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/planter/61438?q=planter#61032>

Sinonimo di sudare, 'schiumare' è ormai diffuso al di fuori dei confini romani: *crever de chaud* è un esempio di traduzione descrittiva o esplicativa.

p.69	Mah. Che il coraggio invece sia mori' nudo nel bosco perchè uno s'è <b>magnato</b> l'erbaccia <b>fatto come una pigna</b> , come into the wild, è tutto da dimostra'.	Mouais. Que le courage ce soit de mourir comme le gars d'Into the wild , à poil au fond d'un bois et <b>defoncé comme un chaman</b> après avoir <b>bouffé</b> une mauvaise herbe, ça reste à voir.
------	---	--

A p. 69 appare 'magnare' (variante antica di mangiare, ampiamente diffusa a livello dialettale) per il quale viene scelto il termine *familier bouffer* mentre per 'fatto', derivato dall'uso gergale di 'farsi' che indica l'assunzione di sostanze stupefacenti, si è optato per *defoncé*, dato che la *défonce* è "[l']état dans lequel on se trouve après avoir absorbé de la drogue"<sup>65</sup>.

p.80	Io se lo <b>becco</b> lo ammazzo come un cane.	Si je le <b>chope</b> , je le <b>bute</b> comme un chien
------	--	--

'Beccare' è uno dei rari esempi di parola che ha superato i confini generazionali per diffondersi a livello familiare nel parlato per dire 'scoprire qualcuno': in francese si è optato per *choper* nel senso *argotique e familier* di "prendre quelqu'un sur le fait, l'arrêter"<sup>66</sup>, rafforzando la frase con l'aggiunta di *buter*, anch'esso di origine argotica.

p.81	Sai quelle che <b>s'arrazzano</b> colle mille sfumature de stocazzo .	Du genre à <b>s'exciter</b> sur les milles nuances des meus deux..
------	---	--

Derivato da 'razzo', 'arrazzare' è letteralmente 'incendiarsi come un razzo' e, in senso figurato e volgare, 'eccitarsi', *s'exciter* appunto. Per mantenere la metafora fuoco/eccitamento sessuale si sarebbe potuto usare l'espressione *chauffer quelqu'un*.

p.82	Tutta gente che <b>sbrocca</b> a <b>buffo</b> per strada.	Tout le monde <b>pète des plombs</b> dans la rue
------	---	--

<sup>65</sup> <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/defonce/>

<sup>66</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/choper>

p.86	Augusto! ti hanno <b>sgamato!</b>	Augusto! ils ont tout <b>découvert!</b>
------	--------------------------------------	---

Da 'brocca' invece proviene 'sbroccare', sinonimo di 'perdere il controllo' reso con la locuzione *péter les plombs*, mentre 'sgamare' proviene dal gergo dei carcerati dove era usato per dire "accorgersi, vedere di nascosto, scoprire e sim., accolta nel gergo giovanile con il sign. di capire, intuire, indovinare"<sup>67</sup>, generalizzato in francese con *découvrir*, anche se *choper* sarebbe forse stata una soluzione più precisa.

### 3.2.5.3 Episodi di compensazione

p.11	Maschio eterosessuale	Jeune <b>hétéro</b>
p.16	Nessuno pensa mai alla responsabilità sociale del bullo.	On ne parle pas assez de la contribution sociale des <b>caïds</b> .
p.18	Se ti apposti bene certe sere puoi vedere un pestaggio dieci secondini contro un detenuto.	Si t'es bien placé certains soirs t'aperçois un détenu <b>passé à tabac</b> par un <b>maton</b> .
p.23	Eddai. le cose noiose da femmina tipo la verdura le avevi già prese te.	C'est bon, t'avais déjà pris les <b>trucs</b> de <b>gonzesse</b> genre légumes.
p.30	E più secco ma è matto, cazzo.	Il est plus maigre mais il est <b>ouf</b> , sérieux.
p.52	È arrivato il momento che anche il cinghiale faccia la sua parte nella storia.	Le moment est venu pour sanglier de faire sa part du <b>job</b> , dans cette histoire.
p.59	Daii che ho scommesso un sacco di soldi.	Alleez, j'ai parié un <b>tas de thunes</b> .

<sup>67</sup> <http://www.treccani.it/vocabolario/sgamare>

p.82	Repubblicapuntoit dice che a Roma est c'è un macello.	Il parait qu'à Rome est il y a un truc <b>chelou</b> .
------	---	--

La maggior parte degli interventi di compensazione sul piano lessicale concernono tratti del *registre familier* come abbreviazioni (*hétéro*) e generalizzazioni (*truc, tas*) mentre *maton* (*gardien de prison*<sup>68</sup>), *tabac* (da cui *passer à tabac: battre, rouer de coups*<sup>69</sup>), *gonzesse* (*femme en général; fille, parfois de mœurs légères*<sup>70</sup>), *thune* (*somme d'argent*<sup>71</sup>) derivano dall'*argot traditionnel*. *Job* e *caïd* sono invece due prestiti: il primo è un prestito integrale dall'inglese, mentre il secondo deriva dall'arabo "comandante", ma viene anche usato nel linguaggio colloquiale e in ambito scolastico per indicare un "mauvais garçon qui impose son autorité à d'autres; chef de bande"<sup>72</sup>. Vi sono inoltre due esempi di *verlan*: 'matto', che sarebbe *fou*, diventa *ouf*; 'macello' è reso come *truc chelou*, dove *chelou* è il contrario di *louche*, ovvero di losco, strano.

### 3.2.5.4 Interiezioni

Le interiezioni sono parti del discorso invariabili che esprimono le emozioni del parlante. Si possono individuare due tipi di interiezioni: proprie o univoche, ovvero prive di significato lessicale; improprie o plurivoche, con un significato lessicale. Le interiezioni proprie cambiano significato secondo il contesto di uso e spesso esistono le stesse interiezioni in lingue diverse: a volte mantengono lo stesso significato (come nel caso di 'ah!', che indica stupore o dolore in italiano, francese, spagnolo e portoghese) o sono dei veri e propri prestiti (come 'wow' o 'ops', di origine angloamericana), altre volte assumono significati diversi o addirittura sono proprie di una lingua<sup>73</sup>.

p.6	Uh!	Ouh!
	Ehm..	Haem..
p.8	Uff	Mpf
p.20	Ecçaallà	A y est

<sup>68</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/maton>

<sup>69</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/tabac>

<sup>70</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/gonzesse>

<sup>71</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/thunes>

<sup>72</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ca%C3%AFd/12139?q=ca%C3%AFd#11988>

<sup>73</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

33	Oh, siamo arrivati	Hé on est arrivés
35	Be', comunque, non possiamo rimanere qui	Bon, on ne peut pas rester ici
p.36	Ah ka', però è vero che sembri mi' madre, eh.	Hé ka', sérieux on dirait vraiment ma mère, là.
	Uh. in bagno non c'è.	Hum, il n'est pas dans la salle de bain.
	Oh? Ze'?	Hé? Ze'?
	Uh.	Oh.
p.47	Maddai, ka'.	Allez, ka'.
p.77	Toh, almeno sta consolazione.	Au moins ça pour me consoler, tiens.
p.82	Eddai su.	C'est bon, quoi.

In generale, le interiezioni francesi e quelle italiane sono abbastanza simili (*hein* per eh, *tiens* per toh, *heam* per ehm, *mpf* per uff, etc.) ma vi sono alcune eccezioni come *hé* con funzione di richiamo, tradotto in italiano per "oh" o "ah", "uh" in italiano per esprimere perplessità reso secondo la situazione con *oh*, *ouh* e *hum* in francese, L'esortativo "dai" (anche nelle forme composte *eddai*, *maddai*, etc.) viene reso nella maggior parte dei casi con *allez* e con *c'est bon* quando ha un carattere conclusivo: la sua realizzazione dialettale invece, "daje", si ritrova nel glossario finale, insieme a altre interiezioni e segnali discorsivi come "ao", "rega", "scialla" e "stacce".

Alle interiezioni improprie invece appartengono le formule di saluto, gli insulti e le parolacce. Questi ultimi sono particolarmente interessanti a livello contrastivo poiché "les interjections secondaires sont désignées comme plus particulièrement sensibles à la culture du pays, en raison d'interdits possibles, du sentiment religieux variable et, par voie de conséquence, de la richesse relative des langues source et cible" (Richet 2001: 79-128). In generale, l'insulto e il turpiloquio fanno riferimento alla sfera sessuale o religiosa: nel caso del francese però, la lingua si dimostra meno ricca di interiezioni a sfondo sacro. Fortunatamente nel testo appaiono soprattutto insulti a sfondo sessuale o scatologico, mentre l'unica interiezione legata alla sfera religiosa (p. 59) è risolta

facendo ricorso al linguaggio dei giovani, nel quale *sérieux* è un avverbio intensificatore<sup>74</sup>, un riempitivo *passe-partout* come *genre* e *juste*.

p.9	E comunque hai rotto il cazzo tutte le volte con 'sto soldino	Sérieux tu fais chier à chaque fois avec ce soldino.
p.9	Sei un cazzo di tossico	T'es vraiment un toxico, putain.
p.17	E sti grancazzi?	Rien à foutre
p.23	Loro indovinavano sempre...graziarcazzo lui mimava!	Évidemment qu'ils devinaient tout.. il mimait!
p.28	Ma checcazzo dici? schifo.	Ça va pas?! que dalle.
p.33	Fichissima. (...) me la mandi via sms. questa diventa subito fotoprofilo su facebook.	Trop cool.(...) tu me l'enverras par texto. je la mettrai en photo de profil, direct.
p.59	Madonna stai sempre a rebibbia. non ti viene voglia di mollare tutto, tipo into the wild? o andare, boh.. a new york tipo?	Sérieux, t'es toujours à rebibbia, t'as jamais eu envie de tout lacher, genre into the wild? ou aller, chais pas.. à new york, genre?
p.75	Fa superschifo cazzo!	C'est hyper dégueu, quoi!
p.78	Una rottura di cazzo rara	C'était chiant à mourir

Analizzando i casi più interessanti, possiamo sottolineare come "cazzo" sia trattato diversamente se usato singolarmente (dove allora viene spostato a fine frase in francese come a p.9 o trasformato in altre interiezioni a pp. 28, 75) o nella perifrasi "rompere il cazzo" e in "rottura di cazzo" (che

<sup>74</sup> <http://www.languefrancaise.net/Bob/28905>

diventa *faire chier* o *chiant*, sinonimi molto *familiers* e *vulgaires* di *déféquer*<sup>75</sup>). Le abbreviazioni tipiche del linguaggio dei giovani tornano in *toxico* (per *toxicomane*, tossicodipendente) e *dégueu* (per *dégueulasse*, schifoso, e si noti anche come lo schifo torni nell'espressione di rifiuto *que dalle*<sup>76</sup>): anche l'esclamazione superlativa "fichissimo" è giovanile, reso con l'anglicismo *trop cool*. Espressioni emblematiche del dialetto romano come "stigrancazzi" e "graziarcazzo" vengono generalizzate o omesse mentre l'inimitabile "sticazzi" viene lasciato in lingua originale e riportato nel glossario finale, insieme a "ammazza", "mortaccisua" e "vaffanculo".

### 3.2.5.5 Onomatopee

Le onomatopee o fonosimboli sono estremamente rilevanti nel linguaggio dei fumetti e entrano nella storia del fumetto italiano con le prime traduzioni dei *comics* americani. Come ricorda Eco infatti:

Credo di appartenere alla prima generazione per cui questo linguaggio è stato familiare, spontaneo, immediato. Le onomatopee dei fumetti non c'erano nelle vignette del 'Corriere dei piccoli' su cui erano cresciuti i nostri genitori, appaiono con i fumetti americani de 'L'avventuroso' e poi col fumetto all'italiana. Abbiamo giocato gridando bang bang e zip zip, e abbiamo pronunciato suoni che ci evocavano certamente un rumore, un evento, senza sapere che in inglese erano anche parole, come mumble, clap, splash, slurp o rumble.<sup>77</sup>

La maggior parte delle onomatopee italiane sono infatti di origine straniera e provengono da verbi o sostantivi inglesi: *splat*, *thud* (tonfo), *to crunch* (sgranocchiare), *blip* (suono di un dispositivo elettronico, in italiano "bip"), *clic* (da *click*, scatto), *to slam* (sbattere violentemente), *to crash* (andare a sbattere), *to yawn* (sbadigliare), *screech* (stridore), *rumble* (rimbombo). Un esperimento da ricordare è stato quello di Jacovitti, che proponeva per esempio l'uso di 'schiaff schiaff' per indicare l'atto di schiaffeggiare qualcuno. Inoltre, come afferma sempre Eco:

Il bello dell'onomatopea del fumetto è che non solo evoca il rumore originario col suono del termine o pseudo termine linguistico, ma ne rappresenta graficamente l'intensità, come a dire che c'è una enorme differenza tra un semplice 'bum', un 'BUM' scritto a grandi caratteri e un 'boOOM', dove le lettere diventano via via sempre più visibili e carnose (e in tal caso l'esplosione è apocalittica).<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/chier/>

<sup>76</sup> <http://www.languefrancaise.net/Bob/2869>

<sup>77</sup> <http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2008/11/28/news/mumble-mumble-crash-1.11062>

<sup>78</sup> *Ibid.*

p.5	Anf anf	Anf anf
	SDENG	SDENG
p.6	SPLITCH	SPLITCH
	PHOOM	PHOOM
p.8	SPLAT	SPLAT
p.9	Crunch crunch	Crouch crouch
p.11	BLIP	BLIP
	Shhh	Chhhh
p.12	DLIN DLON	DLIN DLON
p.19	Zut	Tzz
p.22	Craaa craaa	Craaa craaa
p.29	RHAAARHHHHAH	RHAAARHHHHAH
p.32	SHLACK	SHLACK
p.33	Clic	Clic
	Ouch	Ouch
p.43	Ih ih ih	Hi hi hi
p.53	DRIIN	DRIIN
p.56	Rhhh	Rhhhh
	SLAM	SLAM
p.60	IIRK IIRK	IIRK IIRK
	GLU, GLU.	GLU.GLU.
p.65	CRASH	CRASH



p.68	VRRRR	VRRRR
p.70	Yawn	Yawn
p.71	AAHARGH	AAHARGH
p.72	SCREEK	SCREEEK
	SBOM	SBOM
p.91	RUMBLE	RUMBLE
p.92	STUMP CRASH THUD SBAM	STUMP CRASH THUD SBAM

Altre onomatopее sono: *anf* (affaticamento), *sdeng* (metallo che sbatte), *splotch* (simile a *splat*), *shhh* e *zut* (silenzio), *rhhharhhh* e *rhhh* (verso degli zombi), *shalck* (suono della spada), *driiin* (telefono) e *dlin dlon* (citofono), *ouch* (dolore), *ih ih ih* (risatina), *iirk iirk*, *craa craa* e *glu glu* (verso della scimmia, della cicala e del piccione), *vrr* (suono del motore), *argh* (sorpresa negativa), *sbom* e *stump* e *sbam* (collisione o tonfo).

### 3.2.6 L'aspetto comico

L'humour est souvent considéré comme intraduisible, et pourtant on le traduit. Parfois il est très aisé à traduire, parfois très difficile. C'est l'effort, et bien souvent l'imagination et la créativité nécessaires à sa traduction qui lui donnent cette image d' 'objet intraduisible'. Reconnaissons cependant qu'il existe des cas où la difficulté semble effectivement insurmontable - 'semble' seulement car nous sommes persuadées qu'il pourra se trouver un jour un traducteur plus habile, mieux entraîné, ou plus inventif qui traduira ce qui était considéré comme désespéré auparavant. Il en est de la traduction comme des sports: la limite semble pouvoir toujours être reculée. (Laurian 1989:6)

Queste poche frasi riassumono pagine e pagine di studi (seppur preziosi e validi) di studi sulla traduzione della comicità. Tradurre la comicità è un atto creativo, come spesso lo è tradurre poesia, ma non per questo impossibile. Zerocalcare si dedica però a un tipo di comicità molto complesso e insidioso per il traduttore: la comicità di parola. Per tracciare un quadro della traduzione della comicità in "Dodici" possiamo iniziare individuando due categorie: le battute a sfondo linguistico e quelle a sfondo culturale. Le battute a sfondo linguistico si basano su quelli che vengono

comunemente chiamati giochi di parole, ovvero "fenomeni di assonanza, consonanza, allitterazione e paronomasia [...] o di ambiguità semantica (il cosiddetto doppio senso)"<sup>79</sup>.

p.20	Vado io che mi <b>fanno venire il mascarpone alle ovaie</b> da quanto sono lenti.	Je m'occupe de celui-ci, <b>on a le temps de crever trois fois d'ennui</b> tellement ils sont lents.
------	---	--

In questo caso, la battuta si gioca sul rifacimento della collocazione "far venire il latte alle ginocchia" che, nel linguaggio creativo e colorito di Katja diventa "fare venire il mascarpone alle ovaie": ora, il mascarpone è un riferimento extralinguistico tipicamente italiano che potrebbe essere fonte di problemi di traduzione, mentre ovaie non lo è. Ad ogni modo, la scelta della traduttrice è stata quella di generalizzare la battuta, mantenendo comunque il riferimento sottinteso alla lentezza degli zombi.

p.24	Un film di <b>duke martello</b> .	Un film de <b>duke défonce</b> .
------	-----------------------------------	----------------------------------

"Duke martello" è un nome inventato dall'autore per far riferimento a un presunto autore di film porno: Duke, perchè americano, e Martello per creare un doppio senso fallico. In francese il nome resta uguale mentre il cognome viene modificato, spostando il referente verso l'atto sessuale. In ogni caso, l'effetto comico viene preservato.

p.33	Calcio <b>fotto</b> la cintura! qualcuno beccherà una <b>fonora ftrigliata</b> .	Coup en <b>vessous ve la feinture, v'en fonnais un qui va fe faire facrement refrimender</b> .
------	--	--

Per riprendere un difetto di pronuncia come il sigmatismo (detto anche zeppola o s sibillina), reso in italiano con la sostituzione della 's' per la 'f', in francese è stato scelto di mantenere lo stesso tratto e aggiungere la sostituzione della 'd' per la 'v'.

p.58	Tu sei di Roma nord, è tipo <b>il viaggio di Frodo</b> per arrivare fino a qua. Al contrario però, tu abiti	T'es de Rome nord, t'as genre <b>traversé la terre du milieu</b> pour arriver ici. mais dans l'autre sens, vu que c'est toi qui vis à <b>mordor-les-oies</b> .
------	---	--

<sup>79</sup> [http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)

	a <b>Mordorinculoailupi.</b>	
--	------------------------------	--

In quest'esempio si fondono riferimenti extralinguistici e comicità: da un lato, la citazione alla famosa saga del Signore degli anelli (Frodo, *Terre du Milieu*, Mordor); dall'altro, l'espressione "abitare in culo ai lupi", espressione volgare che indica "abitare lontano". La soluzione proposta è davvero calzante: Mordor, uno dei regni della saga, sostituisce *Perpète* nell'espressione *perpète-les-oies*<sup>80</sup>, utilizzata per indicare un luogo lontano (*perpète*) e probabilmente di campagna (*lès-oies*), dato che molti paesini francesi hanno nomi legati a animali della fattoria.

p.82	Sui forum di cucina di solito becchi tipo <b>Polpettone_prestante77</b>	En général, sur les forums de cuisine tu ne chopes que des <b>Gratin-svelte77</b>
------	---	---

Il nickname 'Polpettone\_prestante77' agisce su due livelli: si ricollega al mondo della cucina ('polpettone', che viene adattato con *gratin*, un tipo di preparazione tipicamente francese) e, allo stesso tempo, agli incontri online che avvengono sui forum (da cui la natura 'prestante', resa ancora più comicamente con *svelte*, svelto).

Il secondo tipo di comicità si rifà a una serie di riferimenti extralinguistici che sono condivisi solamente dai lettori appartenenti a una determinata cultura, in questo caso quella italiana. Nonostante siano molto vicine però, la cultura francese e quella italiana non condividono sempre gli stessi referenti, a eccezione di tutti i riferimenti a film, serie tv, canzoni e fumetti che si sono diffusi grazie alla globalizzazione negli anni Novanta (si veda 3.1.2).

p.5	Ci ha mollati come cani all' <b>autogrill.</b>	Nous a abandonné comme des chiens <b>sur le bord de la route.</b>
-----	--	---

L'equivalente francese del marchio registrato 'autogrill' sarebbe *restoroute*. Tuttavia per rendere la battuta è stata usata una strategia di generalizzazione, probabilmente per evitare il riferimento diretto a un marchio.

p.20	Cazzo mi sembri la posta di <b>Cioé!</b>	Putain on dirait le forum de <b>Doctissimo!</b>
------	--	---

"Cioè" è una rivista italiana per giovani adolescenti nata negli anni Ottanta, famosa per la sua posta del cuore dove le adolescenti fanno domande sulla sessualità. *Doctissimo* è invece un sito dedicato

<sup>80</sup> <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2018/04/26/37003-20180426ARTFIG00003-perpete-les-oies-petaouchnok-ces-expressions-qui-viennent-de-nulle-part.php>

alla salute dove i pazienti possono scrivere della loro esperienza per ricevere consigli medici. Nonostante si tratti nel secondo caso di un sito web, l'aspetto comico viene mantenuto sia a livello testuale che a livello visivo, agendo sul piano iconografico (si veda 3.2.7).

p.23	Forza, paparino ha bisogno di un paio di cartoni di <b>tavernello</b> .	Allez, big daddy a besoin de deux cubis de <b>petit rouge</b> .
------	---	---

Il "Tavernello" è un marchio registrato di un vino da tavola che, per la sua diffusione e il suo commercio in cartone, spesso è associato a una scarsa qualità. In traduzione si è scartata l'opzione dell'adattamento, e quindi della ricerca di un marchio che vendesse vino in cartone in Francia, e si è scelto generalizzare il riferimento.

p.25	Su wikileaks era già annunciato tutto il protocollo: zombi, evacuazione, ripopolamento con colonie di <b>fuorisede, movida e apericene</b> .	Leur plan était annoncé sur wikileaks: zombies, évacuation, repeuplement <b>d'étudiants, bars branchés et happy hours</b> .
p.26	Questa non sarà mai una terra di fottute <b>apericene</b> . quantevveriddio rebibbia non sarà il nuovo pigneto!	Vous n'apporterez pas vos <b>mojitos!</b> moi vivant, rebibbia ne sera pas le nouveau pigneto!

Nelle due frasi pronunciate da Ermete appaiono una serie di *realia*, ovvero parole che denotano cose materiali culturospecifiche (Osimo 2004:63): fuorisede (studenti che si trasferiscono per frequentare un'università lontano da casa), *movida* (prestito integrale dallo spagnolo, sinonimo di vita notturna), apericena (neologismo per indicare un ibrido tra un aperitivo e una cena). Varie sono le strategie utilizzate: dalla generalizzazione (*étudiants* per fuorisede) alla compensazione (i *bar*

*branchés* sono locali alla moda<sup>81</sup>, anche se non necessariamente aperti la sera) fino all'adattamento (i prestiti *happy hour* e *mojito* per tradurre la specificità culturale (sic!) degli apericena).

p.33	Capace che non sente perché sta facendo l' <b>aerosol</b> .	Il n'a peut-etre pas entendu.
p.35	Dovevamo rubare un <b>amplifon</b>	On t'aurait volé un <b>sonotone</b> .
p.36	Che dite, se mi tengo su le orecchie con la gelatina della <b>simmenthal</b> .	À votre avis, si je me redresse les oreilles avec de la gelée de pâté.

In questi tre casi ci troviamo di fronte a dei riferimenti extralinguistici di prodotti sanitari o gastronomici: nel primo si ha una perdita della comicità per omissione della battuta (probabilmente giustificata da questioni di spazio); nel secondo, il marchio registrato "Amplifon" che produce apparecchi acustici viene sostituito dal suo equivalente francofono "Sonotone" e l'aspetto comico viene preservato; nell'ultimo, il riferimento al marchio italiano "Simmenthal" viene generalizzato, esplicitando il riferimento culinario e rispettando il senso della battuta.

p.38	L'esito di ogni conflitto è determinato da quale fazione è più <b>emo</b> .	Le dénouement d'un conflit est toujours déterminé par le degré de <b>bisounourserie</b> des deux factions.
------	---	--

Siamo di fronte a una delle soluzioni traduttive più creative: la coniazione o l'uso di neologismi.

Partendo dal testo italiano, il termine *emo* è un'abbreviazione di *emocore*:

Utilizzato per indicare un sottogenere musicale che si diffuse, a cavallo fra gli anni '70 ed '80, negli Stati Uniti, soprattutto come movimento sottoculturale giovanile. Inizialmente impiegato per descrivere la musica di Washington DC e le band associate ad essa, questo nome fu esteso alle ulteriori varianti musicali che ne seguirono. Pare che l'utilizzo della parola *emo* fosse legato, in origine, alla volontà della bands di "emozionare" l'ascoltatore durante i concerti.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> "branché & être branché ; hyperbranché: à la mode, moderne, dans le coup, au courant des dernières modes, à la mode (et socialement sélectif), fréquenté par les gens en vue" <http://www.languefrancaise.net/Bob/5774>

<sup>82</sup> [http://www.vittimologia.it/rivista/articolo\\_serafin\\_2010-03.pdf](http://www.vittimologia.it/rivista/articolo_serafin_2010-03.pdf)

Questa sottocultura torna prepotentemente in auge in Italia durante gli anni Novanta e Duemila fra i giovani tra i 14 e i 19 anni che fanno appunto della loro sensibilità un vanto personale. E chi rappresenta meglio la sensibilità di un orso in peluche? I *bisounours* (contrazione dei due sostantivi francesi "bisou", bacio, e "nounours", orsacchiotto) sono infatti dei giocattoli americani degli anni Ottanta talmente popolari da diventare protagonisti di ben tre film e una serie televisiva. La loro popolarità si manifesta anche a livello linguistico con la coniazione di neologismi come *bisounoursien* e *bisounourserie*, che fanno riferimento proprio a "grande candeur [...] extrême naïveté"<sup>83</sup>, o alla frase *On ne vit pas dans le monde des Bisounours*<sup>84</sup>.

p.43	Con un cd di <b>Povia</b> .	Avec un cd de <b>Michel Sardou</b> .
p.45	Julia mi dovrai amare anche se assomiglio a <b>Raffaella Carrà</b> .  Ti mostrerò il <b>tucatuca</b> . <b>L'ho inventato io..</b>	Julia tu devras m'aimer même si j'ai l'air d'un sosie de <b>Dorothée</b> . <b>Ouh la menteuse! Tu es amoureuse..</b>
p.47	Che d'è? <b>tiziano fero?</b>	C'est de qui? <b>Francis Cabrel?</b>

Tra i più grandi problemi di traduzione di "Dodici", la traduttrice indica proprio queste tre battute: "mentre alcuni riferimenti culturali possono essere resi con una generalizzazione [...]in questo caso c'è stato bisogno di inserire dei cantanti francesi, anche se è stata una scelta delicata perchè tutto il fumetto è ambientato a Roma". In effetti, i lettori più attenti potrebbero storcere il naso davanti a quella soluzione perché poco coerente con il resto del testo. Ciononostante, come affermava poche linee più in su nell'intervista, la traduttrice si è imposta come obiettivo primario quello di mantenere la comicità del testo e l'adattamento è la strategia che fa più al caso suo. Così Povia, "rappresentazione del male assoluto", diventa Michel Sardou, Raffaella Carrà, l'icona dai capelli dorati come Shen dei Cavalieri dello Zodiaco, viene sostituita dalla biondissima Dorothée (e di conseguenza il Tucatuca diventa la hit *Hou la menteuse*) e Tiziano Ferro, i cui versi tristi sono scambiati per quelli danteschi, si trasforma nel cantautore Francis Cabrel.

<sup>83</sup> <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/bisounourserie.php>

<sup>84</sup> [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/les-bisounours-envahissent-la-france\\_1220992.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/les-bisounours-envahissent-la-france_1220992.html)

p.61	C'abbiamo le case basse coi giardini e le palme. pare san Francisco. o <b>Pescara.</b>	On a même des petites maisons avec jardins et palmiers. On dirait San Francisco. Ou <b>Palavas-les flots.</b>
p.69	Come Obama se gli si ferma la macchina a <b>Trasacco, provincia di Avezzano,</b> a ferragosto	Comme Obama, en panne, <b>au fin fond de l'Ombrie,</b> un 15 aout.
p.86	Questo è un proverbio degli <b>agricoltori molisani.</b>	C'est un proverbe des <b>paysans du Molise,</b> ça.

Anche le soluzioni per tradurre i toponimi potrebbero sembrare poco coerenti, dato che alcuni sono stati addomesticati (Pescara, città sul mare, diventa Palavas-les-flots) e altri mantenuti (*paysans du Molise*) o generalizzati (Trasacco, provincia di Avezzano è reso come *au fin fond de l'Ombrie*, anche se il paesino in questione si trova in Abruzzo). Eppure, tornando sempre alla *skopostheorie*, possiamo affermare che nel primo caso l'addomesticamento ha fini comici (e si potrebbe inserire nella stessa linea di *Mordor-lès-oies*) mentre la *foreignization* del riferimento al Molise avrebbe potuto esser reso con una generalizzazione (dato che, nell'opinione comune, il Molise è sconosciuto agli italiani, quindi forse ancor più ai francesi). Nel secondo caso, trattandosi anche qui di una battuta, si sarebbe potuto ricorrere di nuovo a una proposta addomesticante (*au fin fond de la Lozère*, che è il *département* con minor densità di popolazione in Francia<sup>85</sup>) o mantenere il riferimento alla geografia italiana, sostituendo *l'Ombrie* con *les Abruzzes*.

p.76	Piuttosto <b>Giuliano Ferrara.</b>	Plutot se taper <b>Eric Zemmour.</b>
------	------------------------------------	--------------------------------------

Giornalista, conduttore televisivo e politico italiano, Giuliano Ferrara è usato nel testo come metro di paragone per indicare una persona poco attraente: anche in questo caso la comicità batte la coerenza testuale e il riferimento extralinguistico addomesticato, proponendo un giornalista francese come Eric Zemmour.

<sup>85</sup> <https://www.linternaute.com/sortir/magazine/1033303-la-france-des-records/1033323-departement-le-moins-peuple>

p.91	Anche la seconda internazionale si è spaccata sulle <b>girelle</b> .	D'ailleurs la deuxième internationale s'est divisée sur les <b>choco bn</b> .
------	--	---

Per quanto buone e inoffensive possano sembrare, le merendine hanno un ruolo fondamentale nello svolgimento di "Dodici", tanto che il soldino di Secco e i plum-cake di Zero finiscono nel glossario finale. Non a caso infatti, in questa battuta le girelle, merendine della Motta che sono state protagoniste di mirabolanti campagne pubblicitarie negli anni Ottanta con lo slogan «la morale è sempre quella, fai merenda con Girella», dividono addirittura uno schieramento politico: per tradurle si è scelta un tipo di merendine altrettanto diffuse in Francia, ovvero i Choco bn, merendine industriali prodotte a Nantes.

### 3.2.7 Aspetti iconografici

Le differenze culturali non sono appannaggio esclusivo del testo del fumetto ma anche del suo apparato iconografico: iscrizioni e lettering sono solo alcuni degli aspetti da tenere in conto. Generalmente le iscrizioni grafiche non vengono tradotte, nonostante costituiscano elementi narrativi di grande importanza per la comprensione del testo<sup>86</sup>. Fortunatamente, questo non è il caso di "Dodici", dove perfino le scritte sulle confezioni delle merendine della Mulino Bianco (p.14) sono state tradotte in francese insieme ai post disperati su *Doctissimo* (p.20) e alle scritte per terra:

p.41	MAGDA TI AMO PURE ZOMBI	MAGDA JE T'AIME MEME EN ZOMBIE
	REBIBBIA REGNA	REBIBBIA EN FORCE

"Rebibbia regna" ricorre poi in varie parti del fumetto, inclusa la quarta di copertina. Per quanto riguarda il lettering, la traduttrice ha specificato che "la casa editrice ha curato molto i volumi, al punto che hanno scelto di usare appositamente un font che ricrea la scrittura a mano di Michele. Un dettaglio che però ha un grande impatto quando si confrontano questi volumi con altri fumetti tradotti". Si può concludere dicendo che si tratta quindi di un'edizione molto curata a livello iconografico, un accorgimento che di sicuro ha delle conseguenze positive sulla soddisfazione dei lettori e quindi sulle vendite della casa editrice.

<sup>86</sup> "L'interpretazione del fumetto nella cultura di arrivo, il grado di comprensione che può avvenire, dipende cioè in questo caso esclusivamente dal livello di conoscenza che il lettore del fumetto tradotto ha della cultura e della lingua del testo originale. Il lettore di fumetti tradotti si trova spesso di fronte a testi bilingue, a segni linguistici e culturali "estranei". [http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti\\_e\\_traduzione\\_multimediale](http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale)



### 3.2.8 Il glossario

"12 heures plus tard- le matin des morts vivants" è accompagnato da un glossario finale di sedici voci disposte in ordine alfabetico. Ogni voce è accompagnata dalla trascrizione fonetica della parola e una breve definizione, a volte con qualche esempio di uso. Si tratta della versione ridotta di un glossario ben più ampio che invece si trova in "Kobane Calling", il primo volume tradotto in francese. La genesi di questa scelta traduttiva e editoriale è molto peculiare:

Tutto partì da un *daje*. In *Kobane Calling* Michele si dilunga in una digressione filosofica sul significato di *daje*, un'espressione tipicamente romana. Quel "pipponè" era un ostacolo alla traduzione quindi mi sono detta che come lui poteva spiegare il romano agli italiani, allora io potevo fare la stessa cosa per i francesi attraverso un glossario.

Il glossario è un elemento del paratesto, ovvero all'insieme di elementi che non si trovano all'interno del testo ma vicino ad esso (dal greco *para*, vicino, affine) e rappresentano un ponte tra il testo e il contesto culturale. La teoria del paratesto nasce con Gérard Genette negli anni Ottanta in *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1981) e culmina in *Seuils* (1987): nell'arco delle sue riflessioni, Genette distingue il paratesto autoriale dal paratesto editoriale e, all'interno di essi, individua il peritesto (insieme di elementi contenuti nel volume, tra i quali le note) e l'epitesto (insieme di elementi al di fuori del volume, come interviste e conferenze). Il glossario si configura come una raccolta di note, definite come:

Un énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte (Genette 1987:293)

L'uso di un glossario finale non è di certo una novità in ambito traduttivo, ma di certo lo è nel mondo dei fumetti: in un ambiente semiotico complesso come quello del fumetto, aggiungere un rimando a fondo del volume è un'operazione estremamente delicata, considerando che molti studiosi gridano al fallimento totale per una nota piè di pagina<sup>87</sup>. Ciononostante, Seban si è ispirata a una serie di fumetti, "Aya de Yopougon" di Marguerite Abouet, ambientato in Costa d'avorio, dove le parole della varietà francese ivoriana venivano raccolte e spiegate in un glossario finale. Vi sono quindi degli antecedenti a quest'operazione, e sono esperimenti di successo: il primo volume

---

<sup>87</sup> Dominique Aury nella prefazione a "Problèmes théoriques de la traduction" di Georges Mounin (1963) definisce la nota a piè di pagina come "la honte du traducteur". Anche Eco è della stessa opinione: "Ci sono perdite che potremmo definire assolute. Sono i casi in cui non è possibile tradurre, e se casi del genere intervengono, poniamo, nel corso del romanzo, il traduttore ricorre all'ultima ratio, quella di porre una nota a piè di pagina - e la nota a piè di pagina ratifica la sua sconfitta" (Eco 2003:95).

della serie ha vinto al Festival d'Angoulême del 2006 e le vicende di Aya sono state adattate per il piccolo e grande schermo. Da un lato, quindi, l'ingresso del glossario nel mondo del fumetto, dall'altro, le peculiarità nella selezione delle voci:

Alcune espressioni romane mi sembravano filosofiche: dicevano qualcosa della Roma che amavo e che avevo appena lasciato. Da lì, da questa sensazione puramente soggettiva, è nata l'idea del glossario. Il mio glossario però è più un sotterfugio culturale che linguistico: è una sorta di dichiarazione d'amore a Roma e ai romani.

Ai problemi di traduzione oggettivi si somma quindi una componente puramente personale che plasma la natura del glossario. In un articolo dedicato alle celebri N.d.T., Sardin distingue due tipi di note in base alla funzione che svolgono: la funzione esegetica, che riguarda l'interpretazione del testo, e la funzione meta-, che concerne il senso del testo e viene in aiuto al traduttore nel caso, per esempio, dei giochi di parole considerati intraducibili. Le note di Seban s'inscrivono nel primo caso, poiché veicolano una nozione culturale: la traduttrice interviene quando una lacuna contestuale segnala una differenza, si fa sentire, e agisce per ridurre, in maniera visibile ma oggettiva, questo scarto attraverso una nota a piè di pagina o un rimando a fine volume (Sardin 2007: 121-136). Si tratta quindi di riferimenti alla realtà esterna al testo che viene evocata per aumentare la conoscenza del lettore, più che spiegare il senso di un termine o una situazione. Le note con funzione esegetica si rivestono, nella maggior parte dei casi, di una patina di oggettività, nonostante siano sempre e comunque frutto della soggettività del traduttore. Nel *continuum* tra oggettività e soggettività, Seban si situa decisamente verso quest'ultima: la sua traduzione è una dichiarazione d'amore che trasforma l'intraducibile in traducibile.

Le note di Seban, raccolte in un glossario, sono quindi delle aggiunte soggettive che potremmo gelidamente definire facoltative e *dispensabili*, ma che permettono al testo di aprirsi verso l'infinito: un escamotage barocco che "n'a pas pour vocation l'exhaustivité ; il se contente de déplier des sens possibles du texte, ne les dépliant jamais tous" (*ibid.*). Tuttavia, in questo accesso di soggettività non mancano delle regole: nel glossario sono presenti solo parole che non impediscono al lettore di capire il senso della frase, in modo che la consultazione del glossario sia un'azione accessoria alla lettura del testo. Questa scelta determina il gran numero di esclamazioni raccolte a fine volume: ammazza, aò, daje, mortaccisua, rega', scialla, stacce, sticazzi, taccitua, vaffanculo. Altro criterio di scelta è la rilevanza culturale: ecco perché viene spiegata la nascita dei centri sociali, la natura dei quartieri romani (non solo Rebibbia ma anche il Pigneto, Torbellamonaca e Casalotti), la diffusione dei soprannomi (infatti nel testo molti rimangono in italiano, a eccezione del Cinghiale). Sempre di natura culturale ma decisamente meno filosofici sono le aggiunte riguardanti i plum-cake e il Soldino, merendine della Mulino Bianco che hanno un ruolo chiave nello svolgimento dell'azione, e

l'aggettivo 'rosicone'. Nel momento in cui il glossario si è presentato come un'opzione percorribile, Seban è riuscita a uscire da quella "zona imprecisa e indecisa espacio-temporal en la cual se sitúa todo traductor ante un encargo de traducción en el que saber tomar decisiones marcará o no la calidad del producto final" (Yuste Frías 2015:333-334). Il lavoro di Seban non si limita quindi alla traduzione, ma ne trascende le frontiere e si avvicina alla paratraduzione, un termine creato dal *Grupo de Investigación Traducción & Paratraducción* dell'Universidade de Vigo che si dedica allo studio di come i paratesti possano influire positivamente nel modo in cui un nuovo pubblico percepisce la letteratura tradotta, dato che il paratesto, nell'ottica di Genette, "presenta" il testo, ovvero rende possibile la sua "presenza" fisica nel mondo editoriale e nel discorso culturale del paese di arrivo (Yuste Frías 2015:322).

### **3.2.9 Per una rivalutazione positiva del paratesto**

Che ruolo ha avuto il glossario nella diffusione di Zerocalcare in Francia? Secondo Seban, il successo di Zerocalcare è legato alla qualità dell'edizione e allo stile che ricorda altri fumettisti francesi, come Boulet. Le ragioni sarebbero quindi insite al mercato francese, è innegabile il fatto che la tradizione francofona del fumetto superi quella di qualsiasi altro stato europeo. Tuttavia, la traduzione francese è anche l'unica ad aver fatto ricorso a un elemento paratestuale quale il glossario, e questa è, a mio avviso, un fattore che non dev'essere sottovalutato. La tradizione delle note come strumento esegetico risale al Medioevo, dove le note dei traduttori si mescolavano al testo degli autori, è stata denigrata per molto tempo. I tempi sembrano maturi per una rivalutazione positiva del paratesto, già iniziata grazie a Genette negli anni Ottanta, ma che ancora non ha toccato l'annoso tema delle note, tantomeno il loro uso nella traduzione dei fumetti. A questo proposito vorrei richiamare l'attenzione su di una ricerca<sup>88</sup> sul gradimento delle note in fumetto tradotto: l'indice di gradimento delle note è maggiore nelle fasce di età più giovani (fino ai 35 anni) ma si mantiene costante fino ai lettori che superano i 55 anni, e non vi incide il titolo di studio. Le versioni delle strisce senza note sono comunque favorite dal 60% degli intervistati, ma non per le ragioni che ci aspetteremmo: "tra le motivazioni più frequenti troviamo al primo posto "ho trovato la striscia più divertente", con il 29% delle selezioni, seguita dalla comprensibilità (27%) e poi dalla scorrevolezza (19%)"<sup>89</sup>. Lo spauracchio della scorrevolezza quindi non dovrebbe più popolare l'immaginario degli studiosi, dato che per i lettori è un aspetto secondario, anzi, addirittura terziario. Nonostante la collocazione editoriale e il contesto culturale, che di sicuro hanno amplificato la

---

<sup>88</sup> <http://www.trad.it/la-nota-del-traduttore-nel-fumetto-risultati-di-un-sondaggio/>

<sup>89</sup> *Ibid.*

diffusione del testo, una lettura scorrevole e piacevole di una traduzione è infatti l'unica prova di un prodotto di successo:

Porque la esencia de la comunicación humana se base en la transacción de sentido, los traductores no traducen palabras ni lenguas, sino textos. Las palabras tienen significados, los textos sentido. El sentido es siempre el resultado de una estrategia textual que, única y exclusivamente, una atenta y humana lectura intensiva puede llegar a construir si se es consciente de la importancia de toda la paratextualidad que acompaña, rodea, envuelve, introduce, presenta y prolonga la textualidad. Se entiende, se comprende, se interpreta y se vive un texto a medida que uno va leyéndolo y releéndolo de forma metódica, integral, sensual y placentera gracias a sus paratextos. La lectura es el principio y el fin de toda traducción. (Yuste Frías 2015:338)

## **Conclusione**

Questo lavoro di ricerca, pur nella sua apparente materialità, ha corso l'immenso rischio della sconclusionatezza: il ventaglio di tematiche alla quali ho voluto accennare è ampio, e le fila da tirare si sono rivelate più intrecciate del previsto. In conclusione, vorrei dire che il fine ultimo della mia tesi è stato quello di scardinare alcuni principi: il dialetto appartiene agli ignoranti, il fumetto ai bambini, il glossario agli studiosi. Spero che il lettore della mia tesi possa acquisire uno sguardo nuovo su queste tre tematiche e che la stessa ricerca vada a ingrossare le fila dei lavori descrittivi, fondamentali per l'elaborazione di ulteriori modelli teorici.

Vorrei concludere su una nota personale, dicendo che è vero che la stesura della prima tesi può attivare il "metabolismo intellettuale" (Eco 2001:248) che spinge a (ri)cercare ancora, ossessivamente: in questo senso scrivere una tesi è come tradurre, non si smette mai di perfezionare il tiro, la resa. La ricerca della parola perfetta è estenuante, così come quella del riferimento bibliografico perfetto. Ma sono grata di aver vissuto quest'esperienza in maniera positiva e appassionata, come Eco avrebbe voluto che facesse ogni studente scrivendo il suo primo lavoro accademico:

Voi dovete vivere la tesi come una sfida. Lo sfidante siete voi: vi siete posti all'inizio una domanda a cui non sapevate ancora rispondere. Si tratta di trovare la soluzione in un numero finito di mosse. [...] Talora la tesi è un solitario: avete tutti i pezzi, si tratta di farli andare a posto. [...] Vi potrà accadere di ritornare alla vostra tesi anche decine di anni dopo. Anche perché sarà stata come il primo amore, e vi riuscirà difficile dimenticarla. In fondo sarà stata la prima volta che avete fatto un lavoro scientifico serio e rigoroso, e non è esperienza da poco. (Eco 2001:248-249)

## **Ringraziamenti**

Il mio primo ringraziamento va alla mia relatrice, la professoressa Licia Reggiani, che ha avuto fiducia e pazienza: fiducia nel mio progetto e pazienza per sopportare la sua estrosità.

Vorrei ringraziare tutti i professori universitari che ho incrociato durante il mio percorso a Forlì, e soprattutto la professoressa Gloria Bazzocchi e la professoressa Raffaella Tonin. La prima, per aver fatto crollare le mie certezze e avermi fatto innamorare della traduzione; la seconda, per avermi insegnato il valore della creatività nella traduzione e per avermi indirizzato per prima verso i testi e gli autori giusti.

La mia gratitudine va anche alle professoressse Silvia Diegoli, Loretta Fabbri, Elisa Castorina: senza di voi semplicemente non sarei la persona che sono ora.

Grazie a Brune Seban che mi ha gentilmente concesso un'intervista telefonica, nonostante la distanza, gli impegni e il mal di testa. Sono infinitamente onorata di aver potuto parlare della sua traduzione con una persona così umile, disponibile e competente.

Un ringraziamento speciale va poi a tutti i miei amici, sparsi in tutta Italia, che mi sono stati sempre vicini, fisicamente e non. Un grazie speciale a Alice Di Giamberadino, fidata esperta di dialetto romano e insostituibile compagna in questi tre anni; a Andrea Elia, che mi ha accompagnato a qualsiasi evento avesse a che fare con Zerocalcare, dagli incontri al Circolo dei Lettori al Salone del Libro, passando per la mostra al MAXXI di Roma; a Myrto Diamantopoulous, un grazie in ritardo, ma noi sappiamo che *mieux vaut tard que jamais*.

L'ultimo ringraziamento, quello più grande, va alla mia famiglia, a cui dedico questo lavoro.

Grazie per aver sempre creduto in me.

## **Appendice: intervista a Brune Seban**

1. Come hai iniziato a collaborare con le edizioni Cambourakis? E a tradurre Zero? Sai come l'hanno trovato?

Nella casa editrice una delle editor era una ragazza italiana appassionata di Zerocalcare che ha insistito molto finché non sono riusciti a comprare i diritti. Quando ho scoperto che la BAO aveva ceduto loro i diritti, ho deciso di propormi per la traduzione. A loro è piaciuta la mia prova e hanno soprattutto ritenuto che avessi un profilo perfetto: conoscevo l'ambiente romano dei centri sociali, appartenevo alla stessa generazione di Zerocalcare e avevo esperienza in traduzione audiovisiva, che condivide con la traduzione di fumetti le difficoltà legate alla gestione dello spazio.

I fumetti di Zerocalcare sono uno dei primi fumetti stranieri tradotti da Cambourakis, che ha dovuto quindi affrontare i problemi di grafica legati alla traduzione. In questo senso, traduttrice e casa editrice sono cresciuti insieme.

2. Visto che Zero parla bene francese perché la sua famiglia da parte di madre è francese e visto che ha anche esperienza di traduzione (documentari di caccia e pesca), ha partecipato attivamente alla traduzione? E in generale, com'è stata la relazione traduttrice-autore? Vi siete consultati spesso?

No, non ha partecipato alla traduzione per una questione di tempo ma ha risposto a quasi tutte le domande che gli ho mandato per mail. Era cosciente della difficoltà della traduzione e ha sempre lodato e valorizzato il mio lavoro durante le presentazioni che abbiamo fatto insieme in Francia (nota: in Francia le presentazioni dei libri sono più diffuse che in Italia, soprattutto rispetto alle sessioni di dediche). E' in queste occasioni che abbiamo avuto modo di conoscerci meglio nonostante ci fossimo già incontrati prima che diventasse famoso grazie a degli amici in comune.

3. Quali sono state le difficoltà di traduzione più grandi in generale? Come sei arrivata all'idea del glossario finale? Come hai selezionato le parole?

La mia principale angoscia riguardava lo stile forte di Zerocalcare e soprattutto la sua comicità: la traduzione doveva fare ridere. Spesso mi sono ritrovata a lavorare alle battute con gli editor per migliorare la traduzione. In effetti una della specificità di Zerocalcare è il romanesco. Ora, l'italiano regionale o il dialetto hanno diversi significati in un testo e un traduttore deve scegliere il principale per la sua proposta. Per me, il romanesco ha un valore sociale: riguarda il ceto sociale e in effetti Zerocalcare scrive come parla e parla come uno che viene da un preciso ambiente sociale.

Inoltre, alcune espressioni romane mi sembravano filosofiche: dicevano qualcosa della Roma che amavo e che avevo appena lasciato. Da lì, da questa sensazione puramente soggettiva, è nata l'idea del glossario. Tutto partì da un daje. In *Kobane Calling* Michele si dilunga in una digressione filosofica sul significato di daje, un'espressione tipicamente romana. Quel "pippone" era un ostacolo alla traduzione quindi mi sono detta che come lui poteva spiegare il romano agli italiani, allora io potevo fare la stessa cosa per i francesi attraverso un glossario.

Mi sembrava un'idea vincente che avevo già trovato nella serie di fumetti "Aya de Yopougon" di Marguerite Aboutet, ambientato in Costa d'avorio, dove le parole della varietà francese ivoriana venivano raccolte e spiegate in un glossario finale. Mi è piaciuta l'idea di voler spingere i francesi verso un'interlingua.

Il mio glossario però è più un sotterfugio culturale che linguistico: è una sorta di dichiarazione d'amore a Roma e ai romani. Questo criterio ha influito molto nella scelta delle parole: il mio scopo era che il libro si potesse leggere interamente senza aver bisogno di consultare il glossario. Quindi ho dovuto scegliere parole che non impedissero mai di capire il senso della frase, come le esclamazioni. Esistono parole molto caratteristiche che però non ho potuto inserire nel glossario per questa ragione (tra tutte, la grande esclusa è sicuramente la parola "accollo"). Fortunatamente, quando ho fatto leggere il glossario a Michele lui ha riso, quindi voleva dire che era una strategia che funzionava. Da *Kobane Calling* in poi, un po' per risolvere il monologo del daje e un po' sulla scia del mio amore per Roma, il glossario è diventato una scelta editoriale necessaria per mantenere una certa coerenza in tutti i volumi di *Zerocalcare*. Con la mia traduzione volevo soprattutto far conoscere una cultura quindi ho fatto alcune eccezioni per delle realtà culturali interessanti da spiegare, come i centri sociali, i quartieri romani e i soprannomi.

In generale per tradurre il linguaggio colloquiale e quello dei giovani mi sono ispirata al modo di parlare dei miei amici e conoscenti, come penso faccia Michele in primis. In particolare, mio fratello è stato di grande aiuto per tradurre il lessico legato ai videogiochi. Tutti quelli che mi danno una mano vengono poi citati nei miei ringraziamenti finali.

#### 4. Quali sono state le difficoltà di traduzione che hai incontrato in *Dodici*?

Forse il problema di traduzione più grande di *Dodici* è stato capire come rendere una serie di battute che facevano riferimento a dei famosi cantanti italiani. Mentre alcuni riferimenti culturali possono essere resi con una generalizzazione (nonostante il traduttore tenda a svolgere il ruolo di "guardiano del testo" davanti all'editore che già vede l'opera dal punto di vista del lettore), in questo



caso c'è stato bisogno di inserire dei cantanti francesi, anche se è stata una scelta delicata perché tutto il fumetto è ambientato a Roma.

Un altro aspetto interessante è stato giocare tra i diversi registri che appaiono: lo sbalzo tra la voce narrante (che in Dodici è particolarmente presente dato che all'azione principale si sovrappongono altri due filoni narrativi), che usa una lingua colta, poetica, e l'oralità dei dialoghi. Sono sempre molto attenta a non appiattare la lingua e in questo senso mi sono trovata, come molti traduttori, a dover difendere le mie scelte davanti all'editore. La scelta di utilizzare espressioni regionali francesi in alcuni occasioni ha per esempio suscitato un certo dibattito. Per me però tradurre vuol dire anche spingere la lingua verso i suoi limiti.

6. La presenza di parole in dialetto distingue Zero dagli altri fumetti: secondo te è una delle ragioni del suo successo?

Sinceramente, non saprei. Forse il suo successo è legato al fatto che lo stile di Zerocalcare parla a francesi perché lui spesso s'ispira a altri fumettisti francesi (es. Boulet). Inoltre, la casa editrice ha curato molto i volumi, al punto che hanno scelto di usare appositamente un font che ricrea la scrittura a mano di Michele. Un dettaglio che però ha un grande impatto quando si confrontano questi volumi con altri fumetti tradotti.

## Bibliografia

- Bacardí, M. a cura di (1994), *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ballard, M. a cura di (2001). *Oralité et traduction*. Arras: Artois Presses Université.
- Berruto, G. (2004). *Prima lezione di sociolinguistica*. Roma-Bari: Laterza.
- Bradimonte, G. (2015). "Tradurre Camilleri: dall'artificio linguistico alle teorie traduttologiche". *Lingue Linguaggi*, 13, pp. 35-54.
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- Celotti, N. (2000). "Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle". *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, p.4-5.
- Dardano, M. e Frenguelli, G. a cura di (2008). *L'italiano di oggi: Fenomeni, problemi, prospettive*. Ariccia: Aracne.
- Eco, U. (1997). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2001). *Come si fa una tesi di laurea*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani.
- Elefante, C. (2004). "Arg. et pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes". *Meta*, 49 (1), pp. 193–207.
- Gadet, F. (2007). *La variation sociale en français*. Paris: Ophrys.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- Goudailler, J. (2002). "De l'argot traditionnel au français contemporain des cités". *La linguistique*, vol. 38(1), pp. 5-24.
- Haywood, L. M., Hervey, S. e Higgings I., (1995). *Thinking Spanish Translation: A Course in Translation Method, Spanish to English*. London: Routledge.
- Julià Ballbé, J. (1997). "Dialectes i traducció: reticències i aberracions". M. Bacardí, (1994), p. 569.
- Laurian, A. (1989). "Humour et traduction au contact des cultures". *Meta*, 34, (1), pp. 5–14.
- Marcato, G. a cura di (2013), *Lingua e dialetti nelle regioni – Nuovi usi, nuove forme*. Padova: CLEUP.
- Mittell, J. (2017). *Complex Tv*. Roma: Minimum fax.
- Osimo, B. (2004). *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*. Milano: Hoepli Editore.

- Palermo, M. (2015). *Linguistica italiana*. Bologna: Il Mulino.
- Rabadán, R. (1991) . *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- Richet, B. (2001)"Quelques données et réflexions sur la traduction des interjections". Ballard, M. pp.79-128.
- Ronchi, R. (2015). *Zombie outbreak*. L'Aquila: Textus.
- Sardin, P. (2007). "De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte". *Palimpsestes*, 20. pp. 121-136.
- Saura, A. V. e Stefanelli S. a cura di (2010). *I linguaggi artistici*. Firenze: Accademia della Crusca.
- Semi, G. (2015). *Gentrification: Tutte le città come Disneyland?*. Bologna: Il Mulino.
- Setti, R. (2010). "La lingua del cinema italiano contemporaneo tra continuità e innovazione". A.V. Saura, S. Stefanelli (2010), p. 109.
- Simone, R. (1987). "Specchio delle mie lingue". *Italiano&Oltre*, 2, pp. 53-59.
- Todorov, T. (2000). *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti.
- University Press.
- Vargas Llosa, M. (2014). *Avventure della ragazza cattiva*. Torino: Einaudi
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Abingdon: Routledge.
- Vermeer, H. J. (1996). *A skopos theory of translation: (Some Arguments For and Against)*. Heidelberg: TEXTconTEXT Verlag.
- Viviani, A. (2013). "Parole e nuvole: tinte di Roma nelle tavole di un fumettista". Marcato, G. (2013), pp. 221-229.
- Yuste Frías, J. (2015). "Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción". *Delta. Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, vol. 31, pp. 317-347.
- Zanettin, F. (2004). "Comics in translation studies. An overview and suggestions for research". *Tradução e Interculturalismo. VII Seminário de Tradução Científica e Técnica em Língua Portuguesa*, (2009). Lisboa: União Latina.
- Zerocalcare (2013). *Dodici*. Milano: Bao Publishing.
- Zerocalcare (2018). *Scavare fossati nutrire coccodrilli*. Milano: Bao Publishing.

- Zerocalcare (2018). *12 heures plus tard - le matin des morts vivants*. Paris: Éditions Cambourakis.

## Sitografia

- [http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Gadet\\_2002.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Gadet_2002.pdf)
- <http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2008/11/28/news/mumble-mumble-crash-1.11062>
- <http://ninehoursofseparation.blogspot.com/2011/05/junot-diaz-e-larte-delle-parolacce-la.html>
- <http://www.afnews.info/wordpress/2019/01/01/bao-publishing-annuncia-ekho-mondo-specchio-terzo-volume-e-da-qualche-numero/>
- [http://www.ansa.it/canale\\_lifestyle/notizie/societa\\_diritti/2017/11/20/youtuber-e-serie-tv-rilanciano-il-dialetto-tra-i-giovani-va-sempre-piu-di-moda\\_315d43c2-d4de-11e7-8470-00505695d1bc.html](http://www.ansa.it/canale_lifestyle/notizie/societa_diritti/2017/11/20/youtuber-e-serie-tv-rilanciano-il-dialetto-tra-i-giovani-va-sempre-piu-di-moda_315d43c2-d4de-11e7-8470-00505695d1bc.html)
- [http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti\\_e\\_traduzione\\_multimediale](http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale)
- [http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni\\_intorno\\_alla\\_traduzione\\_del\\_dialetto\\_in\\_letteratura](http://www.intralinea.org/specials/article/Riflessioni_intorno_alla_traduzione_del_dialetto_in_letteratura)
- <http://www.languefrancaise.net/>
- <http://www.lefigaro.fr/langue-francaise/expressions-francaises/2018/04/26/37003-20180426ARTFIG00003-perpete-les-oies-petaouchnok-ces-expressions-qui-viennent-de-nulle-part.php>
- <http://www.linternaute.fr/expression/langue-francaise/>
- <http://www.minimaetmoralia.it/wp/dizionario-matusa-breve-viaggio-attorno-al-linguaggio-giovanile-parte-seconda/>
- <http://www.minimaetmoralia.it/wp/linguaggio-giovanile/>
- <http://www.mysolutionpost.it/archivio/impresa/2014/02/bao-publishing-editoria.aspx>
- <http://www.trad.it/la-nota-del-traduttore-nel-fumetto-risultati-di-un-sondaggio/>
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/george-a-romero\\_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/george-a-romero_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giochi-di-parole_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo\\_%28XXI-Secolo%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-di-consumo_%28XXI-Secolo%29/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/interiezione_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- [http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diamesica_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
- [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_185.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_185.html)
- [http://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/italiano\\_narrativa/antonelli.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/italiano_narrativa/antonelli.html)
- <http://www.treccani.it/vocabolario/>
- [http://www.vittimologia.it/rivista/articolo\\_serafin\\_2010-03.pdf](http://www.vittimologia.it/rivista/articolo_serafin_2010-03.pdf)
- <http://xl.repubblica.it/articoli/xl-a-lucca-comics-presenta-dodici-di-zerocalcare/6799/>
- <https://ilmanifesto.it/zerocalcare-da-kobane-in-val-di-susa/>
- <https://thecatcher.it/mappa-editoria-salone-libro-bao-4cb6548bbf90>
- <https://thecatcher.it/mappa-editoria-salone-libro-bao-4cb6548bbf90>

- [https://www.academia.edu/11568914/Il caso Camilleri in spagnolo analisi e proposta traduttiva delle variet%C3%A0 linguistiche](https://www.academia.edu/11568914/Il_caso_Camilleri_in_spagnolo_analisi_e_proposta_traduttiva_delle_variet%C3%A0_linguistiche)
- [https://www.academia.edu/8488007/Constantin-Ioan Mladin Le look du baba cool ou modalit%C3%A9s branch%C3%A9es de caract%C3%A9riser dans le fran%C3%A7ais contemporain](https://www.academia.edu/8488007/Constantin-Ioan_Mladin_Le_look_du_baba_cool_ou_modalit%C3%A9s_branch%C3%A9es_de_caract%C3%A9riser_dans_le_fran%C3%A7ais_contemporain)
- <https://www.cnrtl.fr/definition/>
- <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/>
- <https://www.iltascabile.com/linguaggi/zombi-e-noi/>
- <https://www.istat.it/it/archivio/207961>
- <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>
- [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/les-bisounours-envahissent-la-france\\_1220992.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/les-bisounours-envahissent-la-france_1220992.html)
- [https://www.liberation.fr/apps/2018/11/zerocalcare/?fbclid=IwAR2AT48DNGhLHZRAqoiCZGw3DeQDhLjtGo\\_c0pnEY2\\_xKulhp-pcooahcV4](https://www.liberation.fr/apps/2018/11/zerocalcare/?fbclid=IwAR2AT48DNGhLHZRAqoiCZGw3DeQDhLjtGo_c0pnEY2_xKulhp-pcooahcV4)
- <https://www.linternaute.com/sortir/magazine/1033303-la-france-des-records/1033323-departement-le-moins-peuple>
- <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/>
- <https://www.rollingstone.it/cultura/interviste-cultura/zerocalcare-il-meglio-della-mia-generazione-lavora-di-notte-nei-supermercati/392070/>
- <https://www.undernieriivre.net/interview-editeur-cambourakis/>
- <https://www.zerocalcare.it/2012/01/02/pedagogia/>