

# SUL RUOLO DELLE VARIAZIONI LINGUISTICHE IN *LES AVENTURES EXTRAORDINAIRES D'ADÈLE BLANC-SEC* Francese e italiano a confronto

STEFANO VICARI  
UNIVERSITÀ DI GENOVA

**Abstract** – This article aims to investigate the role of linguistic variation in the first two volumes of the French comic *Les Aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* by Jacques Tardi, published in 1976, and in their Italian translation. After a brief introduction to current translational views on comics and to the linguistic features of the volumes, the series of comics will be presented, with a special focus on its use of linguistic variation. The aim is to show that a discursive approach to translation paying special attention to the sociolinguistic conditions of text production in the process of text analysis allows us to understand the fundamental role that linguistic variation can play in the diegesis of the story. In the final part, a detailed analysis of the translation strategies adopted in the Italian versions of Tardi's volumes will be conducted to explain how linguistic variation was conveyed in Italian.

**Keywords:** comics; translation studies; sociolinguistics; language variation; discourse analysis approach to translation

## 1. Introduzione

Se la traduzione delle variazioni linguistiche rappresenta una sfida importante per chi si occupa di traduzione a causa della geometria variabile delle loro funzioni nelle diverse lingue, la questione si complica ulteriormente quando si tratta di riflettere sulla loro traduzione all'interno di un *medium* complesso come il fumetto, la cui dimensione intersemiotica obbliga il traduttore non solo a tener conto del codice verbale, ma anche della relazione che quest'ultimo intrattiene con quello iconico. In questo studio, dopo un rapido stato dell'arte delle riflessioni traduttologiche sui fumetti, soprattutto in ambito franco-italiano, saranno presentate alcune considerazioni sulla serie di fumetti *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* di Jacques Tardi e, in particolare, sui primi due album, *Adèle et la bête* e *Le démon de la Tour Eiffel*. L'attenzione sarà quindi focalizzata sull'uso delle variazioni linguistiche all'interno dei due album e sul ruolo che queste variazioni svolgono nella diegesi del racconto e nella caratterizzazione dei personaggi.

Infine, saranno analizzate le strategie traduttive adottate nella versione italiana del fumetto e la loro resa nella lingua e nella cultura di arrivo, al fine di mostrare come le variazioni linguistiche presenti nei testi di partenza siano trattate nei fumetti italiani. Infatti, se le analisi di Macedoni (2010) mostrano come i fumetti inglesi tradotti in italiano subiscano una neutralizzazione generalizzata del registro linguistico, cosa succede per i fumetti francesi? Quali conseguenze questo appiattimento comporta a livello della comprensione del racconto? Senza ambire a rispondere in modo definitivo a queste domande, data la portata delle stesse e l'esiguità del *corpus* analizzato, questo articolo si propone di mettere in luce alcune tendenze da verificare e approfondire su *corpora* più vasti e più rappresentativi.

## 2. Tradurre i fumetti: breve stato dell'arte

### 2.1. Tradurre tra testo e immagini

La traduzione di fumetti appare oggi come un campo di studi piuttosto ben integrato alle riflessioni traduttologiche, come mostrano recenti studi condotti da numerosi studiosi (tra cui Zanettin 2005, Macedoni 2010, Celotti 2008, 2012, Giaufret 2011, Podeur 2012). Infatti, anche se ancora recentemente il fumetto viene definito “*objet culturel non identifié*” (Groensten 2006), all'interno della comunità accademica, sono stati fatti passi in avanti rispetto a quando lo stesso Eco scriveva che

Lorsque l'étude de la bande dessinée aura dépassé le stade ésotérique et que le public cultivé sera disposé à y prêter la même attention soutenue qu'il apporte aujourd'hui à la sonate, à l'opérette ou la ballade, on pourra, à travers une étude systématique de sa signification, dégager son importance pour l'élaboration de notre environnement quotidien et de nos activités culturelles.<sup>1</sup>  
(Eco 1972, p. 49)

Produzione artistica rivolta principalmente a un pubblico giovane, il fumetto occupa ormai un posto a parte nell'ambito dei *translations studies* (Zanettin 2005, 2011). Se una teoria della traduzione dei fumetti non sembra però necessaria, gli autori concordano almeno sulla necessità di

una capacità di analisi del testo fumettistico come unità multidimensionale, e una comprensione dei meccanismi comunicativi che operano in una

<sup>1</sup> “Quando lo studio del fumetto avrà superato lo stadio esoterico e il pubblico colto sarà disposto a prestarvi la stessa attenzione che riserva oggi alla sonata, all'operetta o alla ballata, si potrà, attraverso uno studio sistematico del suo senso, cogliere la sua importanza per l'elaborazione del nostro ambiente quotidiano e delle nostre attività culturali” (mia traduzione).

dimensione semiotica globale in cui i segni linguistici sono solo una delle componenti della comunicazione. (Zanettin 1998, online)

La traduzione di questo *medium*, caratterizzato dal forte legame tra i due codici espressivi verbale e iconico, richiederebbe infatti l'adozione di un approccio intersemiotico in cui la diegesi del testo avvenga attraverso la presa in considerazione del “double mouvement narratif”<sup>2</sup> (Celotti 2012, p. 5) rappresentato dal doppio canale verbo-iconico. Le immagini supportano i discorsi e questi ultimi offrono spesso, se non sempre, la chiave di interpretazione dei primi: i due codici viaggiano in parallelo attraverso rimandi più o meno espliciti, giochi di parole, *calembours*, interiezioni, onomatopée, vari accorgimenti grafici (caratteri in grassetto, inclinati), ecc. che permettono a Celotti di parlare del traduttore di fumetti come di un “enquêteur intersémiotique” (Celotti 2008) che sappia cogliere, nelle fasi di analisi del testo e di traduzione, la complementarità dei messaggi verbali e iconici e la loro interdipendenza. Tutti gli studiosi sembrano quindi confermare che nei fumetti “le verbal et le visuel entretiennent toujours des relations étroites voire métissées dont il faut savoir bien lire et interpréter l'interaction intersémiotique pour mieux la traduire”<sup>3</sup> (Yuste Frias 2011, p. 299) e che il traduttore dovrà essere capace di mobilitare tutte le competenze non solo linguistiche ma anche culturali della cultura di arrivo per rendere l'effetto voluto dall'autore della versione originale.

## **2.2. La lingua dei fumetti tra rappresentazione dell'oralità e variazioni arg. pop. fam.**

Il compito è ancora più arduo se si considera che la lingua dei fumetti prevede l'uso quasi sistematico dello stile diretto. La funzione di “pseudo-communication de personne à personne”<sup>4</sup> di cui parla Fresnault-Deruelle (1972: 15) domina quindi il contenuto dei *balloon*: appellativi, ingiurie, lessico dell'azione, dell'imprecazione, interrogazioni ecc, rappresentano la porzione più ampia del testo. Come la linguistica dell'enunciazione ha mostrato già da tempo, questi elementi contengono delle informazioni e/o connotazioni culturali più o meno esplicite e fortemente legate al loro contesto di produzione (Kerbrat-Orecchioni 1980): un'analisi del testo che tenga conto, oltre che del carattere intersemiotico del *medium*, anche degli aspetti sociolinguistici e culturali appare quindi necessaria se si vuole che il

<sup>2</sup> “Doppio movimento narrativo” (mia traduzione).

<sup>3</sup> “Il verbale e il visivo intrattengono empre relazioni strette se non correlate, di cui bisogna saper ben leggere l'interazione semiotica per tradurla meglio” (mia traduzione).

<sup>4</sup> “Pseudocomunicazione da persona a persona” (mia traduzione).

testo fumettistico funzioni in un contesto culturale diverso da quello di origine.

L'oralità sembra infatti pervadere lo spazio dei *ballon*, tanto che la commistione tra lingua scritta e lingua orale ha permesso ad alcuni studiosi di parlare a proposito della lingua dei fumetti in termini di “pseudo-oral stylisé” in quanto “il s’agit d’une représentation graphique de la langue parlée, dans laquelle sont mises en exergue certaines particularités variationnelles”<sup>5</sup> (Giaufret 2011, online). In questo gioco di variazioni linguistiche, gli impliciti culturali possono essere più o meno numerosi e sottili, motivo per cui la fase di comprensione e di analisi del testo nell’ambito di un approccio discorsivo della traduzione rappresenta una tappa fondamentale nel processo di traduzione, in particolare dei fumetti, in quanto

Quand il traduit, le traducteur est sensible à la complexité des rapports entre les variétés linguistiques et les groupes sociaux, au rôle du prestige et de la stigmatisation des niveaux de langue, aux mécanismes de diffusion des innovations (linguistiques, littéraires...), aux interférences produites par le contact des langues.<sup>6</sup> (Gambier 2000, p. 102)

Nei fumetti in particolare si rileva l’uso generalizzato di una lingua piuttosto colloquiale, spontanea, che si caratterizza per una maggiore immediatezza rispetto al codice scritto e da una tendenza più generale, che si riscontra soprattutto nella lingua popolare, nel privilegiare un ritmo rapido realizzato attraverso la combinazione di diversi espedienti, come sequenze brevi e troncate, punteggiatura espressiva, esclamazioni e interiezioni, marcatori discorsivi con funzione più o meno fatica, ecc. Inoltre, per la lingua francese, un procedimento piuttosto diffuso consiste nell’adozione di una grafia non *standard*, che tenta di riprodurre l’oralità attraverso l’elisione di alcuni grafemi, come succede spesso per i pronomi personali o per il discordanziale.

Sebbene sia impossibile trattare in modo esauriente in questa sede i ruoli e le funzioni delle variazioni sociolinguistiche non solo nei fumetti, ma nelle lingue in oggetto, è opportuno ricordare che se in francese sono la dimensione diastratica e la dimensione diafasica che si rivelano particolarmente pertinenti per l’analisi delle pratiche linguistiche così come dell’immaginario dei parlanti (Gadet 2006), in italiano, i sociolinguisti (Berruto 2012) hanno mostrato come le variazioni rispetto allo *standard* rilevano nella maggior parte dei casi della dimensione diatopica. In

<sup>5</sup> “Si tratta di una rappresentazione grafica della lingua parlata, in cui sono messe in evidenza alcune particolarità variazionali” (mia traduzione).

<sup>6</sup> “Quando traduce, il traduttore è sensibile alla complessità dei rapporti tra le varietà linguistiche e i gruppi sociali, al ruolo del prestigio e della stigmatizzazione dei livelli di lingua, ai meccanismi di diffusione delle innovazioni (linguistiche, letterarie...), alle interferenze prodotte dai contatti tra lingue” (mia traduzione).

propsettiva traduttiva, la geometria variabile delle variazioni nelle due lingue deve quindi essere presa in considerazione se il traduttore vuole garantire lo stesso effetto pragmatico nell'opera tradotta.

Se in linea generale, la maggior parte di queste caratteristiche si ritrova nell'insieme dei fumetti analizzati dagli studiosi, nel seguito del presente articolo si vedrà nel dettaglio come le variazioni, lungi da rappresentare meri artifici retorici a cui ricorre Tardi per "colorare" le sue vignette, svolgano invece un ruolo fondamentale per la corretta interpretazione del racconto di *Adèle* e, in particolare, come queste permettano all'autore di far trasparire il proprio punto di vista sui fatti e i personaggi che mette in scena, tra umorismo e critica sociale.

### 3. La serie *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec*

Serie di album che ha contribuito a rendere celebre Jacques Tardi e a consacrarlo quale uno dei maestri della nona arte, *Les extraordinaires aventures d'Adèle Blanc-Sec* racconta le avventure di Adèle, donna dal carattere duro, misantropa, testarda e combattiva, che si trova coinvolta in tutta una serie di avvenimenti rocamboleschi in una Parigi di inizio Novecento. Al primo album, pubblicato nel 1976, ne seguono altri otto, il cui ultimo solo nel 2007, e sempre presso la casa editrice Casterman. Il fumetto è ambientato a Parigi nel 1911. La *Belle époque* fa da sfondo agli avvenimenti: i disegni di Tardi riproducono fedelmente le vie, le strade, i palazzi della capitale di quel periodo, soprattutto grazie a un lavoro di documentazione che lo stesso autore ha effettuato a partire dal materiale fotografico riposto in archivi dell'epoca e che rivela ancora una volta (si veda per esempio *C'était la guerre des tranchées*, 1993) il desiderio dell'autore di riprodurre le sue storie in uno scenario il più possibile realistico.

Tardi ha saputo coniugare in modo armonioso desiderio di aderenza al vero e genere fantastico, critica delle istituzioni e dello spirito della *Belle époque* e creature immaginarie. Dal punto di vista del genere, infatti, il fumetto può essere definito, non senza ricorrere a una certa semplificazione, un giallo comico: Adèle affronta pterodattili, scienziati pazzi, poliziotti corrotti, risolve casi misteriosi con l'aiuto di scagnozzi più o meno fedeli. Audace e scontrosa, Adèle rappresenta un'eroina *sui generis*, si distingue dalle altre eroine contemporanee, legate a *clichés* più tradizionali, per il suo carattere brusco e cinico, tale da risultare persino antipatica a tratti.

Ciononostante, è il solo personaggio femminile positivo che dà voce alle idee e ai pensieri di Tardi, di cui si presenta come l'*alter ego*. A questa caratterizzazione di Adèle contribuisce, oltre che le azioni che la protagonista

compie, e alla sua passione per l'alcool e il tabacco, soprattutto l'uso di un linguaggio colloquiale, talvolta triviale e irriverente: passa con disinvoltura da un registro all'altro a seconda dell'interlocutore e a seconda della sua attitudine nei confronti di quest'ultimo. I dialoghi tra lei e l'ispettore Caponi, altro personaggio che compare fin dall'inizio del racconto, rappresentano un chiaro esempio di come l'attitudine negativa e di sfiducia di Adèle nei confronti dell'ispettore e, più in generale, della polizia, si traduca nell'adozione di un registro piuttosto familiare e talvolta volgare.

Se i registri popolare e familiare occupano gran parte dei *ballon* dove Adèle si rivolge all'ispettore o pensa e riflette sulle persone e sugli avvenimenti che la circondano, i registri aulico e burocratico sono spesso utilizzati da Tardi per caratterizzare le pratiche linguistiche dei poliziotti, presentati però come corrotti, violenti e ottusi. Di qui l'effetto comico, se non ridicolo, dell'uso di un registro aulico nella bocca di coloro che Tardi, attraverso i pensieri di Adèle, presenta come stolti e fundamentalmente inutili.

Questa attenzione particolare alle pratiche linguistiche dei personaggi è una costante delle opere di Tardi: basti pensare a *C'était la guerre des tranchées*, dove l'uso dell'*argot* risponde a funzioni legate alla creazione di isotopie metaforiche che orientano la lettura del racconto, così come l'attitudine del lettore nei confronti dei personaggi (Vicari 2015). Il gioco delle variazioni linguistiche si rivela quindi fondamentale anche in *Adèle*, in quanto non solo interviene nella caratterizzazione dei personaggi principali, ma anche nella creazione di effetti comici che conferiscono all'opera la cifra stilistica dell'autore.

In particolare, si può notare come nei due album presi in esame, l'uso delle variazioni, che è piuttosto generalizzato all'insieme dei dialoghi, svolga un ruolo importante ai fini della corretta interpretazione del punto di vista dell'autore sui fatti e sui personaggi in tre modalità differenti: nei dialoghi, in cui l'attitudine negativa di un personaggio nei confronti del suo interlocutore si traduce nell'adozione da parte del personaggio di un registro piuttosto popolare e persino volgare; nei pensieri dei personaggi, che spesso sono sfasati rispetto al registro *standard* del dialogo delle vignette stesse; e, infine, nelle comunicazioni tra i poliziotti di gradi diversi, come si vedrà nelle analisi che seguono. A titolo illustrativo si veda la figura 1:



Figura 1

Alternanza tra il registro *standard* e il registro familiare.

Nella vignetta di sinistra, si tratta del momento in cui l'ispettore Caponi legge un articolo di giornale sul caso dello pterodattilo, di cui lui si sta occupando: il registro è *standard*, giornalistico, quasi letterario. La vignetta che segue presenta invece i commenti dell'ispettore sul contenuto dell'articolo: imprecazioni, esclamazioni, espressioni idiomatiche, dislocazioni, negazioni senza discordanziale, il tutto condito da elisioni di grafemi che contribuiscono a conferire un ritmo piuttosto rapido ai pensieri dell'ispettore.

#### 4. *Les aventures extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* /Le straordinarie avventure di Adèle Blanc-Sec: strategie traduttive e effetti discorsivi

L'analisi della lingua dei fumetti anglofoni tradotti in italiano (Macedoni 2010) ha mostrato che le versioni italiane presentano rispetto agli originali una

varietà maggiormente controllata, più rispettosa della norma codificata e talvolta caratterizzata da sconfinamenti nell'imitazione dello stile letterario, in stridente contrasto con lo stile spiccatamente espressivo funzionale alla riproduzione della situazione dialogica [...], e ciò anche in virtù della tendenza alla normalizzazione e della conseguente minor variazione diafasica previste nei testi tradotti. (Macedoni 2010, p. 101)

Queste affermazioni non sembrano differire da quanto già affermato da Garzone (2005) che ha mostrato come, al di là dei fumetti, nei testi tradotti la lingua risulti molto spesso più aderente alla norma *standard* della lingua di arrivo, e si caratterizzi per una minore presenza di variazioni sociolinguistiche. Nei paragrafi seguenti si prenderanno in esame tre aspetti della traduzione delle avventure di Adèle in italiano che sembrano particolarmente pertinenti per il passaggio dal francese all'italiano della tipologia testuale dei fumetti, ovvero, la rappresentazione scritta della lingua

orale, le strategie di traduzione degli elementi lessicali e infine la sintassi. Lo scopo è di osservare quali strategie siano state adottate dal traduttore italiano e come queste strategie permettano di rendere nella lingua di arrivo gli effetti discorsivi prodotti in lingua originale.

#### **4.1. Rappresentazione scritta dell'orale tra francese e italiano**

Una prima difficoltà di traduzione di testi francesi che riproducono allo scritto uno stile orale risiede nella rappresentazione grafica dell'oralità: elisioni di grafemi nei pronomi personali soggetto e complemento, di parti di lessemi e di preposizioni considerati come superflui per la comprensione del messaggio:

C't' une bête affreuse! J'vous raconte pas de bobards, chef! Pour une fois que vous feriez quequ'chose d'utile en courant après ce bestiau! Si c'est pas à vous dégoûter d'payer ses impôts de voir ça! Ah! les cagnes, j'te jure. (p. 6)

E una bestia orribile! Non racconto fregnacce, capo. Per una volta che potreste fare qualcosa di utile correndo appresso a 'sta bestiaccia. Uno cosa le paga a fare, le tasse, eh? Ti dico io, che le guardie... bah! (p.12)

Foncez dans l'tas, mon vieux, et pas de bêtises! (p. 10)

Non guardi in faccia nessuno, ma niente sciocchezze. Chiaro? (p. 16)

Mmmh...joli brin d'fille (p. 12)

Mmmh...graziosa la figliola! (p. 18)

Adieu et bien l'bonjour chez vous! (p. 45)

Addio e tanti saluti! (p. 51)

Come questi esempi mostrano, l'elisione può riguardare tutte le categorie di lessemi: verbi, pronomi personali e complemento e determinanti. In francese, l'omissione dei grafemi partecipa di quel processo che Blanche-Benveniste denomina "trucage orthographique" che, benché abbia come scopo la trascrizione dell'orale, serve in realtà a "disqualifier le parler de certains locuteurs"<sup>7</sup> (Blanche-Benveniste 2000, p. 26), in quanto è utilizzato solo per riprodurre allo scritto il registro popolare. L'obiettivo di Tardi non è solo quello di conferire a questi discorsi un ritmo più veloce e quindi una verosimiglianza maggiore con un dialogo orale attraverso una stilizzazione dell'oralità (Frassi e Giaufret 2009), ma anche di marcare queste conversazioni dal punto di vista sociolinguistico, relegandole ai registri popolare e/o familiare. Nella versione italiana si nota come tale procedimento non sia trasposto e come l'entropia sia colmata almeno parzialmente a livello

<sup>7</sup> "Squalificare le pratiche linguistiche di certi parlanti" (mia traduzione).



lessicale con il ricorso al registro popolare (*fregnacce*) o a regionalismi (*appresso a*) e, a livello discorsivo, con l'aggiunta di esclamazioni e domande (*eh?*, *Chiaro?*) che permettono di insistere sulla dimensione dialogale del testo.

Tra i “trucages orthographiques”, si nota anche la riproduzione della liaison e la sostituzione del pronome di terza persona *il/ils* con il grafema *y*, come mostra l'esempio seguente:

J'ai retrouvé l'acteur derrière des panneaux. Et à voir comment qu'y z'étaient déchirés et pleins de sang ses habits, j'ai compris qu'il avait reçu un coup d'couteau dans l'dos, comme dans la pièce. (p. 13)

L'ho trovato dietro dei pannelli, l'attore. Uè, visto com'era tutto stracciato e pieno di sangue, io l'ho capito subito, che ci avevano dato una coltellata in pancia, come nella commedia. (p. 67)

Anche in questo caso, la versione italiana non presenta nessuna variazione ortografica. Il traduttore decide quindi di introdurre un'esclamazione (*Uè*), connotata regionalmente come settentrionale: la variante diastratica del francese è resa in italiano attraverso il ricorso a una variante diatopica della lingua d'arrivo e attraverso l'intervento sulla dimensione sintattica: se infatti, in francese, il primo enunciato rispetta l'ordine canonico della struttura della frase francese, in italiano, il traduttore opta per una dislocazione a destra caratteristico dell'italiano parlato (Berruto 2012).

In sintesi, se il lessico e la sintassi sembrano quindi intervenire in sostituzione del “trucage orthographique” al fine di garantire almeno il mantenimento di un registro popolare o familiare, nella versione tradotta, l'entropia rispetto a questi procedimenti si situa nell'impossibilità di garantire un ritmo più veloce e immediato alle conversazioni.

## 4.2. Strategie lessicali

Per quanto riguarda il livello lessicale, Tardi spazia dal registro argotico a quello popolare passando da quello familiare e addirittura volgare: l'uso delle variazioni sembra caratterizzare in particolare i discorsi dei poliziotti, di cui l'autore sottolinea la trivialità delle azioni e dei pensieri, e nei commenti di Adèle sugli avvenimenti. Frasi idiomatiche e locuzioni familiari e popolari si ritrovano nella maggior parte dei discorsi e, laddove possibile, il traduttore è dovuto ricorrere all'adattamento culturale per garantire lo stesso effetto del testo originale:

Eh bien ça alors, c'est pas piqué des vers! (p. 21)

Ah, ma questa ha proprio le uova! (p. 75)

Tout le monde s'est payé ma tête (p. 4)

Si sono presi tutti gioco di me... (p. 58)

Qu'est-ce que c'est que ce guignol? (p. 24)  
 Il grande fratello ci parlerà? (p. 78)

Più spesso però, si assiste nella versione italiana a un cambiamento di registro: dal popolare al familiare e viceversa, come nei due esempi seguenti:

J'vous raconte pas de bobards, chef! (p. 6)  
 Non racconto fregnacce, capo. (p. 12)

Bon sang Edith! (p. 29)  
 Per la m...Edith (p. 35)

Nella maggior parte dei casi, il traduttore ha optato per una standardizzazione del registro, come negli esempi seguenti, dove il lessema popolare “planque” e “planquer” è tradotto con il più neutro “nascondiglio” e “nascondere”:

J'ai été obligée de changer de planque (p. 42)  
 Ho dovuto cambiare nascondiglio (p. 48)

C'est là que j'ai planqué le fric et les objets raflés chez le banquier (p. 43)  
 E qui che ho nascosto il bottino del colpo a casa del banchiere. (p. 49)

Lo stesso processo di neutralizzazione si trova anche per il registro familiare, che in italiano viene spesso reso con il registro *standard*. È così che i verbi (*coffre*, *fichue*), gli aggettivi (*soufflé*) e i sostantivi (*clic*, *micmac*) francesi appartenenti al registro familiare sono resi in italiano con equivalenti che aumentano l'entropia tra testo di partenza e testo di arrivo:

S'il me parle du ptérodactyle, je le coffre (p. 33)  
 Se mi parla dello pterodattilo, lo arresto (p. 87)

Vous êtes saoul! (p. 35)  
 Lei è ubriaco! (p. 89)

Bravo ! Enfin, un flic intègre! (p. 44) → POP  
 Oh ! Finalmente un poliziotto onesto! (p. 98)

Enfin, d'après FLAGEOLET, le point de départ de ce micmac, ç'aurait été PEISSONIER (p. 36)  
 Però, secondo FLAGEOLET, tutto questo rompicapo parte da PEISSONIER (p. 90)

Cette fois Adèle, je crois que tu es fichue! (p. 39)  
 Mi sa che stavolta è finita, Adèle... (p. 93)

La stessa situazione si riscontra anche con la traduzione delle rare espressioni argotiche reperite nelle vignette:

Ne vous en faites pas, je m'occupe de tout. (p. 34)  
 Non si preoccupi, pensio io a tutto (p. 88)

Vous le regretterez, n'oubliez pas que je suis de la maison. (p. 45)  
 Se ne pentirà. Non dimentichi che sono anch'io della polizia. (p. 99)

Tipica espressione argotica dei soldati della prima guerra mondiale alle cui produzioni scritte Tardi è affezionato, “Ne vous en faites pas” è reso in italiano con un molto più neutro “Non si preoccupi”, che non rende assolutamente conto della variazione del testo originale. Lo stesso vale per l'espressione “être de la maison” che, di origine argotica, è resa in italiano attraverso una contestualizzazione con conseguente appiattimento del registro. Questa neutralizzazione del registro piuttosto generalizzata comporta la perdita almeno parziale della forza espressiva dei dialoghi rappresentati nelle vignette e, nella misura in cui l'uso delle variazioni è legato soprattutto ad una funzione identitaria, una certa perdita nella caratterizzazione dei personaggi. Il traduttore è riuscito in qualche raro caso a recuperare l'entropia a livello lessicale mantenendo almeno la struttura sintattica non normativa anche in italiano:

Moi, les musées ça me donne le bourdon! (p. 33)  
 Usciamo se non le spiace. A me mi fanno tristezza i musei! (p. 87)

La variazione sintattica è resa qui attraverso la ripetizione del pronome indiretto “me” e “mi” caratteristico dell'italiano popolare (Berruto 2012) mentre l'espressione idiomatica francese popolare “avoir le bourdon” è resa con la locuzione “fare tristezza”. Lo stesso caso si presenta nell'esempio seguente, dove l'entropia lessicale è recuperata a livello sintattico nella ripetizione dell'avverbio:

Que fichait-il ici, celui-là? (p. 35)  
 Ma che ci faceva qui DUGOMMER? (p. 89)

### **4.3. Questioni di sintassi**

La riproduzione dell'orale si riflette anche nelle strutture sintattiche usate da Tardi negli album analizzati e, in particolare, sono piuttosto numerose alcune costruzioni tipiche del francese orale spontaneo, popolare e familiare, come frasi scisse, uso del pronome *ça*, negazioni senza discordanziale e dislocazioni a sinistra e a destra. Le analisi mostrano come il procedimento più utilizzato nella versione italiana sia la razionalizzazione che ha come

effetto di ricondurre “violemment l’original de son arborescence à la linéarité”<sup>8</sup> (Berman 1985, p. 53).

Per quanto riguarda l’elisione del discordanziale *ne* e della sua resa in italiano, come Elefante sottolinea nell’ambito della traduzione audiovisiva,

[l’élision de ne] devient pratiquement constante dans le français populaire et dans le parler des jeunes. En italien populaire, on peut constater à propos de la négation la présence de termes originaires régionaux mais qui ont perdu cette marque diatopique et sont désormais devenus des signes diastratiques, c’est-à-dire *mica* e *manco*.<sup>9</sup> (Elefante 2004, p. 198)

Nel corpus analizzato, in nessun caso il traduttore ricorre a *mica* o a *manco* e la tendenza è l’adeguamento sulla sintassi standard dell’italiano:

J’ai pas bu... (p. 6)

Non ho bevuto... (p. 12)

J’ai pas fait exprès (p. 43)

Non l’ho fatto apposta (p. 97)

Faites pas le malin MENARD. Je vous ai à l’œil... (p. 47)

Non faccia il furbo, MENARD, che la tengo d’occhio... (p. 101)

La razionalizzazione della struttura sintattica è operata anche nel caso di numerose frasi scisse, in cui la struttura della frase italiana rispecchia quella del registro *standard*:

C’est PARIS tout entier que nous allons sauver! (p. 25)

Salveremo l’intera PARIGI! (p. 79)

Gli esempi di razionalizzazione più numerosi riguardano però il trattamento del pronome *ça* che, in francese popolare, permette a varie sequenze discorsive di funzionare come soggetti delle proposizioni e che, come Elefante nota rispetto alla sua resa in italiano, “on rend souvent le *ça* par les pronoms démonstratifs *questo* ou *quello*, ou bien on supprime cette marque diastratique”<sup>10</sup> (Elefante 2004, p. 197). La soppressione del pronome ha

<sup>8</sup> “Violentement l’originale dalla sua arborescenza alla sua linearità” (mia traduzione).

<sup>9</sup> [L’elisione di *ne*] “diventa praticamente costante in francese popolare e nelle pratiche linguistiche dei giovani. In italiano popolare, si può constatare a proposito della negazione, la presenza di termini originariamente regionali ma che hanno perduto la loro connotazione diatopica e rappresentano ormai fenomeni di variazione diastratica, cioè *mica* e *manco*” (mia traduzione).

<sup>10</sup> “si rende spesso *ça* con i pronomi dimostrativi *questo* o *quello*, oppure si sopprime questo marcatore diastratico” (mia traduzione).

quindi l'effetto di allineare la struttura sintattica degli enunciati italiani sul registro standard:

Allos le voir. ça peut etre une piste... (p. 7)  
Andiamo a trovarlo. Potrebbe essere una pista (p. 13)

Ça m'assomme d'aller au rendez-vous de ce ZBOROWSKY (p. 25)  
Mi secca, dover incontrare ZBOROWSKY (p. 31)

Drôle d'histoire! Ça commence par un monstre préhistorique et ça continue avec un démon assyrien... (p. 34)  
Strana storia! Comincia con n mostro preistorico e continua con un demone assiro... (p. 88)

Solo in pochi esempi il pronome dimostrativo neutro viene adattato al contesto e reso attraverso particelle pronominali clitiche o l'aggiunta di avverbi:

Allez, foutez-moi ça au bloc! (p. 6)  
Forza, sbattetelo al fresco! (p. 12)

Ça ne s'arrange pas! PAZUZU est toujours là! (p. 11)  
Sempre peggio. E PAZUZU è li fisso! (p. 65)

Ouverte! Ça alors une cave... (p. 27)  
Aperta! Ma questa è una cantina... (p. 81)

La sintassi marcata in italiano sembra resistere di più nel caso delle dislocazioni, dove la ripresa della stessa struttura dell'enunciato francese non pone problemi e permette di conservare lo stesso registro popolare:

...Par contre, ce qu'y savent pas, c'est que le ptérodactyle, il lui a laissé un couteau planté dans l'dos, à sa victime. (p. 17)  
Quello che non sanno, però, è che lo pterrodattilo gli ha piantato un coltello nella schiena, alla vittima. (p. 23)

Talvolta, il recupero della dimensione non-*standard* della sintassi avviene attraverso l'aggiunta di un elemento lessicale che permette di far rientrare la versione italiana nell'ambito di un registro popolare o familiare, come nei due casi seguenti:

PEISSONIER... PEISSONIER...Ca me dit quelque chose (p. 6)  
PEISSONIER... PEISSONIER... Mi dice qualcosa, il nome (p. 60)

Prenez en main l'affaire du ptérodactyle, ça m'a l'air sérieux! (p. 10)  
Voglio che si occupi del caso dello pterrodattilo. Sta diventando una faccenda seria! (p. 16)

In generale, negli album analizzati, i fenomeni sintattici caratteristici del francese popolare e familiare (Gadet 1992) sono soggetti ad una razionalizzazione piuttosto diffusa che non permette sempre al lettore italiano di cogliere i giochi di variazione di cui Tardi si serve per caratterizzare i suoi personaggi e le vicende raccontate.

## 5. Conclusioni

In conclusione di questo breve confronto tra le versioni francese e italiana dei due primi album delle avventure di Adèle Blanc-Sec si può constatare che le analisi sembrano confermare quanto già riscontrato per i fumetti anglofoni tradotti in italiano (Macedoni 2010, Garzone 2005). L'italiano tradotto è rappresentato da una varietà molto più controllata del francese della versione originale, più rispettoso della norma *standard*, in contrasto con l'uso preponderante delle variazioni, soprattutto diastratiche, delle vignette francesi. Se infatti la versione italiana sembra comunque riprodurre abbastanza efficacemente la lingua orale, appare molto più debole nella restituzione delle variazioni diastatiche, forse anche a causa della discrasia delle variazioni nelle due lingue. Questa tendenza si riscontra sia per quanto riguarda il livello ortografico, sia per quello lessicale e, infine, per quello sintattico: le strategie di compensazione, come l'aggiunta di esclamazioni, il recupero del registro non *standard* su un altro livello dell'analisi linguistica rispetto all'originale e l'aggiunta di alcuni lessemi di origine popolare e familiare, non sembrano infatti essere sufficienti a rendere in lingua di arrivo l'espressività dell'originale. Come si è visto in fase di analisi del testo, inoltre, le variazioni giocano un ruolo fondamentale nella corretta interpretazione degli avvenimenti di Adèle, così come nella caratterizzazione dei personaggi: l'adozione di un registro standardizzato comporta quindi un'entropia che va al di là della semplice mancanza di espressività e influisce sulla fruizione del testo.

**Bionota:** Stefano Vicari è ricercatore di Linguistica francese all'Università di Genova dal 2016. Dottore di ricerca in linguistica francese in co-tutela all'Università di Brescia e all'Università di Paris XIII, i suoi interessi di ricerca si situano negli ambiti dell'analisi del discorso, della socioterminologia e traduzione e della didattica del francese e le nuove tecnologie. È membro del Dorif Università, della SUSLLF e del gruppo di ricerca internazionale "Corpus 14" diretto da Agnès Steuckardt (Università di Montpellier III) sulle lettere dei soldati della prima guerra mondiale.

**Recapito autore:** [stefano.vicari@unige.it](mailto:stefano.vicari@unige.it)

## Riferimenti bibliografici

- Blanche-Benveniste C. 2000, *Approches de la langue parlée en français*, Ophrys, Parigi.
- Berman A. 1985, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Parigi.
- Berruto G. 2012, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Carocci, Roma.
- Celotti N. 2012, *La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue*, in Podeur J. (éd.), *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Liguori, Napoli, pp. 1-12.
- Celotti N. 2008, *The Translator of Comics as a Semiotic Investigator*, in Zanettin F. (ed.), *Comics in Translation*, St Jerome Publishing, Manchester/Kinderhook (NY), pp. 33-49.
- Eco U. 1972, *L'art de la BD*, Comics, Parigi.
- Elefante C. 2004, *Arg. et Pop., ces abréviations qui donnent les jetons aux traducteurs-dialoguistes*, in "META" 49, pp. 193-207.
- Frassi P. e Giaufret A. 2009, *Le français par la BD: normes et représentations de la langue*, in Bertrand O. et Schaffner I. (éds.), *Quel français enseigner? La question de la norme dans l'enseignement/apprentissage*, Editions de l'École Polytechnique, Paris, pp. 361-371.
- Fresnault-Deruelle P. 1972, *La langue des bandes dessinées et leur contenu lexical*, in "Le français dans le monde" 98, pp. 14-19.
- Gadet F. 2006, *La variation sociale en français*, Ophrys, Paris.
- Gadet F. 1992, *Le français populaire*, P.U.F., Paris.
- Gambier Y. 2000, *Traduction et analyses de discours: typologie croisée*, in "Studia Romanica Posnaniensia" 25/26, pp. 97-108.
- Garzone G. 2005, *Osservazioni sull'assetto del testo italiano tradotto dall'inglese*, in Cardinaletti A. e Garzone G. (a cura di), *L'italiano delle traduzioni*, Franco Angeli, Milano, pp. 35-58.
- Giaufret A. 2011, *La BD québécoise: «Magasin Général», la langue entre imaginaire et représentation*, in "Publiforum" 14. [http://publiforum.farum.it/ezine\\_articles.php?id=184](http://publiforum.farum.it/ezine_articles.php?id=184) (09/10/2016).
- Groensten T. 2006, *Un objet culturel non identifié: la bande dessinée*, Editions de l'an 2, Angoulême.
- Kerbrat-Orecchioni C. 1980, *L'Énonciation – De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris.
- Yuste Frías J. 2011, *Traduire l'image dans les albums d'Astérix. À la recherche du pouce perdu en Hispanie*, in Richet B. (éd.), *Le tour du monde d'Astérix*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 255-271.
- Macedoni A. 2010, *L'italiano tradotto dei fumetti americani: un'analisi linguistica*, in "Rivista internazionale di tecnica della traduzione" 12, pp. 93-102.
- Podeur J. (éd.) 2012, *Tradurre il fumetto. Traduire la bande dessinée*, Liguori, Napoli.
- Vicari S. 2015, *C'était la guerre des tranchées/Era la guerra delle trincee ou comment traduire l'expérience de la Grande Guerre par la BD*, in Londei D., Poli S., Giaufret A. e Rossi M. (a cura di), *Metamorfosi della traduzione in ambito francese-italiano*, GUP, Genova, pp. 181-202.
- Zanettin F. 2005, *Comics in translation studies. An overview and suggestions for research*, in "Traduction et Interculturalisme" 15, pp. 93-98.
- Zanettin F. 2011, *Fumetti e traduzione del linguaggio non verbale*, in Baccolini R., Chiaro D., Rundle C., and Whitsitt S. (eds.), *Minding the Gap. Studies in Linguistic and*

*Cultural Exchange for Rosa Maria Bollettieri Bosinelli*, Bologna University Press, Bologna, pp. 273-286.

Zanettin F. 1998, *Fumetti e traduzione multimediale. Tra codice verbale e codice visivo*, in "inTRAlinea" 1. [http://www.intralea.it/volumes/eng\\_open.php?id=P156](http://www.intralea.it/volumes/eng_open.php?id=P156) (09/10/2016).