

Tradurre la *bande dessinée* migrante Il caso de *Les Mohamed* di Jérôme Ruillier

Ilaria Vitali

(Università di Bologna, Italia)

Abstract The comic book *Les Mohamed* (2011) by French author Jérôme Ruillier is situated in the landscape of the migrant *bande dessinée*, with its own singular characteristics. In this work, the author traced a global portrait of Maghrebi immigrants in France, by adapting the documentary/book *Mémoires d'immigrés* (1997) by French-Algerian author Yamina Benguigui. As migrant storytellers in general, *bande dessinée* authors are often the first 'translators' of unknown or removed realities, making them accessible to a large public. But what happens when they are translated in their turn? In a first part, this article canvases the process of intersemiotic translation that brought from *Mémoires d'immigrés* to *Les Mohamed*. In a second part, it focuses on the verbal/visual aspects of Ruillier's work and especially on the solutions I adopted in the Italian translation (*Se ti chiami Mohamed*, 2015).

Sommario 1 Da *Mémoires d'immigrés* a *Les Mohamed*. – 2 Da *Les Mohamed* a *Se ti chiami Mohamed*: il paratesto. – 3 Da *Les Mohamed* a *Se ti chiami Mohamed*: il testo.

Keywords Jérôme Ruillier. *Les Mohamed*. *Bande dessinée*. Migrant Writing. Comics Translation.

Arte sequenziale (Eisner 1985), il fumetto è caratterizzato dalla compenetrazione di due codici espressivi, parole e immagini, strettamente correlati. Questa interazione, che si presenta senza dubbio come un arricchimento dal punto di vista artistico, complica il lavoro del traduttore, che si trova a dover fare i conti con una *medium-constrained translation* (Zanettin 1998, 2014), concretizzata nella presenza di un 'vincolo culturale' intimamente connesso con un 'vincolo iconico'. Quale postura assume il traduttore rispetto a questi vincoli nel caso specifico della *bande dessinée* migrante?

Anche se non viene mai sufficientemente sottolineato, fumetto e migrazione sono da tempo fortemente legati. I maggiori autori nordamericani del Novecento, a cui si attribuisce la nascita del fumetto moderno, erano infatti immigrati o figli d'immigrati. Basti pensare a George McManus (1884-1954, di origine irlandese), Rudolph Dirks (1877-1968, di origine tedesca) o Will Eisner (1917-2005, di padre austriaco e madre romana).¹ Questo non vale solo per gli Stati Uniti. Per citare un esempio, il 'galli-

1 Un altro esempio merita di essere citato in questa sede: i creatori di Superman, il padre dei supereroi, la cui prima avventura viene pubblicata dalla DC Comics nel 1938, erano ebrei immigrati dall'Europa: Jerome 'Jerry' Siegel (1914-1996, sceneggiatura) e Joe Shuster (1914-1992, disegni). Alcuni critici hanno visto nella storia di Superman una rappresentazione

co' *Astérix* (primo albo 1961; prepubblicato nel 1959 dalla rivista *Pilote*) deve la sua creazione non a due autori francesi, ma a due figli d'imigrati: lo sceneggiatore Goscinny, di genitori ebrei polacchi e ungheresi, e il disegnatore Uderzo, di origini italiane. È però a partire dagli anni 1980 che il fumetto francese si arricchisce di una folta schiera di autori di origine 'altra' e, più in generale, di opere che si concentrano sul tema dell'immigrazione.² Il fenomeno migratorio coinvolge aree geografiche di provenienza molto diverse, dall'Europa all'Asia passando per l'Africa, ma l'immigrazione numericamente più significativa rimane quella maghrebina (in particolare algerina), per ragioni storiche legate al colonialismo e alle politiche migratorie adottate dalla Francia. Autori come Farid Boudjellal, o più recentemente Halim Mahmoudi o le sorelle Gargouri, presentano al lettore realtà rimosse, ancora troppo spesso sconosciute o taciute.

Il fumetto *Les Mohamed* (2011) di Jérôme Ruillier si colloca in questo vasto panorama,³ pur con caratteristiche singolari. L'autore francese, nato in Madagascar, ha infatti realizzato un adattamento di *Mémoires d'immigrés* dell'autrice algerina Yamina Benguigui, tracciando un quadro globale dell'immigrazione maghrebina in Francia e mettendola costantemente in relazione con la storia francese. Così come avviene in generale per le scritture migranti, anche nel caso della *bande dessinée* gli autori sono spesso i primi traduttori di realtà sconosciute, che rendono accessibili a un ampio pubblico. Ma cosa succede quando questi autori vengono a loro volta tradotti?

Questo articolo analizza, in prima battuta, il processo di traduzione intersemiotica che ha portato alla creazione del fumetto *Les Mohamed*. Si sofferma in seguito sulle caratteristiche dell'opera e, in particolare, sulle soluzioni che ho adottato nella sua traduzione italiana (*Se ti chiami Mohamed* 2015).⁴

dell'esodo del popolo ebraico: Kal-El (Superman), arriva su un nuovo pianeta, la Terra, dopo la distruzione di Krypton, rappresentazione simbolica dell'olocausto. Il suo lungo viaggio intergalattico, paragonabile a un esodo, lo porta in Kansas, dove vive esiliato sotto una nuova identità, quella di Clark Kent, costretto ad adattarsi a una nuova cultura. Dietro l'invenzione di questo personaggio c'è dunque la rappresentazione di una migrazione e la volontà di una rivincita: Superman è un eroe pienamente positivo, che riscatta non solo se stesso ma l'intera popolazione incontrata sul nuovo 'pianeta'.

2 Si considera qui solo la produzione di autori emigrati in Francia. Per un primo approccio alla *bande dessinée* nei paesi francofoni si veda il numero 14 di *Publif@rum*, interamente dedicato a «La BD francophone». URL http://www.publifarum.farum.it/show_issue.php?iss_id=10 (2015-03-01). Sul fumetto quebecchese, particolarmente importante, è possibile consultare il numero tematico di *European Comic Art*, 5 (1), 2012.

3 Per un approccio generale ai rapporti tra *bande dessinée* e migrazione rimando a Vitali 2014b. Segnalo anche, in ottica più strettamente postcoloniale, Mehta e Mukherji 2015.

4 Le due opere sono indicate direttamente nel testo con le sigle *LM* (*Les Mohamed*) e *STCM* (*Se ti chiami Mohamed*).

1 Da *Mémoires d'immigrés* a *Les Mohamed*

Prima di incominciare a riflettere sui problemi traduttivi, occorre soffermarsi sull'origine de *Les Mohamed*. Questa *bande dessinée* si presenta infatti in partenza come una traduzione intersemiotica (Jakobson 1959), ovvero come un adattamento dell'opera filmica e letteraria di Yamina Benguigui. Scrittrice e cineasta francese di origine algerina, ex-ministro della francofonia, Benguigui ha svolto nella prima metà degli anni Novanta una serie di ricerche sull'immigrazione maghrebina in Francia, ricavandone un documentario e subito dopo un volume, entrambi intitolati *Mémoires d'immigrés* (1997). Le due opere presentano lo stesso scheletro: un insieme di biografie dalla struttura tripartita - *Les pères, Les mères, Les enfants* - ricostruiscono il quadro storico-politico, ma anche emotivo e affettivo, di quarant'anni d'immigrazione maghrebina in Francia, partendo dai *primo-arrivants* degli anni Cinquanta per arrivare alle seconde generazioni.

Come sottolineano Gaudreault e Marion, «pour qu'un sujet s'incarne, il lui faut une ossature. La chair ou l'apparence extérieure, elle, peut changer, mais le squelette demeure» (1998, 39) Nel suo adattamento a fumetti, edito da Sarbacane nel 2011, Ruillier ha deciso di seguire in maniera molto fedele il lavoro di Benguigui, nella sua doppia natura visiva e testuale, rispettandone l'ossatura. La 'fedeltà' traspare prima di tutto nel codice iconico: è sufficiente confrontare qualche fotogramma del documentario di Benguigui con le tavole di Ruillier per rendersene conto. Dal punto di vista testuale, l'opera presenta la stessa struttura tripartita e riporta fedelmente i diversi frammenti biografici presenti nel volume di Benguigui (seppure con qualche inevitabile ellissi). Non a caso, Ruillier dichiara in apertura il medium che lo precede - il libro *Mémoires d'immigrés* - raffigurandolo nelle tavole di pagina 6 e 7, secondo un meccanismo definito da Bolter e Grusin come *rimediazione* (1999), ovvero un processo di generazione di forme nuove che rinviano in modo osmotico e ricorsivo ai media precedenti.⁵

Il partito preso della fedeltà al lavoro di Benguigui non deve però trarre in inganno. È importante sottolineare che Ruillier non si limita a una semplice 'traduzione', ma la rimpolpa con netti interventi autoriali. Il suo apporto personale sta soprattutto nell'autorappresentazione: l'autore ha voluto mettere in scena se stesso all'interno del mondo diegetico, creando episodi che lo vedono protagonista, con i suoi dubbi, i suoi commenti che punteggiano la narrazione e la attualizzano, e che hanno il potere di mettere in relazione la storia dell'immigrazione magrebina con la storia della Francia *tout court*. Per esempio, in alcuni passaggi onirici, Ruillier

5 Per chi fosse interessato a un'analisi più dettagliata di questo percorso intersemiotico, rimando a un mio intervento dal titolo «Tra documentario, libro e fumetto: il viaggio intersemiotico e transmediale di *Mémoires d'immigrés* di Yamina Benguigui», all'interno del convegno *Incerti confini*, Università di Bologna, 19-20 novembre 2015 (è in corso la pubblicazione degli atti).

interroga il padre defunto sulla sua esperienza della Guerra d’Algeria, considerandola dal punto di vista francese; in altre tavole, avvicina l’emarginazione vissuta da diversi migranti a quella che si trova spesso a vivere la figlia Sarah, trisomica. Per queste ragioni, definire l’adattamento di Ruillier soltanto attraverso il paradigma consolidato di Jakobson appare riduttivo. Più appropriata e produttiva per la lettura di questo percorso è la definizione di *transmedia storytelling* fornita da Henry Jenkins (2006), ovvero il dispiegarsi di una storia su più piattaforme artistiche, in cui ciascun media coinvolto aggiunge qualcosa, dando un apporto specifico alla nostra comprensione di ciò che è raccontato, nonché al percorso globale.

In questo primo processo di traduzione da parte di Ruillier intervengono dunque anche dei cambiamenti, tra cui la trasformazione del titolo, che da *Mémoires d’immigrés* diventa *Les Mohamed*, dove il nome proprio Mohamed, il più comune nell’area del Maghreb, sta qui a indicare nel loro complesso gli immigrati maghrebini, privati della loro identità e ridotti a mera forza lavoro: «quand on entre chez Renault», dichiara una delle persone intervistate da Benguigui, riprodotta in una delle prime tavole di Ruillier «on regarde comment vous vous appelez. Si c’est Mohamed, on vous envoie à la chaîne» (LM 2011, 11, fig. 1).

La trasformazione del titolo da *Mémoires d’immigrés* a *Les Mohamed* implica naturalmente una trasformazione dello sguardo, che da interno diviene esterno: ricordiamo che Ruillier non è figlio dell’immigrazione e per questa ragione non ha voluto appropriarsi del termine memoria (*mémoire*), fondamentale invece nel lavoro di Yamina Benguigui. Un intervento analogo, anche se con modalità diverse, è stato messo in atto nella traduzione italiana, come vedremo in seguito.

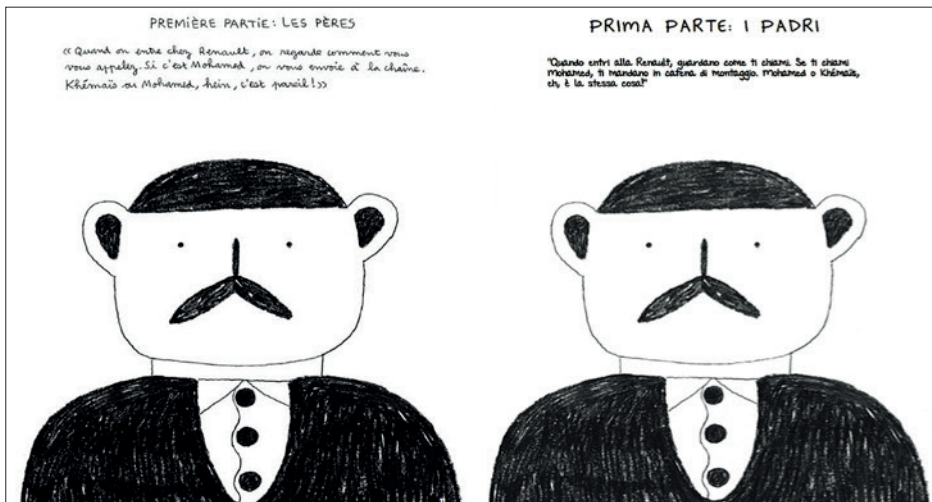


Figura 1. *Les Mohamed*, 11; *Se ti chiami Mohamed*, 9

Nell'adattamento di Ruillier, anche l'aspetto grafico merita grande attenzione. La caratteristica che più colpisce in questa *bande dessinée* è senza dubbio la scelta di utilizzare un *code animalier*: i personaggi sono rappresentati dall'autore come dei gatti stilizzati. A questo punto, il lettore di fumetti non può non pensare al celebre *Maus* (1986-1991) di Art Spiegelman (anche lui 'figlio' dell'immigrazione), che racconta la vita del padre sopravvissuto all'olocausto attraverso una metafora zoomorfa che vede gli ebrei disegnati come topi e i tedeschi come gatti. La scelta di Ruillier è simile e al contempo diversa: l'autore ha deciso di rappresentare tutti, maghrebini e francesi, allo stesso modo. Raffigurare con tratti marcati i personaggi immigrati sarebbe stata un'operazione sin troppo facile, disegnarli tutti nella stessa maniera è per l'autore un modo di rimmetterli sullo stesso piano. Come ha dichiarato in un'intervista: «utilizzare teste di animali indefinite, dal tratto molto semplice, mi è sembrato ideale per occuparmi dei Mohamed. Queste maschere neutre, anonime, obbligano a spostare il nostro punto di vista, è di nuovo la parola ad avere il sopravvento» (Chiaramonte 2015).

Come si può apprezzare dalla tavola riprodotta (fig. 1),⁶ il tratto dell'autore è di fatto essenziale, quasi infantile e volutamente stilizzato. Una scelta molto precisa, che risponde all'intento di affrontare argomenti complessi e delicati (immigrazione, integrazione, razzismo...) con la maggior semplicità possibile. Per la stessa ragione, l'autore ha preferito il bianco e nero, evitando la distrazione del colore. La volontà di chiarezza espressa nel codice visivo si specchia in quello verbale, esprimendosi in un processo di sottrazione grafica e di semplificazione testuale. L'insieme di queste componenti crea un fumetto di grande accessibilità. Per queste ragioni, nel complesso, come sottolineato dalla stessa Benguigui nella prefazione alla *bande dessinée*, *Les Mohamed* ha un forte valore di natura pedagogica (LM 2011, 3).

2 Da *Les Mohamed* a *Se ti chiami Mohamed*: il paratesto

Nell'ottobre del 2014, sono stata contattata dalla casa editrice Il Sirente a proposito di un progetto editoriale dedicato alle scritture migranti legate al mondo arabo. L'intenzione era quella di tradurre opere di autori provenienti dai paesi europei con il più alto tasso d'immigrazione araba, creando una sezione 'migrante' all'interno di una collana già esistente dedicata agli scrittori dell'altra sponda del Mediterraneo (Altriarabi).

6 Tutte le immagini sono riprodotte per gentile concessione degli editori. Per l'edizione francese: Ruillier, Jérôme (2011). *Les Mohamed*. © Parigi: Éditions Sarbacane. Tiré de Benguigui, Yamina (1997), *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin*. © Parigi: Éditions Albin Michel; per l'edizione italiana: Ruillier, Jérôme (2011). *Les Mohamed*. Parigi: Sarbacane. Trad. da Ilaria Vitali. Trad. it.: *Se ti chiami Mohamed*. © Roma: Il Sirente, 2015.

Il progetto è ben espresso nelle parole della direttrice editoriale, Chiarastella Campanelli:

Dopo 7 anni dalla nascita del progetto editoriale Altriarabi, è sorta l'esigenza di raccogliere anche le voci degli europei con origine araba. Un canto proveniente dal sud e un contro-canto proveniente dal nord, entrambi affacciati sulle rive del mar mediterraneo – «al bahr al abyad al mutawassit», il mare bianco di mezzo – per dialogare, confrontarsi, guardarsi. (Campanelli 2015, ii)⁷

Come ci dicono le statistiche, la Francia è il paese europeo che, per ragioni storiche, conta oggi il maggior numero d'immigrati maghrebini.⁸ Eppure, questa comunità già numerosa negli anni Cinquanta del Novecento è rimasta per molto tempo invisibile. Per queste ragioni, *Les Mohamed*, primo fumetto a raccontare in maniera diffusa e organica il fenomeno dell'immigrazione maghrebina in Francia, mi è sembrato una buona proposta da avanzare. Anche se questo articolo non è incentrato sulla ricezione, mi preme ricordare alcuni aspetti riguardo alla collocazione editoriale di questa *bande dessinée*, che inaugura di fatto la sezione 'migrante' della collana Altriarabi, perché essi sono utili per capire la scelta della macrostrategia traduttiva.

Ogni traduzione produce inevitabilmente cambiamento, perché risultato di una serie di scelte. Questo aspetto è evidente sin dal titolo della *bande dessinée*, che come abbiamo visto si modifica già nel primo processo di traduzione operato da Ruillier. Nell'edizione italiana, il titolo si trasforma ulteriormente da *Les Mohamed* a *Se ti chiami Mohamed*. Chi traduce sa che non è il traduttore, ma l'editore a determinare la scelta degli elementi paratestuali, a cui appartiene anche il titolo. Nel caso di questa traduzione, l'ottima collaborazione con la casa editrice e in particolare con la direttrice della collana Altriarabi mi ha però permesso di avanzare delle proposte, tra cui quella che è stata accettata. Per ragioni legate alle differenze tra la storia francese e quella italiana, la traduzione letterale 'I Mohamed' non risultava sufficientemente evocativa e rischiava di apparire addirittura fuorviante, non rinviando in maniera esplicita a quella presenza massiccia d'immigrati di cui si è già parlato. Si

7 Il progetto editoriale è stato finanziato dall'Unione Europea, all'interno del programma Europa Creativa. La traduzione di questa *bande dessinée* ha beneficiato inoltre del patrocinio di Amnesty International e del programma di aiuto alla pubblicazione Casanova (Institut français Italia/Institut français/Ministères des Affaires étrangères et du développement international).

8 Sono circa otto milioni i maghrebini e discendenti di maghrebini in Francia. Si vedano i dati raccolti da Frontex, URL <http://frontex.europa.eu>, e dalla Cité nationale de l'histoire de l'immigration URL <http://www.histoire-immigration.fr> (2016-06-21).

è scelto dunque di modificare il titolo per l'edizione italiana, ricavandolo dal brano che apre la prima sezione del fumetto (*STCM* 2015, 21, fig. 1), riportato sopra.

Così come altri elementi paratestuali (per esempio la grafica di copertina), il nuovo titolo è stato sottoposto all'approvazione dell'autore. La scelta pare inserirsi bene nella realtà più ampia della *bande dessinée* migrante e risulta particolarmente indovinata se messa in rapporto con essa. Penso per esempio al fumetto *Unofficial Border-Crossing Guide for non-Europeans* (2013), dell'autore migrante di origine messicana Carlos Gustavo Carmona Medina, vincitore del concorso *ComiX4= Comics for Equality Award*, organizzato dall'associazione bolognese Africa & Mediterraneo e dedicato a fumetti inediti di artisti migranti.⁹ Il fumetto in questione raccoglie una serie di aneddoti e consigli sui modi migliori per attraversare le frontiere dell'area Schengen quando si è migranti. La vignetta conclusiva dell'ultima tavola rivela tristemente «if your name is Mohamed, don't even try it» (Carmona Medina 2013), sottolineando la stigmatizzazione che avviene ancora oggi nei confronti di chi si chiama Mohamed, a decenni di distanza dalle esperienze raccontate nella *bande dessinée* di Ruillier.

Come già ricordato, l'opera di Ruillier si presenta come una sorta di biografia collettiva della comunità maghrebina in Francia a partire dagli anni Cinquanta. Ne derivano particolarità linguistiche e culturali, per esempio la presenza di varianti lessicali sull'asse diatopico, guidate tuttavia da un progetto, come abbiamo visto, di natura pedagogica.

Nel caso di opere che, come questa, presentano un'ibridità linguistica e culturale, la maggior parte dei traduttori tende ad esaltare - non di rado a prescrivere - la *foreignising translation*, ovvero secondo i termini di Venuti, una traduzione 'estraniante' che si propone di conservare le caratteristiche linguistiche e culturali del testo di partenza, in un'ottica *source-oriented* (Venuti 1995, 1998). La posizione di Venuti ricalca la cosiddetta traduzione 'etica', che Berman contrappone a quella 'etnocentrica' (Berman 1999). Il partito preso della *foreignising translation*, tuttavia, non è sempre pertinente e in diversi casi rischia anzi di produrre, come evidenziato tra gli altri da Lievois e Balh (2016, 5), controsensi traduttivi. Sebbene gli interventi di Venuti e di altri studiosi che si collocano sulla stessa linea siano stati fondamentali (e salutari) per una presa di coscienza 'etica', questa strategia - come ogni strategia - non deve essere applicata in maniera cieca, ma mediata e valutata di volta in volta, consi-

9 Segnalo qui anche un altro concorso per fumetti inediti organizzato dall'Associazione bolognese Africa & Mediterraneo e patrocinato dall'UNESCO, dal titolo *Africa Comics*, particolarmente interessante nel panorama della *bande dessinée* migrante. Si veda il sito dell'associazione Africa & Mediterraneo, URL <http://www.africaemediterraneo.it/it/portfolio/africa-comics/> (2016-06-28).

derando sempre la natura dell'opera, le intenzioni dell'autore e il contesto editoriale. Tra traduzione 'estraniante' e 'addomesticante' esistono infatti molte sfumature che traduttori e editori sembrano prediligere in questo inizio del XXI secolo.

Nel caso de *Les Mohamed*, la natura del fumetto e il contesto editoriale mi hanno guidato nelle scelte rispetto a diversi elementi testuali e paratestuali, come per esempio quella di includere un glossario alla fine del testo.¹⁰ Come già segnalato, i fumettisti migranti sono spesso i primi traduttori di realtà sconosciute o rimosse. Questo processo traduttivo è reso esplicito, all'interno delle loro opere, dalla presenza di glosse esplicative che accompagnano un elemento percepito dall'autore come problematico, o da binomi sinonimici che decifrano un termine potenzialmente non chiaro affiancandolo alla sua traduzione nella lingua standard,¹¹ o ancora da apparati paratestuali (introduzioni, postfazioni, note e glossari).

L'inserimento di un glossario è una pratica adottata dalla casa editrice Il Sirente per tutti i testi che presentano una lingua diatopicamente marcata e costanti riferimenti a realtà culturali presumibilmente oscure per il lettore italiano. Rispetto alle note a piè di pagina, il glossario presenta almeno due vantaggi: non interrompe la lettura e permette facilmente al lettore di reperire termini che compaiono più di una volta nel testo, senza dover risalire alla prima occorrenza, dove è collocata la nota.

Nel caso specifico di questo fumetto, l'adozione di un apparato paratestuale è legittimata dalla natura pedagogica del fumetto e dal fatto che l'autore stesso aveva inserito alcune note e un glossario nell'opera originale che, in accordo con l'editore, ho ripensato e ridisegnato per il pubblico italiano. Penso, per esempio, al termine *keur*, che indica i figli degli immigrati maghrebini nati in Francia, termine trasparente per un lettore francese, ma non per un italiano. O ancora a diversi prestiti dall'arabo, come *haik* (velo) o *shashia* (copricapo maschile). Occorre infatti considerare che la Francia ha avuto una storia di colonizzazione e immigrazione molto diversa da quella dell'Italia, che le ha consentito di familiarizzare con numerosi termini ed espressioni oggi non più percepiti come stranieri. Da tempo, l'arabo appartiene alle 'langues de France', ovvero quell'insieme di lingue regionali o minoritarie parlate sul territorio francese e ritenute parte del patrimonio comune. Secondo il rapporto stabilito da Bernard Cerquiglini nel 1999, il *darija*, ovvero la variante dialettale dell'arabo

10 È una soluzione che ho già adottato nella traduzione di diverse opere narrative, per esempio *Viscéral* di Djaïdani (2007; trad. it. *Viscerale* 2009). Altra possibilità, sempre all'interno dei dispositivi paratestuali, è quella di inserire prefazioni o postfazioni, alternativa che ho scelto in altri casi (per esempio, per la raccolta di racconti *Chroniques d'une société annoncée* del collettivo Qui fait la France?, 2007; trad. it. *Cronache di una società annunciata* 2009).

11 Questa strategia è anche definita da Marc Sourdout come 'ripetizione-traduzione'. Si veda Sourdout 2009.

parlata in Maghreb, faceva già parte di queste lingue, al pari del basco, dell'alsaziano o dell'yiddish.¹²

Tornando alla collocazione editoriale, mi preme segnalare che questo 'glossario' – termine che intendo qui nel senso più ampio e generale, come raccolta di voci corredate di informazioni linguistiche, ma soprattutto culturali – non si rivolge a un pubblico di accademici. Le opere edite dalla collana Altriarabi de Il Sirente si rivolgono per vocazione a un pubblico ampio e non specializzato. Lo stesso vale per l'edizione originale: il *Petit lexique* che compare alla fine dell'opera di Ruillier conta in totale cinque voci ed è tratto da un articolo della giornalista Perrine Dutreil, pubblicato su *Télérama* (LM, 287), dunque su un settimanale destinato al grande pubblico. Per le ragioni espresse sopra, il lessico in questione non prende in considerazione gli arabismi presenti nel testo, ormai non più percepiti come incomprensibili per un lettore francese. Le cinque voci che lo costituiscono (*indigènes; travailleurs immigrés; beurs; intégristes; communauté musulmane*) non presentano del resto alcun problema di decodifica per il pubblico francese, ma si offrono come spunto di riflessione su alcuni temi di natura sociale e storica. Non si tratta d'altronde di un lessico propriamente riferito a *Les Mohamed*, tanto che solo tre delle cinque voci – *travailleurs immigrés; beurs; intégristes* – compaiono nell'opera di Ruillier.¹³

Per la sua precisa collocazione editoriale, il glossario della traduzione italiana doveva rispondere a caratteristiche diverse, coniugando la concisione con l'accessibilità. Trattandosi di un'opera che affronta il tema dell'immigrazione maghrebina in Francia e che s'inserisce nel contesto editoriale di una collana specificamente rivolta all'immigrazione araba in Europa, l'intento era quello di definire non solo aspetti legati al mondo arabo, ma anche elementi caratteristici della realtà francese connessi all'immigrazione e alle banlieue disagiate. Nel glossario dell'edizione italiana della *BD*, che conta diciassette voci, ho quindi inserito termini appartenenti alla lingua araba, ma anche alcuni riferimenti alla storia dell'immigrazione maghrebina in Francia che compaiono nell'opera e che possono risultare problematici per un lettore italiano. Eccone alcuni esempi:

Beur ~ Figlio di immigrati maghrebini nato in Francia. Il termine è il 'verlan' della parola 'arabe' (STCM 2015, 285).

H.L.M. ~ Acronimo di 'Habitation à Loyer Modéré' (alloggio ad affitto

12 Sulla differenza tra 'langue française' e 'langues de France', si veda il sito <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Langue-francaise-et-langues-de-France/Politiques-de-la-langue/Langues-de-France> (2016-06-02). Sullo stesso portale è possibile consultare i rapporti periodici dedicati alle evoluzioni della lingua francese.

13 Considerando questi diversi fattori, l'uso del termine 'Lexique' risulta dunque in parte improprio, anche se è quello che è stato scelto dall'editore francese.

contenuto), particolarmente presente in banlieue. Di qualità superiore agli edifici H.B.M. (Habitations Bon Marché) e costruiti, in origine, per una sorta di classe media nascente, sono divenuti in seguito sinonimo di degrado e abbandono. Secondo le stime, nei primi anni Duemila circa dieci milioni di persone alloggiavano in Francia in un'abitazione H.L.M. (STCM 2015, 286).

Marche pour l'égalité et contre le racisme (Marche des beurs) ~ Grande marcia pacifista, partita da Marsiglia il 15 ottobre del 1983 e giunta a Parigi il 3 dicembre dello stesso anno, dove una delegazione è ricevuta all'Eliseo dall'allora presidente François Mitterand. Con oltre centomila partecipanti, è il primo evento che porta all'attenzione pubblica l'esistenza e le rivendicazioni dei figli degli immigrati nati in Francia (STCM 2015, 286).

Pied-noir ~ Francese d'Algeria rimpatriato dopo l'indipendenza del paese nel 1962 (STCM 2015, 286).

Shashia ~ Copricapo maschile, a forma di calotta, tradizionalmente usato nei paesi arabi, in particolare in Tunisia (STCM 2015, 286).

Gli esempi riportati sopra sono rappresentativi delle tre realtà presenti nel glossario: prestiti dall'arabo (*shashia*, ecc.); elementi extralinguistici come eventi storici connessi all'immigrazione maghrebina in Francia (*Marche pour l'égalité et contre le racisme*, ecc.); aspetti linguistici e/o culturali legati alla realtà francese e alle banlieue disagate (*beur*, *H.L.M.*, ecc.).

Per quanto riguarda le (pochissime) note a piè pagina, esse sono state mantenute dal testo originale in accordo con l'editore e nel rispetto della volontà dell'autore. Riguardano perlopiù sigle e acronimi, per esempio «CLIS: Classe d'Intégration Scolaire» (LM, 168; STCM, 167), a cui ne sono state aggiunte poche altre non trasparenti per un lettore italiano, per esempio, «C.G.T.: Confédération Générale du Travail» (sindacato), (STCM, 40).¹⁴ Alcune di queste voci, la cui definizione sintetica appare in nota, sono state commentate più diffusamente nel glossario a fine testo, laddove lo si riteneva utile per la comprensione del lettore (si veda per esempio il caso di «H.L.M.», STCM, 286).

Un'ultima nota sull'aspetto tipografico dell'edizione italiana: il carattere utilizzato, My Hands are Holding you, progettato da Kimberly Geswein nel 2011 per lo *scrapbooking* digitale, differisce dall'originale, scritto a mano dall'autore, pur ricordandolo da vicino (anche in questo caso come nei

¹⁴ Trattandosi di interventi quantitativamente marginali, l'editore ha preferito non differenziare le note dell'autore da quelle del traduttore.

precedenti in cui si sono apportate modifiche rispetto all'opera originale, la scelta è stata sottoposta all'approvazione dall'autore).

3 Da *Les Mohamed* a *Se ti chiami Mohamed*: il testo

I problemi traduttivi posti dal medium fumetto sono già stati analizzati, tra gli altri, da Zanettin (1998, 2014) e dipendono in larga misura dall'interconnessione tra il codice visivo e quello verbale. Com'è noto, le tavole di un fumetto prevedono una griglia, con spazi precisi riservati alla componente testuale (didascalie e nuvolette) a cui non si può sfuggire. Nel caso de *Les Mohamed*, quando si è rivelato impossibile inserire il testo della traduzione per via di spazi troppo ridotti, si sono cercate soluzioni durante il *lettering*, ovvero nella fase editoriale d'inserimento e adattamento delle parti testuali all'interno delle tavole. Le dimensioni di alcune nuvolette hanno determinato alcuni piccoli aggiustamenti, per esempio: «Bonjour» > «Buondi» (in luogo di «Buongiorno») (*STCM*, 66, 185, 209).

La presenza di una griglia non è che il primo elemento vincolante per il traduttore di fumetti: gli elementi potenzialmente problematici dettati dalla stretta relazione tra il codice visivo e quello verbale sono molteplici. Uno di questi è costituito dai fonosimboli, parole o gruppi di parole invariabili che riproducono o evocano un suono specifico, come il verso di un animale o il rumore prodotto da un oggetto o da un'azione. La difficoltà traduttiva deriva dal fatto che i fonosimboli sono spesso parte integrante dell'immagine e, pur imitando suoni esistenti, variano a seconda dei sistemi linguistici. Nel caso de *Les Mohamed*, li ho potuti tradurre perché questo non comportava interventi di modifica della componente grafica, a differenza di quanto accade in altri casi riportati nel volume curato da Zanettin (2014). La cosa che può apparire singolare è che ho dovuto tradurli... in inglese. La *bande dessinée* ha infatti creato un proprio fonosimbolismo. In Italia, il fumetto utilizza invece spesso (anche se non sempre) fonosimboli derivati dall'inglese, lingua particolarmente ricca di sostantivi e verbi onomatopeici monosillabici entrati progressivamente nell'uso fino a cristallizzarsi e ad essere impiegati anche in contesti diversi da quello del fumetto. Di seguito alcuni esempi di traduzione: «tousseousse» > «coughcough» (*LM*, 30, 33, 41, 43, 235; *STCM*, 29, 32, 40, 42, 234); «crocroc» > «crunchcrunch» (*LM*, 93, 107, 115; *STCM*, 92, 106, 114); «miammiam» > «gnamgnam» (*LM*, 103, 115, 193; *STCM*, 102, 114, 192).

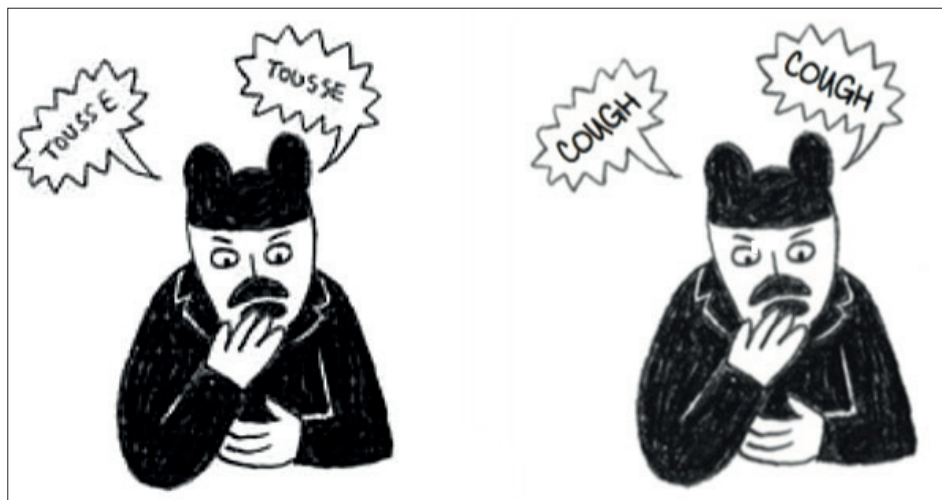


Figura 2. *Les Mohamed*, 33 (dettaglio); *Se ti chiami Mohamed*, 32 (dettaglio)



Figura 3. *Les Mohamed*, 115 (dettaglio); *Se ti chiami Mohamed*, 114 (dettaglio)

Quest'ultimo caso («gnam») rappresenta una neoformazione propria dell'italiano, costruita sul modello inglese con finale in consonante, come un pseudoanglicismo.¹⁵ Altre difficoltà legate al vincolo visivo possono sorgere nel caso di parole integrate all'immagine, dove il traduttore non può naturalmente intervenire. La seconda vignetta di pagina 111 (fig. 4) ne costituisce un esempio. Il personaggio compone con le lettere dell'alfabeto la parola *bal* (ballo). Fortunatamente, la vignetta funziona anche per un lettore italiano, perché dà l'idea che il personaggio debba ancora terminare la costruzione della parola.

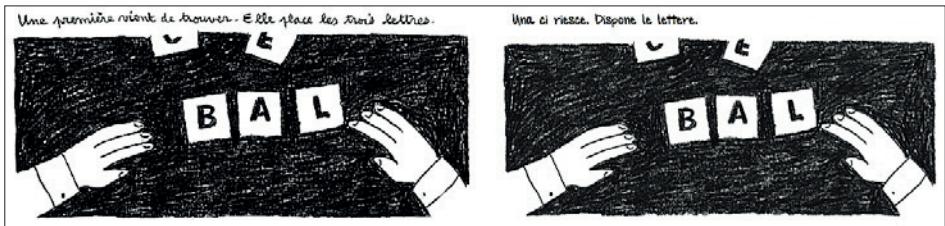


Figura 4. *Les Mohamed*, 111; *Se ti chiami Mohamed*, 110

Un altro aspetto caratteristico della traduzione di fumetti riguarda la presenza di elementi ludolinguistici che si esercitano nel doppio canale verbale/visivo, dando vita a giochi di parole connessi all'immagine. Si tratta di fenomeni che si legano al fumetto sin dalle sue origini. Quello che viene considerato convenzionalmente il primo fumetto italiano, *BilBolBul* di Attilio Mussino, pubblicato nel 1908 sul *Corriere dei Piccoli*, è un esempio perfetto di questa difficoltà traduttiva. Bilbolbul è un bambino africano, che vive nell'ex-Tripolitania (Libia occidentale), allora colonia italiana. Questo fumetto è interamente giocato sulle metafore visualizzate, ovvero la traduzione in immagini di metafore linguistiche. Nelle tavole di Mussino, Bilbolbul diventa letteralmente rosso di vergogna, poi giallo per l'invidia, bianco dalla paura, verde dalla rabbia ecc. Si tratta di un caso limite, ma che può verificarsi quando si traduce un fumetto. Nel caso di *Les Mohamed*, la commistione tra codice verbale e codice visivo non è stata in questo senso vincolante: questo fumetto non ha lo scopo di suscitare il riso e, anche per questa ragione, giochi di parole, metafore visualizzate e *pun* visivi sono quasi totalmente assenti.

In generale, il 'vincolo iconico' non ha dunque posto particolari difficoltà. Più complesso il rapporto con la componente legata al 'vincolo

15 Nel suo studio sulla lingua del fumetto, Morgana (2003) ne rileva molti altri come *strap* (strappare), *rasp* (raspare), *zomp* (zompare, saltare).

culturale', ovvero con quell'insieme di elementi propri della cultura emittente non riproducibili in quella ricevente. Penso soprattutto ai riferimenti all'immigrazione o alla storia della Francia che implicano un bagaglio di conoscenze che un lettore italiano può comprensibilmente non avere. Importante, in questo senso, il trattamento dei *realia*, ovvero quei termini che indicano oggetti, concetti e fenomeni specifici di una cultura che non trovano traduttori precisi in altre lingue. Rientra in questa categoria il termine *keur*, cui si è già accennato.

Come specialista di scritture migranti, sono consapevole che il termine è di per sé particolarmente problematico (si veda Vitali 2011 e 2014a). Usato sin dalle sue origini «selon le jeu des intérêts, pour valoriser ou dévaloriser» (Keil 1991, 159), *keur* è il *verlan* di *arabe*, dove per *verlan* s'intende un linguaggio argotico a chiave che consiste nell'inversione delle sillabe di una parola (S1S2 > S2S1, per esempio, cité > téci, métro > tromé),¹⁶ allo scopo di rendere le frasi incomprensibili ai non iniziati (lo stesso termine *verlan* è il rovesciamento di '[à] l'envers').

Se è facile risalire all'origine e al significato del termine *verlan*, più difficile - forse impossibile - è stabilirne con esattezza l'anno di nascita. Lo stesso *verlan*, infatti, anche se poco noto, «est probablement aussi vieux que le français lui-même» (Merle 2006, 48). Si tratta di una pratica argotica antichissima, di cui si riscontrano tracce già nel Medioevo, ma che si è mostrata straordinariamente produttiva a partire dal secondo dopoguerra, trovando terreno fertile nelle banlieue disagiate. È probabilmente negli anni Settanta che il termine *keur* si è sviluppato come auto-designazione dei giovani maghrebini della banlieue parigina.

Il processo di trasformazione che porta da arabe a *keur* è ancora oggi oggetto di discussione. Tuttavia è possibile ipotizzare, come avviene per molti trisillabi, che la sillaba mediana di *arabe* funga da perno attorno alla quale ruotano le altre due: da *a-ra-be*, si avrà così *be-ra-a*, per contrazione, *bera*, termine su cui interviene infine il comune fenomeno dell'apocope, portando alla caduta dell'ultima vocale. Il processo 'rovescia' così un termine, *arabe*, che aveva acquisito valore dispregiativo durante la colonizzazione, sovvertendone la valenza negativa e riscattandone il significato.¹⁷

L'esempio di *keur* non è che uno tra i tanti. Il *verlan* è un procedimento ampiamente usato nelle opere letterarie, cinematografiche e fumettistiche legate alla migrazione, dove si pone come una sorta di manifesto in cui si sedimenta una fitta rete simbolica e semantica. L'assenza in italiano di un fenomeno sociolinguistico paragonabile al *verlan* rende dunque par-

16 Si indica qui soltanto il caso più semplice. Di questo complesso fenomeno e in particolare del suo uso nell'ambito delle scritture migranti ho parlato diffusamente nel saggio «La nebulosa *keur*» (2014).

17 Nel tempo, il termine ha assunto a sua volta connotazioni negative e per questo è stato riverlanizzato in *rebeu*.

tiolarmente difficile la traduzione (si veda Vitali 2011, 155-184). Come traduttrice di narrativa migrante, mi è capitato spesso di incappare in termini in *verlan* e di tradurli in modi diversi a seconda del contesto, a volte neutralizzandoli - utilizzando per esempio l'italiano standard *arabo* per *beur* - a volte lasciandoli invariati, e inserendo una nota a piè di pagina o una voce di glossario, come nel caso de *Les Mohamed*. La natura pedagogica di questo fumetto e la volontà dell'autore di guidare il lettore in un percorso di presa di coscienza delle realtà della migrazione e della marginalità mi ha fatto propendere per questa seconda possibilità. Non ho mai pensato, a differenza di altri traduttori,¹⁸ di creare un *verlan* italiano. All'orecchio di un locutore italiano suonerebbe, a mio avviso, come un gioco bizzarro, un po' infantile e completamente scollegato dalla pratica linguistica reale. Il risultato finale, seppur apparentemente simile nella forma, 'tradirebbe' l'originale ben più di altre soluzioni. Sono al corrente dell'esistenza in Italia di fenomeni linguistici come il *trancorio*, linguaggio a chiave originario delle province di Milano e di Brescia costruito sulla metatesi sillabica. Tuttavia, la marginalità di questo linguaggio, sociologicamente troppo distante dal *verlan*, e la mancanza di un numero significativo di locutori ha fatto sì che questo socioletto non avesse alcun impatto sulla lingua standard, a differenza del caso francese (com'è noto, molti termini del *verlan* sono stati lessicalizzati negli anni; *meuf* > *femme* 'donna' nel 1981, *keuf* > *flic* 'poliziotto' addirittura nel 1978, per limitarsi agli esempi più celebri). Considerando l'insieme di questi fattori, utilizzare il *trancorio* o linguaggi simili non mi è parsa una via praticabile.

Per quanto riguarda altre particolarità linguistiche che pongono problemi di traducibilità e rischio di residui traduttivi, occorre ricordare che il fumetto, dal punto di vista verbale, ha delle caratteristiche proprie legate soprattutto alla forte presenza di dialoghi e del discorso diretto, e quindi a tratti specifici dell'oralità. Nel caso de *Les Mohamed*, si aggiunge il fatto che i personaggi si esprimono spesso in un francese approssimativo, un *français cassé* (Caubet 2005), mimesi della lingua parlata dagli immigrati maghrebini che non ne hanno ancora maturato una completa padronanza. Si tratta di un linguaggio carico di interferenze, approssimazioni fonetiche ed errori lessicali e sintattici. Questa particolarità verbale è stata mantenuta nella traduzione italiana. Eccone di seguito alcuni esempi: «la phoïde» > «febbre foïde» (in luogo di *fièvre tifoïde*, «febbre tifoide», *LM*, 137; *STCM*, 136); «les Pologne» > «i Polonia» (in luogo di *les Polonais*, «i polacchi», *LM*, 141; *STCM*, 140); «respirateur Philips» > «respirapolvere Philips» (in luogo di *aspirateur*, «aspirapolvere», *LM*, 122; *STCM*, 121).

18 Si veda per esempio Gilda Lombardi e Riccardo Fedriga, traduttori del primo tomo delle *Chroniques de l'asphalte* di Samuel Benchetrit (2005), edito in Italia da Neri Pozza (2007), nello specifico il capitolo «Devant la tour»/«Davanti alla torre».

Un'altra specificità linguistica di questa *BD* riguarda, come si è già visto, la presenza di scarti diatopici, in particolare prestiti dall'arabo o dal *darija*, basileto dell'area maghrebina, che ho deciso di mantenere tali, lasciando così invariato il palinsesto linguistico. Come già segnalato, i termini problematici per un lettore italiano sono stati registrati nel glossario alla fine del testo. Alcuni esempi: «gandura» (*LM*, 47; *STCM*, 46; glossario 285); «fatma» (*LM*, 120; *STCM*, 119; glossario 285); «halal» (*LM*, 200; *STCM*, 199; glossario 285); «yu-yu» (*LM*, 102, 152; *STCM*, 101, 151; glossario 286).

Tradurre una *bande dessinée* migrante significa dunque confrontarsi, da un lato, con i problemi traduttivi posti dal medium fumetto, dall'altro, con quelli posti più in generale dalle scritture migranti, che presentano quelle caratteristiche linguistiche e culturali specifiche di cui si è discusso. La traduzione de *Les Mohamed* è solo un esempio, e si sono volute mostrare qui alcune soluzioni tra le tante possibili. Come si è visto, sono molti gli aspetti che influenzano la postura del traduttore. Fattori intratestuali ed extratestuali hanno concorso nel determinare la scelta della macrostrategia traduttiva, che non deve essere mai assunta a priori, ma mediata e rimodulata di volta in volta.

Bibliografia

- Benchetrit, Samuel (2005). *Chroniques de l'asphalte. I, Le temps des tours*. Parigi: Julliard. Trad. da Gilda Lombardi e Riccardo Fedriga. Trad. it.: *Cronache dall'asfalto*. Vicenza: Neri Pozza, 2007.
- Benguigui, Yamina (1997). *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* (documentario). Parigi: Canal + Éditions.
- Benguigui, Yamina (1997). *Mémoires d'immigrés. L'héritage maghrébin* (volume). Parigi: Albin Michel.
- Berman, Antoine (1999). *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Parigi: Éditions du Seuil. Trad. da Gino Giometti. Trad. it.: *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*. Macerata: Quodlibet, 2003.
- Bolter, Jay David, Grusin, Richard (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press. Trad. da Benedetta Gennaro. Trad. it.: *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milano: Guerini e Associati, 2003.
- Campanelli, Chiarastella (2015). «Presentazione della collana Altriarabi migrante». Ruillier, Jérôme, *Se ti chiami Mohamed*, 2. Roma: Il Sirente.
- Carmona Medina, Carlos Gustavo (2013). *Unofficial Border-Crossing Guide for non-Europeans*. URL <http://www.comix4equality.eu/unofficial-boder-crossing-guide-for-non-europeans-carlos-gustavo-carmona-medina/?pid=196&lang=en> (2015-07-09).

- Caubet, Dominique (2005). «Ce français qui nous (re)vient du Maghreb: mélanges linguistiques en milieux urbains». *Cultures Sud*, 159, 8-15.
- Chiaromonte, Linda (2015). *Il segno dello sradicamento. Intervista a Jérôme Ruillier*. «Il Manifesto», 24 luglio 2015.
- Colombo, Laura; Perazzolo, Paola (éds.) (2009). *La BD francophone. Publif@rum*, 14. URL http://www.publifarum.farum.it/show_issue.php?iss_id=10 (2015-07-09).
- Eisner, Will (1985). *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- Gaudreault, André; Marion, Philippe (1998). «Transécriture et médiatique narrative: l'enjeu de l'intermédialité». Gaudreault, André; Groensteen, Thierry (éds.), *La Transécriture, pour une théorie de l'adaptation: littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, 31-52. Québec: Nota Bene.
- Grove, Laurence; McKinney, Mark; Miller, Ann (a cura di) (2012). *European Comic Art*, 5/1.
- Jakobson, Roman (1959). «On linguistic aspects of translation». Brower, Reuben Arthur (eds.), *On Translation*, 232-239. Cambridge: Harvard University Press.
- Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press. Trad. da Vincenzo Susca, Maddalena Pepacchioli e Virginio B. Sala. Trad. it.: *Cultura convergente*. Milano: Apogeo, 2007.
- Keil, Regina (1999). «Entre le politique et l'esthétique: littérature 'beur' ou 'littérature franco-maghrébine'». *Itinéraires et contacts de cultures*, 14, 159-169.
- Lievois, Katrien; Bladh, Elisabeth (2016). «La littérature francophone en traduction: méthodes, pratiques et histoire». *Parallèles*, 28/1, 2-27.
- Mehta, Binita; Mukherji, Pia (2015). *Postcolonial Comics: Texts, Events, Identities*. Londra; New York: Routledge.
- Merle, Pierre (2006). *Argot, verlan et tchatches*. Tolosa: Éditions Milan.
- Morgana, Silvia (2003). «La lingua del fumetto». Bonomi, Ilaria; Masini, Andrea; Morgana, Silvia (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, 165-198. Roma: Carocci editore.
- Ruillier, Jérôme (2011). *Les Mohamed*. Parigi: Sarbacane. Trad. da Ilaria Vitali. Trad. it.: *Se ti chiami Mohamed*. Roma: Il Sirente, 2015.
- Ruillier, Jérôme (2011). *Les Mohamed*. Parigi: Éditions Sarbacane.
- Sourdout, Marc (2009). «Mots d'ados et mise en style: Kiffe kffe demain de Faïza Guène». *Adolescence*, 70, 895-905.
- Tiré de Benguigui, Yamina (1997), *Mémoires d'immigrés, l'héritage maghrébin*. Parigi: Éditions Albin Michel.
- Venuti, Lawrence (1995). *The translator's invisibility*. Londra; New York: Routledge. Trad. da: Marina Guglielmi. Trad. it.: *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando, 1999.
- Venuti, Lawrence (1998). *The scandals of translation: Towards an ethics of difference*. Londra; New York: Routledge. Trad. da Annalisa Crea,

- Roberta Fabbri, Sonia Sanviti. Trad. it.: *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza*. Rimini: Guaraldi, 2005.
- Vitali, Ilaria (éd.) (2011). *Intrangers, II. De l'écriture à la traduction*. Louvain-la-neuve: Academia/L'Harmattan.
- Vitali, Ilaria (2014a). *La nébuleuse beur*. Bologna: Odoya/I libri di Emil.
- Vitali, Ilaria (2014b). «Fumetto e migrazione in Francia: dall'esilio al pianeta nomade». *Scritture migranti*, 8, 259-298.
- Zanettin, Federico (ed.) (2014). *Comics in translation*. Londra; New York: Routledge.
- Zanettin, Federico (1998). «Fumetti e traduzione multimediale». *inTRAlinea*, 1. URL <http://www.intralea.org/archive/article/1622> (2016-07-09).