



UNIVERSITÀ DI PISA

**DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E
LINGUISTICA**

**CORSO DI LAUREA IN LINGUE E LETTERATURE
MODERNE EUROAMERICANE**

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

*Mafalda : aspetti linguistici e culturali nella traduzione del
fumetto.*

Analisi contrastiva in spagnolo, italiano e francese.

CANDIDATA

Elena Bonuccelli

RELATORE

Prof.ssa Marie-France Merger

CORRELATORE

Prof.ssa Rosa García Jiménez

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

a Tommaso



¿NO TENEMOS OTRO DICCIONARIO PAPÁ? ¡ ÉSTE ES UNA PORQUERÍA!
DICE QUE *MUNDO* VIENE DEL LATÍN *MUNDUS*

- ¿Y?

QUE LO QUE INTERESA SABER NO ES DE DÓNDE VIENE SINO ADÓNDE VA!

Mafalda

INDICE

<i>Introduzione</i>	7
CAPITOLO I : <i>Il fumetto dalle origini ai nostri giorni</i>	10
I.1. Breve storia del fumetto	10
I.2. Il fumetto in America Latina : la <i>historieta</i>	15
I.3. Il fumetto in Europa	17
CAPITOLO II : <i>Il fumetto ovvero la “nona arte”</i>	22
II.1. Definire il fumetto	22
II.2. Elementi costitutivi del fumetto	24
II.3. Le parole nel fumetto	29
II.4. Lo spazio dell’immaginazione : <i>il completamento</i>	32
CAPITOLO III : <i>Mafalda e Quino</i>	36
III.1. L’autore	36
III.2. Mafalda	39
III.2.1. Il personaggio	41
III.2.2. Il contesto socio- culturale	44
CAPITOLO IV : <i>Il linguaggio di Mafalda</i>	48
IV.1. Il codice visivo	48

IV.2. Il codice verbale	50
CAPITOLO V: <i>Mafalda e la traduzione</i>	57
V.1. Presentazione del corpus	57
V.2. Analisi della traduzione in italiano e in francese	58
V.2.1. Aspetti linguistici	60
V.2.1.1 Giochi di parole	60
V.2.1.2. Espressioni idiomatiche e proverbi	80
V.2.1.3. Canzoni e filastrocche	94
V.2.1.4. Onomastica	98
- Nomi propri di personaggi reali e inventati	99
- Nomi propri di marche e prodotti commerciali	107
V.2.2. Aspetti culturali	111
V.2.2.1. Vita materiale quotidiana	111
V.2.2.2. Vita sociale	116
V.2.2.3. Vita religiosa	120
V.2.2.4. Riferimenti al contesto storico-politico	123
<i>Conclusioni</i>	128
BIBLIOGRAFIA	131
SITOGRAFIA	138

Introduzione

La passione per *Mafalda*, che risale agli anni dell'adolescenza, è il motivo che mi ha spinto ad approfondire le dinamiche strutturali e linguistiche che caratterizzano il fumetto, al centro di questo lavoro di tesi. L'espressività e la comunicazione nel fumetto nascono dalla stretta combinazione di codice visivo e codice verbale, che concorrono alla diegesi. Partendo da questo presupposto *sine qua non*, ho voluto studiare in che modo il sistema linguistico ed iconico possono essere tradotti in due lingue diverse, italiano e francese, mettendole a confronto. Le dinamiche di cui fa uso l'autore argentino, enfatizzando la *funzione poetica*¹, gli impliciti culturali associati al contesto verbale e alle immagini, i riferimenti espliciti ad una esperienza condivisa con i propri conterranei, come vengono resi in un'altra lingua? La striscia umoristica di Quino, autoconclusiva nella sua linearità, dove quattro, al massimo cinque vignette, commentano la vita quotidiana, la politica internazionale, il contesto sociale dell'Argentina degli anni '60-'70, costituisce un valido punto di partenza per analizzare alcuni aspetti della traduzione, che necessariamente devono tenere conto del referente linguistico e culturale nonché visivo.

All'interno del primo capitolo, abbiamo ritenuto opportuno accennare alla nascita ed evoluzione del fumetto, alludendo alle forme artistiche che nei secoli hanno fissato la struttura sequenziale della narrazione per immagini, fino ad arrivare al primo prodotto stampato, ritenuto l'archetipo del fumetto, del ginevrino Töpffer, *L'Histoire de M. Jabot*. Le tappe si susseguono velocemente dal primo fumetto moderno, ubicato sulle pagine di un quotidiano, *the Yellow Kid*, per poi attraversare tutti i generi e le produzioni più importanti fino ai giorni nostri. Parallelamente troviamo la diffusione e la storia di questo mezzo di comunicazione in Argentina, patria della Contestataria e in Europa con particolare riguardo per Francia e Italia, di cui sono state prese in considerazione le traduzioni.

Nel Capitolo II affrontiamo la complessa definizione del fumetto, considerato da lungo tempo un sottogenere letterario, fonte di una *querelle* in ambito specialistico su quale modalità espressiva, delle due, abbia il primato: la parola o l'immagine.

¹ La funzione del linguaggio evidenziata da Roman Jakobson, relativa al *messaggio*.

Partendo dall'identificazione del fumetto come mezzo espressivo indipendente, forma *sui generis*, che lo colloca al di là delle classificazioni restrittive che lo hanno visto protagonista, citiamo le sintetiche definizioni date da due dei più grandi teorici e maestri fumettisti : Will Eisner e Scott McCloud. Troviamo in seguito un piccolo compendio sui costituenti essenziali del fumetto: disegno, linea, colore, vignetta, impaginazione, inquadrature ovvero i materiali d'uso, impiegati sul piano grafico. L'aspetto del linguaggio è stato a sua volta approfondito, tenendo conto del registro colloquiale, della tendenza ad imitare i tratti dell'oralità, con semplificazioni sintattiche, paratassi, preferenze nell'uso dei tempi semplici , presenza copiosa di interiezioni, marcatori del discorso, vocativi ed onomatopee. Un riguardo particolare è stato dedicato al completamento, il meccanismo che sottende alla lettura e comprensione del fumetto, momento di partecipazione intergrata del lettore che si ottiene secondo n.6 distinte modalità, visualizzate grazie all'aiuto di una striscia esemplificativa.

Nel Capitolo III, non poteva mancare un riferimento alla vita dell'autore, Joaquín Salvador Lavado Tejón, in arte Quino e al suo personaggio, Mafalda, presentata nei suoi tratti peculiari, che l'hanno resa famosa per essere una bambina sovversiva, spiazzante con le sue domande scomode, costantemente preoccupata per la condizione del (mappa)mondo. Vengono poi citati i passaggi cruciali nella nascita della striscia, legata ad una pubblicità per elettrodomestici, per poi diventare l'appuntamento settimanale, quotidiano e di nuovo settimanale, con il lucido e sarcastico commento dei fatti di cronaca e di vita della tipica famiglia argentina. Non si poteva prescindere dal contesto socio-culturale, referente costante delle vignette, che conclude la trattazione del capitolo.

Il Capitolo IV è interamente dedicato al codice visivo e verbale di Mafalda; dopo aver trattato nel Capitolo II gli elementi e le modalità per la realizzazione del fumetto, abbiamo descritto gli aspetti specifici del disegno di Quino, lineare ed asciutto, così come le tecniche che adotta nelle vignette, mentre il paragrafo relativo al codice verbale analizza in maniera dettagliata la modalità diatopica dello spagnolo parlato in Argentina, elencando i punti salienti dal punto di vista fonetico, morfosintattico e lessicale.

Il Capitolo V raccoglie il corpus degli elementi salienti estrapolati dalla lettura delle 1929 strisce, nella loro versione originale, in italiano ed in francese. La loro analisi puntuale, si fonda sul confronto sistematico del testo originale e delle traduzioni, includendo sempre il contesto ed il significato iconico associato. Gli elementi raccolti sono stati suddivisi in aspetti linguistici ed aspetti culturali, in base alla natura - non sempre definita in maniera univoca - del materiale semantico. All'interno della sezione degli Aspetti linguistici vengono messi in luce rispettivamente i giochi di parole, le espressioni idiomatiche e proverbi, le canzoni e filastrocche, e la categoria generica dell'onomastica che raccoglie i nomi propri di personaggi noti e i nomi di marche e prodotti commerciali. Risulta evidente che molti di questi esempi sconfinano negli Aspetti culturali, ma la scelta di appartenenza linguistica è stata dettata dall'aspetto primeggiante nel momento della traduzione, osservando i meccanismi di creazione di un gioco di parole, la struttura sintattica e semantica di un'espressione, oltre alle scelte che intervengono nel tradurre il testo di una canzone o di un nome. Al contrario gli Aspetti culturali includono gli elementi che hanno come referente la vita materiale quotidiana, la vita sociale, la vita religiosa ed infine il contesto socio-culturale. I procedimenti analitici utilizzati mutuano principalmente dallo studio di Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, successivamente adattati al contesto particolare del fumetto, ai quali si aggiungono di volta in volta puntualizzazioni sulle strategie traduttive, in un approccio multiplo di strumenti utili per scavare a fondo nei meccanismi che intervengono e portare alla luce le tendenze adottate secondo i diversi punti di vista della versione italiana e francese.

Al termine del capitolo sono state evidenziate le difficoltà sollevate dalla traduzione del fumetto, ed in particolare della striscia umoristica di Mafalda, una difficoltà necessariamente condizionata dalla duplicità dei codici - verbale ed iconico - che intervengono nel veicolare significati diversi, sul piano linguistico e socio-culturale. Alle considerazioni generali si unisce un bilancio sul percorso di questo studio, che mi ha permesso di leggere sotto un'altra luce le strisce dell'amato Quino.

Capitolo I : *Il fumetto dalle origini ai nostri giorni*

I.1. Breve storia del fumetto²

Prima di addentrarci nel labirintico mondo del fumetto vale la pena ripercorrere le tappe più significative nella comparsa come arte figurativa. Se si pensa al fumetto come a una semplice “narrazione per immagini” dove il testo non è strettamente necessario, la sua prima traccia si può far risalire agli albori dell’espressività umana, con i graffiti preistorici³. Con un balzo in avanti, troviamo i dipinti egizi. Le figure poste in sequenza trasmettevano un messaggio, raccontavano le prodezze del faraone o di un defunto o semplicemente alcuni momenti della vita quotidiana: le immagini sulle pareti tombali di Menna (1410 a.C.), antico scriba egiziano, ritraggono i momenti della raccolta del grano. Allo stesso modo la Colonna Traiana⁴ (II secolo d.C.), l’Arazzo di Bayeux⁵ (XI secolo) o il manoscritto pre-colombiano⁶ rinvenuto da Cortés intorno al 1519, sono esempi significativi di sequenze di immagini che narrano e testimoniano vicende tratte dalla Storia. Nell’arte medievale era consuetudine l’utilizzo dei disegni a supporto della narrazione con lo scopo principale di renderli fruibili anche alle vaste moltitudini di illetterati : basti pensare alle vetrate istoriate tipiche delle cattedrali gotiche o alle illustrazioni della *Biblia Pauperum*. Tuttavia bisogna arrivare al XIX secolo per poter conoscere colui che viene considerato il primo vero fumettista, il noto illustratore svizzero Rodolphe Töpffer. Nel 1827 Töpffer realizzò una storia, composta da immagini in successione accompagnate da

²Per questo capitolo il principale riferimento è il testo di BARBIERI D. (2009), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci editore.

³Le *Scene di Caccia* primi esempi di pittura rupestre paleolitica rinvenute nelle grotte di Lascaux, Francia. http://it.wikipedia.org/wiki/Grotte_di_Lascaux (consultato il 27/01/2014).

⁴La Colonna Traiana celebra la conquista della Dacia da parte dell’imperatore Traiano rievocando tutti i momenti salienti di quella espansione territoriale con una sequenza di circa 100-150 scene che si susseguono nei 200 metri di rilievo istoriato. http://it.wikipedia.org/wiki/Colonna_Traiana (consultato il 27/01/2014).

⁵L’arazzo di Bayeux, lungo 70 metri, racconta la conquista normanna dell’Inghilterra, a partire dal 1066. McCLOUD S. (1996), *Capire il fumetto, l’arte invisibile*. Trad. di L. Rizzi, Torino, Vittorio Pavesio Productions, p. 19.

⁶Epopea contenuta in un pieghevole dipinto con colori vivaci lungo quasi 11 metri in cui si narrano le vicende del grande eroe militare e politico “8-Cervo- Artiglio di Tigre”. McCLOUD S. (1996), *Capire il fumetto...op.cit.* p. 18.

didascalie, dal titolo *Histoire de M.Vieux Bois* anche se la prima vera pubblicazione sarà qualche anno più tardi, nel 1883, quando il ginevrino grazie ai consigli di Goethe, si convinse a far pubblicare una di queste storie: *'Histoire de M. Jabot* (1831)⁷.

Ma la nascita del fumetto in senso moderno viene fatta coincidere con la pubblicazione nell'edizione domenicale del *New York World* di una serie di vignette umoristiche, a piena pagina, intitolate *Down Hogan's Alley* (1895) opera del disegnatore americano Richard Felton Outcault. Il soggetto di queste tavole è appunto una strada, Hogan's Alley, nel cuore di un tipico quartiere di immigrati, ed è la loro vita che Outcault rende oggetto di un sarcasmo dissacrante. Tra questi personaggi si distingue un ragazzino, che indossa sempre un camicione giallo - *the Yellow Kid* - protagonista della nuova serie omonima. Siamo di fronte ad una vera e propria manifestazione di un fenomeno culturale, negli Stati Uniti di fine Ottocento, un paese in fortissimo sviluppo, in cui si fondono persone di culture ed origini diverse, che parlano lingue diverse e che faticano a leggere. Per questo i giornali più popolari, che hanno problemi a farsi acquistare da un pubblico così eterogeneo e spesso illetterato, escogitano l'uso delle immagini e i colori per i supplementi della domenica, rivolti ai bambini e alle persone di scarsa cultura. Data la sua natura di mezzo espressivo semplice e accattivante, il fumetto trova ben presto facili vie di diffusione dagli originari Stati Uniti d'America ad altri paesi del mondo. La diffusione delle *strips* si accentua a partire dal 1909, con la nascita dei *Syndicates*, agenzie di produzione impostate come monopoli, specializzate nella distribuzione.

Il fumetto diventa sempre più autonomo, spaziando tra stili diversi. Si avvicina al fantastico, con i lavori di Winsor McCay, divenuto noto per il suo *Little Nemo*, nato nel 1905 sulle pagine domenicali del "New York Herald", in cui si raccontano i sogni del piccolo Nemo, che visita nel sonno il mondo di Slumberland, e si conclude con il risveglio del protagonista. McCay sorprende per la notevole abilità grafica e per la capacità di raccontare, mettendo in

⁷http://www.retidedalus.it/Archivi/2008/ottobre/SPAZIO_LIBERO/storia.htm (consultato il 10/02/2014).

http://it.wikipedia.org/wiki/Storia_del_fumetto (consultato il 10/02/2014).

<http://kidslink.bo.cnr.it/irrsaer/calamo/fumet.html> (consultato il 13/02/2014).

secondo piano l'aspetto umoristico. Il fumetto non solo racconta ma comunica attraverso le immagini.

Passano pochi anni e vediamo la comparsa di un nuovo formato, la striscia quotidiana. Non più una pagina o una parte di pagina con cadenza settimanale all'interno di un supplemento dedicato ma un piccolo spazio quotidiano, tra le notizie di tutti i giorni. Questo comporta un cambiamento dei temi, perché il lettore di ogni giorno possa ritrovare una qualche immagine di sé e riconoscersi in mezzo alle notizie del mondo in cui vive. Ne è un esempio la striscia *Bringing Up Father*, conosciuta per i suoi personaggi Mutt e Jeff (*Arcibaldo e Petronilla*) creata da Geo McManus nel 1913.

È a partire dagli anni Venti che fa la sua apparizione il fumetto d'avventura; la serie umoristica si incrocia con l'aspetto commerciale, laddove la finalità è rendere la storia sempre più accattivante per vendere di volta in volta il numero successivo. Si crea in questo modo un'aspettativa nel lettore che non si limita all'indomani, ma si lega alla vicenda narrata e al suo sviluppo fino alla conclusione. Così nasce il primo fumetto come serie narrativa, *Tarzan* (1929), seguito da *Flash Gordon* (1934), che apre la strada al genere fantascientifico per arrivare con un po' di ritardo rispetto agli altri generi al fumetto poliziesco, di cui un esempio magistrale è *Dick Tracy*, realizzato da Chester Gould. Il fumetto scopre così la tensione emotiva, costruita con le regole e imprevisti della *suspense*.

La vera novità che rivoluzionerà la concezione e il volto del fumetto vede la luce poco prima della Seconda Guerra Mondiale : il *comic book*, si impone per indicare un albo appositamente creato per ospitare solamente storie a fumetti. Inoltre viene a coincidere con la comparsa dei *supereroi*, figure che sono divenute caratteristiche nella cultura americana e non solo. *Superman* (1938), questo improvvisato superuomo dalla vita parallela di un uomo comune, Clark Kent - un semplice giornalista - infonde la speranza di un salvatore che lotta per la giustizia e per difendere i più deboli dando voce alla richiesta di certezze dei suoi lettori.

L'esplosione della produzione del fumetto in questi anni si spiega proprio in ragione della particolare condizione di fragilità di un paese che dopo il crollo di

Wall Street, stava attraversando un periodo di totale disorientamento economico e sociale, passato alla storia come la Grande Depressione. Inoltre sull'orizzonte europeo si profilava l'inizio di un conflitto di portata mondiale, con l'annessione dell'Austria e l'invasione della Boemia da parte di Hitler. Il fumetto traspira la realtà, ne è l'espressione, e come qualunque altro mezzo di comunicazione dell'epoca ha contribuito a risollevarlo l'animo degli americani spostando le loro menti dal tragico presente in cui vivevano ad un passato più felice o ad un futuro carico di opportunità⁸. Così ha inizio l'età dell'oro dei fumetti di supereroi tra cui spiccano *The Batman* (1939), e *Capitan America* (1941).

Verso gli anni Trenta-Quaranta si afferma il fumetto divertente, un genere che avrebbe trovato mille applicazioni in seguito: quello raffigurante animali caricaturali e visti in ruoli quasi umani ed in atteggiamenti antropomorfi. Il primo esempio anticipatore è *Felix the Cat* di Pat Sullivan del 1917, ma il massimo successo commerciale arriva con Walt Disney. Il mondo animale riflette con ironia e sarcasmo le condizioni socio-economiche dei vari periodi della storia americana: Topolino rispecchia l'uomo medio, onesto, ottimista e con la voglia di fare, per tenere alto il nome del suo paese. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la figura dell'uomo medio è cambiata e si rispecchia in Donald Duck (Paperino) più nevrotico e maldestro, facilmente irascibile, immagine del piccolo borghese alle prese con i problemi di tutti i giorni che costruisce negli anni un affresco umoristico e caricaturale della società americana⁹.

Sul finire della guerra si sviluppa una produzione più raffinata, incentrata sull'osservazione e la critica delle situazioni sociali e politiche: la striscia comica infatti ha un'evoluzione indipendente dal fumetto non umoristico, dovuta alla vocazione di critica sociale più o meno leggera che la caratterizza. Sono da ricordare *Blondie* (Blondie e Dagoberto, 1934) e *Nancy* (Arturo e Zoe per gli

⁸<http://freeforumzone.leonardo.it/d/3330137/Storia-del-fumetto-americano/discussione.aspx> (consultato il 13/02/2014).

⁹Interessante è l'evoluzione del fumetto in Italia dove dalla metà degli anni Cinquanta si crea una vera e propria scuola italiana che porta avanti la produzione più vivace e commerciale di "Topolino" (diventato una rivista piccola e tascabile) fino al 1986 anno in cui Disney recupera il controllo dei diritti su Mondadori. BARBIERI D. (2009), *Breve storia...op.cit.*, p.49.

italiani)¹⁰. Compaiono anche i primi fumetti “impegnati” dal punto di vista politico, motivo per cui si comincia a guardare al fumetto come a un fenomeno artistico e culturale oltre che sociale e mediatico. I migliori esempi sono *Pogo* di Walt Kelly (1943), una comunità di animali “filosofici” che discutono di temi paradossali tra dialoghi che ammiccano al presente politico e sociale, e i *Peanuts* di Charles Schulz (1950) il gruppo di bambini divenuti tra i più famosi al mondo: Charlie Brown Linus, Lucy, Schroeder insieme al cane *Snoopy*, incarnano i luoghi comuni dell’essere umano, il perdente, il riflessivo complessato, la bisbetica, o il *rêveur* solitario divenendo dei veri e propri miti moderni. Gli anni Sessanta vedono la rinascita dei supereroi soprattutto grazie allo sceneggiatore Stan Lee inventore dei «supereroi con superproblemi» (*I Fantastici Quattro* e *L’Uomo Ragno*, 1963) che riesce a rivitalizzare un mercato ormai stanco dei vecchi personaggi come Superman, riflesso di una situazione socio-economica del paese ormai stabilizzata. Allo stesso tempo si affianca alla produzione del fumetto ufficiale, quella del fumetto *underground* che si distingue per una stampa povera e per i toni parodistici e provocatori rispetto agli eroi della stampa ufficiale. Gli anni Sessanta infatti sono anche quelli della contestazione giovanile, degli hippy e della cultura psichedelica. *Fritz the Cat* (1965), di Robert Crumb dà inizio al genere underground come svolta ulteriore nel fumetto, che si spinge ad affrontare il tema tabù del sesso, visto come uno dei tanti aspetti della vita, così come le ideologie trasgressive, il conflitto con le autorità e nuove istanze politiche e culturali. A metà degli anni Ottanta altre strisce hanno raggiunto i *Peanuts* in popolarità. Tra queste ricordiamo *Doonesbury*, *Calvin e Hobbes*, *Garfield* e *Dilbert*.

Tra il 1980 e il 1991 si distingue la rivista “Raw” condotta e pubblicata da Art Spiegelman e sua moglie Françoise Mouly. Si tratta di un prodotto colto, pensato per il pubblico intellettuale newyorkese, che introduce un discorso sperimentale a fumetti. Sulla rivista viene pubblicato il lungo racconto di Spiegelman, *Maus*, che ha vinto il Premio Pulitzer per la letteratura, una volta pubblicato unitariamente. Spiegelman racconta la storia del padre, un ebreo

¹⁰Quino ha dichiarato in diverse occasioni di essersi ispirato a questi personaggi, insieme a quelli di Schultz per creare la sua Mafalda.

tedesco che ha vissuto la guerra e la deportazione ad Auschwitz. Il fumetto fa un ulteriore balzo “intramediale”, non è più intrattenimento, ma una forma di espressione artistica, con cui un autore comunica quello che prova e pensa.

A partire dagli anni Novanta la produzione di fumetti a larga diffusione ha offerto ben poche novità: in America la sempre più pressante esigenza di alte tirature ha allineato, con poche eccezioni, i contenuti dei fumetti al sensazionalismo della televisione e del giornalismo¹¹.

Dal duemila la linea degli autori americani più interessanti si è fatta personalistica e autobiografica e questa tendenza si ripercorre anche fuori dai confini statunitensi.

I.2. Il fumetto in America Latina : la *historieta*

In America Latina l'Argentina è il paese che più ha contribuito all'evoluzione del fumetto. Tutto nasce intorno ai primi anni dell'Ottocento: siamo in piena guerra d'indipendenza dalla Spagna e si cominciano a distribuire volantini ricchi di caricature dove spesso appaiono personaggi con parole che escono dalla bocca. I primi periodici, ovviamente ad orientamento politico, che nascono e circolano per il paese, cominciano a proporre vignette e caricature, tenendo ben presente l'analfabetismo diffuso. Per trovare il prototipo del fumetto argentino bisogna aspettare il 1824, anno in cui un francescano, Francisco de Paula Castañeda, realizza una serie di vignette di stampo umoristico - politico che criticavano la figura del re di Spagna e la sua gestione delle colonie. Inoltre il frate fonda una scuola di disegno nei chiostri del suo convento. In seguito, dalla metà del XIX secolo cominciano a circolare numerose pubblicazioni tra cui *Don Quijote* o *El Mosquito* (nata nel 1863) sulle quali cominciano ad apparire le prime immagini in sequenza con lo scopo di raccontare una storia, un primo “proto-fumetto”. Sarà poi su *Caras y Caretas* (fondata nel 1898) che compaiono i primi personaggi fissi a fumetti, in strisce vere e proprie, in sequenza: *Viruta y Chicharrón* (1912) sono un primo esempio nonché segno distintivo della realtà

¹¹<http://www.paomag.net/multimedia> (consultato il 13/02/2014).

argentina in cui la striscia non nasce nelle pagine di un giornale ma in una rivista specializzata.

A partire dagli anni Venti l'influenza delle *family strips* statunitensi salta agli occhi, si diffondono infatti fumetti di argomento comico, spesso riadattati. Seguono le storie di *conventillo*, che si svolgono nei quartieri popolari, piccoli scenari di vita degli immigrati che si adattano a vivere chi meglio chi peggio nel loro nuovo paese. Gli anni Trenta vedono proliferare insieme alla *historieta* umoristica il realismo, tanto che si trovano adattamenti di opere letterarie, mentre negli Stati Uniti spopola il fumetto d'avventura. Presto comincia a diffondersi anche in Argentina e José Luis Salinas si distingue tra i nomi più famosi per aver creato il primo fumetto realista moderno, *Hernán el corsario*, e successivamente le storie di *Cisco Kid*, dopo essere stato ingaggiato da un'agenzia statunitense.

Oltre all'influenza nordamericana il fumetto argentino recupera la sua tradizione, ed è Enrique Rapela che dal 1936 presenta la figura del "gaucho", cioè il cowboy della pampa, come protagonista del fumetto.

Gli anni Quaranta danno inizio ad una nuova era che viene identificata come l'età dell'oro del fumetto argentino e vedono consolidarsi il genere all'interno della società. I quotidiani come *La Nación* pubblicano già fumetti argentini e stranieri inoltre fioriscono le riviste specializzate realizzate da autori di fumetto, come *Patoruzú*, ideata nel 1936 da Dante Quinterro, che riprende il nome dal suo personaggio più riuscito, uno dei più famosi e amati del fumetto argentino.

Questi sono anche gli anni in cui si crea un *syndicate* nazionale, il Surameris ed entra nel panorama argentino la casa editrice italiana Abril, portando con sé un gruppo di giovani autori tra cui Hugo Pratt, che si è reso noto prima al mercato argentino che a quello italiano.

La comparsa de *El Eternauta* di Oesterheld, una grande saga fantascientifica del 1957, segna una svolta radicale. Oesterheld è uno scrittore di grande talento, che esprime tutta l'anima politica e morale del fumetto argentino attraverso storie che parlano di umanità, di oppressione e rivolta tanto da risultare scomodo ai generali dell'ennesimo golpe, per cui finirà *desaparecido* nel 1977. Insieme a Oesterheld spicca il nome di Alberto Breccia, uno degli autori che hanno più

influito sul fumetto di fine Novecento in Europa, e tra i migliori disegnatori argentini per aver importato l'inquadratura cinematografica nelle sue tavole oltre ad una tecnica innovativa di inchiostrazione.

Il genere umoristico dagli anni Sessanta in poi si arricchisce di proposte innovative a partire da Oski (Oscar Conti) che con il suo umorismo sottile e amaro segna la traiettoria di due dei fumettisti argentini più famosi. Il primo è Guillermo Mordillo, l'altro è Quino¹² (Joaquín Salvador Lavado), le due colonne portanti della satira a fumetti che hanno contribuito al successo e ancora oggi promuovono la diffusione della nona arte.

La grande scuola argentina si esaurisce con gli anni novanta, forse soccombendo all'imperialismo culturale dei fumetti provenienti dagli Stati Uniti e dal Giappone. Inoltre la massiccia provenienza di riviste messicane a un prezzo minore e di qualità inferiore, così come l'invenzione e la diffusione della televisione - che diventa la moda del momento - unite alla mancanza dei grandi autori che lasciano l'Argentina stretta nella morsa della dittatura per l'Europa e gli Stati Uniti dove vengono maggiormente retribuiti, sono tutti fattori che portano ad un lento declivio del fumetto argentino¹³. L'ultimo episodio importante avviene all'estero, in Italia, dove Carlos Sampayo e José Muñoz pubblicano la serie poliziesca *Alack Sinner* (1975), sulla rivista "AlterLinus", considerati innovativi e modelli da seguire nella ricerca di un nuovo modo di fare fumetti non solo in Italia, ma anche in Francia, in Spagna e negli Stati Uniti. Nel 1984 nasce la rivista *Fierro* e presenta il meglio della produzione contemporanea con nuovi temi e tendenze : è l'estremo tentativo di ricostruire un mercato interno, ma sembra che la parabola del fumetto argentino abbia preso un andamento discendente.

I.3. Il fumetto in Europa

A differenza di quello americano, il fumetto europeo nasce con un principio di base fondamentalmente differente. Dall'intrattenimento puro e dai piaceri

¹²Per una trattazione più approfondita su Quino si rimanda al capitolo III.

¹³<http://www.drivemagazine.net/america.html> (consultato il 13/02/2014).

estetici delle strisce americane si passa a storie ed intrecci di personaggi profondi che caratterizzano soprattutto il fumetto francese. Per tale motivo questo nuovo linguaggio è stato definito “romanzo grafico”. In Europa troviamo i primi esempi di “proto-fumetto” in Germania, dove la rivista umoristica *Fliegende Blätter* pubblicò sulle sue pagine una delle saghe più importanti, *Max und Moritz* (1865) una coppia di bambini terribili creati da Wilhelm Busch, un altro antecedente illustre del fumetto. Da ricordare anche *The Katzenjammer Kids* (*Bibì e Bibò* per gli italiani) di Rudolph Dirks, autore tedesco immigrato in America, che prende ispirazione proprio da Busch.

Le origini del fumetto britannico precedono il fumetto americano per la lunga tradizione di storie per immagini, così come l’uso del *balloon*¹⁴ in senso moderno, comparso per la prima volta sulla rivista *Ally Sloper’s Half Holiday* il 3 maggio 1884. Tuttavia l’abbondante uso della didascalia narrativa al piede di ogni immagine così come l’introduzione del colore, a partire dal 1896, isolano il fumetto britannico che si rivolge sempre più ad un pubblico infantile e rallenta il proprio sviluppo storico sino agli anni quaranta.

Per trovare la produzione più interessante e gli autori che contribuiscono maggiormente allo sviluppo del fumetto dobbiamo però spostarci in Francia e Italia. In Francia Amédée de Noé in arte *Cham* nel 1839 pubblica il volume *Histoire de Mr. Lajaunisse* considerato il primo fumetto francese seguito da Georges Colomb, in arte *Christophe*, che tra il 1889 e il 1893 pubblica *La Famille Fenouillard*, per il settimanale *Le petit français*.

È ancora un settimanale che dal 1938, promuove la diffusione del genere, inizialmente centrato sull’omonimo personaggio della serie ovvero *Spirou*, creato da Rob-Vel (Robert Velter) che viene affidata successivamente ad André Franquin. L’autore francese porterà *Spirou* al successo a partire dal 1946, affiancandovi una serie collaterale, *Gaston Lagaffe*, divenuta in seguito uno dei suoi pilastri.

L’altra serie importante è *Lucky Luke* nato dall’incontro tra Morris e Goscinny nel 1946. Eroe del selvaggio Far West, *Lucky Luke* è il modello di una tipologia

¹⁴Intorno al 1682, Francis Barlow usò sistematicamente *balloons* a forma di bandiera o di cartiglio nei suoi fogli propagandistici sullo spaventoso complotto infernale papista.

di racconto differente, dove l'ironia è la vera arma di cui il protagonista si serve e non la sua forza fisica o una pistola. Sulle loro orme, undici anni più tardi, l'italiano Benito Jacovitti creerà il goffo *Cocco Bill*, personaggio simpaticissimo che attrae il lettore con le sue storielle demenziali. Jacovitti ambienta le scene in un mondo surreale, esplorando e demolendo tutti i luoghi comuni del cinema di genere western dando vita ad uno stile tutt'oggi inimitabile¹⁵, motivo che lo rende difficile da collocare rispetto alla sua epoca.

È ancora il genio di Goscinny a rilanciare il fumetto francese con la fondazione della rivista "Pilote" nell'anno 1959. Nello stesso anno Goscinny insieme a Uderzo danno vita al fenomeno *Astérix*, un fumetto particolare, prova esemplare della elevata professionalità dei due autori. Infatti il fumetto unisce l'ambientazione storica al tempo dei Romani alla parodia. Le scenografie sono ricche di dettagli, le vignette sono brillanti e permettono di godere di una doppia lettura: una legata all'ilarità delle avventure dei protagonisti e l'altra di feroce satira politica.

Nel panorama del fumetto belga francese invece va ricordato Hergé, con il suo noto reporter *Tintin* (apparso per la prima volta nel 1929) sempre in giro per il mondo in cerca di nuove avventure da affrontare. Il tema è tipico della letteratura ottocentesca: terre e personaggi esotici, omicidi e viaggi spaziali. Lo stile dell'autore è l'essenzialità e la pulizia della linea (*ligne claire*) che è diventata una vera e propria scuola di pensiero sia in Francia che in Belgio. Inoltre vale la pena ricordare *Les Schtroumpfs* (I Puffi), il piccolo popolo di ometti blu creati da Peyo (Pierre Culliford) nel 1958, divenuti un fenomeno di massa, passati alla forma di cartone animato e recentemente film 3D. Peyo riesce ad esprimere attraverso i suoi minuscoli protagonisti un campionario dei vizi e delle virtù umane.

La tradizione fumettistica in Francia ha prediletto le riviste specializzate, che hanno importato e localizzato i fumetti americani più noti, ma soprattutto si contraddistingue per la consuetudine di ristampare i fumetti già pubblicati sotto forma di libro, cartonato e con la giusta rilegatura, di stampa ottimale, destinato a circolare negli stessi circuiti librari dei romanzi. Questo ha fatto sì che il

¹⁵http://it.wikipedia.org/wiki/Benito_Jacovitti (consultato il 16/02/2014).

fumetto in Francia non sia mai stato considerato un linguaggio minore e tutt'oggi la vendita di fumetti ha una percentuale considerevole rispetto al mercato librario.

Spostandoci in Italia, la data accettata come ufficiale per la nascita del fumetto coincide con l'uscita del primo numero del *Corriere dei Piccoli*, nel 1908. La caratteristica che salta agli occhi è la completa esclusione del *balloon* e la presenza costante di una didascalia di riferimento ad accompagnare l'immagine. Esempio è *Il Signor Bonaventura* (1917) di Sergio Tofano, accompagnato da didascalie in rima nelle sue avventure sempre a lieto fine, in cui si vede consegnare il fatidico milione. Bisogna aspettare gli anni Trenta per avere la risposta italiana al genere avventuroso, costituita principalmente da *Dick Fulmine* (1932) seguito poco tempo dopo da una sostanziosa produzione *western*, che vede fra i tanti personaggi *Kit Carson*, *Pecos Bill* e il celebre *Tex Willer* (1948), firmato da Giovanni Luigi Bonelli. Il successo di *Tex* è paragonabile a quello di altri eroi quali *Tarzan* o *Superman*, testimoniato dai milioni di copie vendute in Italia e all'estero.

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, in Italia nasce il genere «nero» contraddistinto da ambientazioni cupe e violente di cui si annoverano *Kriminal*, *Satanik* e *Diabolik* (1962), un giallo che ha per eroe un cattivo, bello e misterioso.

Nel 1967 Hugo Pratt partorisce il personaggio che sotto tanti punti di vista lo rappresenta: *Corto Maltese*. Questo eroe, romantico per eccellenza, viaggia per mare da un continente all'altro e ricalca nella sua figura una serie di stereotipi dell'avventuriero carico di umanità e spessore. Pubblicato in Francia ancor prima che in Italia, sul settimanale *Pif*, sarà *Linus* a pubblicarlo in Italia dal 1972. La rivista *Linus* rappresenta la produzione colta italiana, nata nel 1965 sotto la direzione di Oreste del Buono mentre in Francia troviamo la rivista «l'Écho des Savanes» (1972) e poco dopo «Métal Hurlant» (1974) guidate dall'autore Moebius, influenza rivoluzionaria nel modo classico di fare fumetti.

Nei primi anni Settanta c'è anche spazio per un umorismo di qualità con Altan, Max Bunker e Magnus (*Alan Ford*), Bonvi (*Sturmtruppen*) e Silver (*Lupo Alberto*).

Nella seconda metà degli anni Settanta invece le riviste «Alter Alter», «Il Cannibale» e «Frigidaire» danno una spinta rivoluzionaria per arrivare a tutto il gruppo *Valvolines* portavoce dell'avanguardia italiana anche nel decennio successivo. Gli anni Ottanta vedono arrivare il successo di personaggi a larga diffusione: *Martin Mystère* (1982), *Dylan Dog* (1986), vero fenomeno di massa, e *Nathan Never* (1991).

Con il nuovo millennio anche il fumetto italiano si sta adattando all'era informatica, infatti cominciano a nascere nuove testate, edite e vendute direttamente ed esclusivamente su Internet, il cosiddetto "fumetto online".

Per concludere questa introduzione che ripercorre in maniera sintetica le tappe principali della storia del fumetto, partendo dalla patria di origine per poi concentrarci sulle nostre aree di interesse, possiamo notare quanto la letteratura fumettistica si sia evoluta, contaminata e arricchita nel corso degli anni, grazie a figure creative e geniali, abbracciando vari generi e respirando i mutamenti delle epoche storiche, al pari della produzione letteraria, per giungere infine alla rete telematica ed avere nuove possibilità di diffusione e di sperimentazione.

Capitolo II : *Il fumetto ovvero la “nona arte”*

II.1. Definire il fumetto

Dopo aver affrontato la storia del fumetto nei suoi snodi cruciali, ci sembra doveroso dare alcune informazioni generali per avere accesso a questo mezzo di comunicazione di massa nonché fonte di grande intrattenimento.

Nelle varie lingue si utilizzano termini diversi per designare il fumetto. Negli Stati Uniti e nei paesi anglofoni, viene utilizzata la parola *comics*, che sottolinea la natura umoristica delle prime strisce pubblicate sui quotidiani americani e inglesi. Il termine privilegiato dalla lingua italiana - *fumetto* - fa riferimento esplicito alle nuvolette o *balloons* che contengono i dialoghi delle figure, sebbene questi siano soltanto uno dei possibili strumenti della narrazione disegnata, in quanto esistono anche dei fumetti che rinunciano all'uso dei *balloons*, pur rimanendo fumetti a tutti gli effetti. In spagnolo, la connotazione riduttiva che spesso si attribuisce a questo mezzo espressivo, considerato come letteratura per bambini nel migliore dei casi, si ritrova nel suffisso *historieta*, quasi a voler rimarcare la distanza che la separa dalla *Historia*. Il riferimento alla visualizzazione grafica è invece quello che predilige il termine francese, *bande dessinée*, metonimia esatta di quella che è la forma tipica del fumetto, una striscia disegnata appunto.

Numerose sono le definizioni che cercano di sintetizzare i molteplici aspetti del fumetto, a volte considerato una combinazione tra immagine e scrittura, a volte una giustapposizione di immagini, altre volte ancora un racconto narrativo-figurativo (o figurativo-narrativo a seconda del focus con maggiore importanza). Non si può fare a meno di ricordare una definizione tra le più citate, coniata da Will Eisner¹⁶, uno dei più grandi autori di tutti i tempi, che descrive il fumetto

¹⁶Nel Capitolo I è stato volutamente ommesso in quanto rappresenta un vero e proprio caso a parte nella storia del fumetto. Eisner ha cominciato a scrivere fumetti dal 1936, arricchendo con le proprie tavole permeate di virtuosismo grafico, cambiamenti di punti di vista, sorprese con un modo di raccontare del tutto nuovo, che non si era mai visto nelle strisce prima, in cui traspare la passione per il cinema. *The Spirit* incarna questo mélange di invenzione grafica e tensione narrativa che insieme all'invenzione dei frontespizi lo hanno reso un talento da imitare. Poi seguono anni di silenzio fino a ricomparire sul finire degli anni Settanta inventando un nuovo formato editoriale, battezzato da lui *graphic novel*: il fumetto è un vero e proprio romanzo per immagini, un'arte sequenziale, e queste nuove terminologie hanno lo scopo di eliminare la

inizialmente come «*arte sequenziale*» e successivamente come «*una forma artistica e letteraria che si basa sul 'mettere insieme' disegni – o immagini – e parole per narrare una storia o rendere in forma drammatica un concetto*»¹⁷. Elaborando la definizione di Eisner, sarà Scott McCloud a descrivere il fumetto come «*immagini e altre figure giustapposte in una deliberata sequenza con lo scopo di comunicare informazione e/o produrre una reazione estetica nel lettore*»¹⁸. Le due definizioni si equivalgono, in quanto sono l'una l'approfondimento dell'altra, e presentano in modo perfetto ciò che è realmente il fumetto. I fumetti sono, dunque, testi multimediali in cui, su un unico supporto, vengono utilizzati codici semiotici differenti, quello verbale e quello iconico, cioè quello della parola e quello dell'immagine, che, interagendo tra di loro danno origine ad un linguaggio nuovo, del tutto originale. È proprio questa originalità che conferisce al fumetto uno status particolare, un mezzo espressivo che ha le sue proprie regole, la sua storia e le sue opere, dunque un'autonomia che lo svincola dall'essere considerato un genere o una sottocategoria letteraria ma piuttosto una forma d'arte singolare. Così arriviamo all'attuale denominazione di *neuvième art*, “nona arte”, etichetta emersa dal contesto militante di una lotta per il riconoscimento del fumetto come forma artistica di pari dignità rispetto alle altre, e che è divenuta uno dei termini più usati per indicare il fumetto. L'espressione “nona arte” appare chiaramente come uno strumento lessicologico di rivendicazione¹⁹ ribadendo la qualifica di Arte e collocandosi all'interno di una classificazione. Alludendo alle sei arti classiche nominate da Hegel nella sua *Estetica*, l'italiano Ricciotto Canudo nel 1923 formula una teoria, “un'invenzione linguistico-teorica”, il *Manifesto delle Sette Arti* in cui vi riconosce nell'ordine Architettura e Musica come le arti fondatrici seguite da Pittura e Scultura, declinazioni dell'Architettura, Poesia e Danza - i due prolungamenti della Musica - per poi concludere il cerchio dell'estetica con la settima: il Cinematografo. Più tardi il critico e storico del cinema Claude Beylie

pubblica considerazione che sia un prodotto per bambini o persone illetterate. Per questo pubblica un manuale del fumetto – citato nella nota successiva – che rappresenta una testimonianza di alto livello di competenza tecnica e retorica.

¹⁷ EISNER W. (1985), *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press, Florida, p.7 (la traduzione è mia).

¹⁸ McCLOUD S. (1996), *Capire il fumetto*, op. cit., p.17.

¹⁹ <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451> (consultato il 15/02/2014).

propone il termine di Nona Arte, nel secondo di una serie di cinque articoli pubblicati nel 1964 in *Lettres et médecins* con il titolo *Il fumetto è un'arte?*²⁰. Il termine entra immediatamente in uso tanto da comparire sulla rivista *Spirou*, con *La Chronique du neuvième art* una serie di articoli comparsi tra il 1964 e il 1967 che presentano i grandi classici del fumetto, alla quale si aggiunge il libro-manifesto di Francis Lacassin, professore di Storia ed Estetica del fumetto alla Sorbona, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, 1967-68 fino ad arrivare a *Neuvième Art*, la rivista fondata da Thierry Gronsteen nel 1996, uno dei più stimati storici e teorici del fumetto. Per quanto sia evidente come il termine sia legato al panorama francese nel quale trova origine, cominciano a comparire sul Web pagine dedicate a Ninth Art (ninthart.com, ninthart.org) a Noveno Arte (novenoarthe.com) anche se la critica specializzata non adopera con altrettanta frequenza l'appellativo. Tuttavia al di là del termine - che non avrà altra legittimazione se non quella dell'uso stesso - risulta impossibile non considerare il fumetto «*un fatto artistico incontestabile*»²¹.

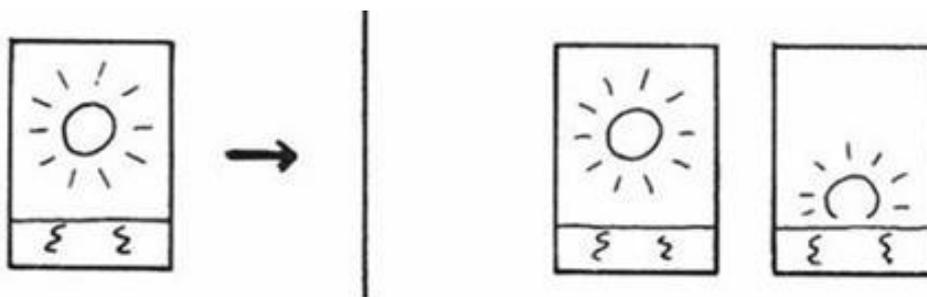
II.2. Elementi costitutivi del fumetto

Alla base dell'arte del fumetto c'è l'immagine, la quale assume un significato specifico all'interno della vignetta. La vignetta, poiché inserita in un processo in sequenza, non ha valore comunicativo di alcun tipo se presa singolarmente ed è ciò che vuole dimostrare l'esempio, nel quale possiamo vedere nel primo passaggio la raffigurazione del sole al di sopra di un presumibile specchio d'acqua. Solamente nel secondo passaggio viene data significazione a ciò che viene proposto, attraverso l'accostamento di un'altra immagine, la quale fornisce alcuni valori all'aspetto generale: è possibile vedere all'interno della sequenza elementi che rimangono impliciti, ma che costituiscono la base della narrazione per immagini.

²⁰ Lo stesso Beylie attribuisce alla radio-televisione la collocazione di ottava arte.

²¹ GROENSTEEN T. (1996), *'Neuvième art' : petite histoire d'une appellation non contrôlée*, in «*Neuvième Art*», 1, p.4.

La vignetta è l'unità minima di senso di un fumetto : unità spazio-temporale, unità di montaggio, al contempo composizione statica e frammento variabile a seconda delle necessità e intenzioni dell'autore. *«In quanto composizione plastica gli sono attribuibili tutte le regole classiche della morfologia. Ogni riquadro è una rappresentazione, un luogo unico in cui le linee direttrici giocano e creano tensione»²².*

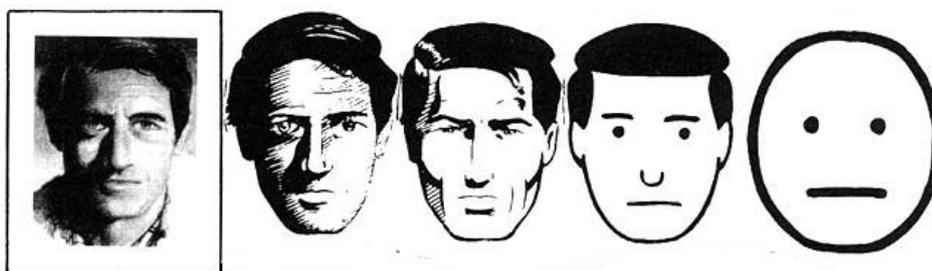


Basta aver aperto almeno una volta nella vita un fumetto per avere chiara la distinzione che c'è tra immagine d'illustrazione e immagine del fumetto, grazie alla presentazione in sequenza. Infatti mentre l'immagine d'illustrazione ha la funzione di commentare un dato evento, aggiungendo qualcosa al racconto iniziale, che esisterebbe comunque anche senza l'illustrazione, l'immagine del fumetto, intesa come una singola vignetta, è parte costituente del racconto, il quale perderebbe di significato senza quella singola immagine, che collabora con le altre per creare la narrazione d'insieme. Ogni singolo frammento visivo è un tassello che compone la storia.

Il disegno quindi è la base del fumetto, ma anch'esso deve attenersi a delle regole. Ci troviamo di fronte a delle immagini che tanto singolarmente quanto nell'insieme dell'intera striscia devono essere in grado di veicolare un messaggio chiaro e in modo estremamente veloce: l'occhio del lettore si sposta più o meno rapidamente da una vignetta all'altra, cogliendo l'insieme, non si sofferma sul dettaglio irrilevante per il filo narrativo della storia. Una pausa maggiore nella lettura può essere dettata dalla presenza di un monologo o di un dialogo particolarmente lunghi, ma solitamente un lettore medio procede con una certa velocità senza intoppi. La soluzione migliore per rendere il fumetto più efficace è

²²ALTARRIBA A. (1998), *La historieta. Una manera distinta de contarla*, in «Una mirada a la historieta», Ficomic, Barcelona. (la traduzione è mia)

quella di proporre un disegno che sia capace di “impressionare” l’occhio: un’immagine che nelle sue poche linee sappia dire o lasci capire molto. Il segreto dunque sta nell’essere concisi. Il fumettista si ritrova a dover astrarre dalla realtà, a semplificare il tutto, portando con sé, nel mondo parallelo dell’immaginario, solo i dettagli che a lui sembra possano essere più efficaci per la rappresentazione di una determinata vignetta. Questo accade perché l’immagine del fumetto rappresenta solo alcune caratteristiche dell’oggetto reale rispetto al modo in cui normalmente lo percepiamo. Partendo dall’immagine reale si opera una semplificazione, concentrandosi sui dettagli più significativi. Questo forte grado di astrazione e al tempo stesso di sintesi permette al lettore di riconoscersi nel volto e nel mondo iconico che viene rappresentato, proprio per la sua intrinseca universalità. In pochi tratti, che sono solo una piccola parte degli aspetti che percepiamo come ad esempio un cerchio due punti e una linea , abbiamo un’idea di un viso.



La linea è il punto di partenza di tutta l’opera e la modulazione di tale segno è la fase più importante. Un autore può davvero sbizzarrirsi con i vari tipi di linee: da modulate a piatte, da dinamiche a geometriche e statiche. Ogni linea ha il potere di sottolineare un aspetto o un altro nella stessa immagine creando effetti completamente diversi: le diagonali o le verticali sono normalmente impiegate per scene di azione o violente perché rendono più dinamica la composizione mentre le orizzontali predominano nelle fasi di introduzione della storia, ad esempio quando si presenta lo scenario. Le linee si evolvono e diventano veri e propri simboli, come le linee cinetiche che indicano lo spostamento e la direzione o i grafemi a

stella spesso utilizzati per indicare un impatto, tutti segni che veicolano il movimento.

Il colore è un altro strumento al servizio dei fumettisti, ma molti di loro non se ne servono proprio perché temono che la loro creazione possa perdere qualcosa. Gli autori che hanno fatto scuola si sono distinti per l'uso magistrale di chiaroscuro e contrasti marcati, neri inquietanti dietro l'uso sapiente di pennello o pennino. Il fumetto a colori dipende poi moltissimo dal *target*. Negli Stati Uniti, la stampa a colori rende più accattivante e di conseguenza vendibile il fumetto mentre il bianco e nero lo declassa. Tuttavia è anche vero che molti autori si servono del colore solo per mettere in risalto un oggetto importante o un personaggio di rilievo, lasciando il resto in bianco e nero.

Procedendo con l'analisi degli elementi del linguaggio fumettistico è doveroso considerare l'inquadratura e l'angolazione. L'uso delle inquadrature in generale, è utilizzato per valorizzare il personaggio o lo svolgimento dell'azione: un primo piano generalmente rivela lo stato d'animo del personaggio, un campo lungo guarda lo svolgersi dei fatti senza ulteriori sottolineature e un dettaglio attira l'attenzione su un particolare evidenziandone il valore simbolico ed emotivo. Tutta la gamma delle inquadrature si intreccia poi con le varie angolazioni che concorrono a creare un effetto ancora più preciso e particolare: un angolazione dall'alto verso il basso dà una sensazione di piccolezza, mentre il contrario dà una prospettiva di superiorità. Anche in questo caso l'autore compie una scelta sul reale che desidera portare su carta. La sua selezione si adatta al suo intento. Quino, come pure Schulz, in molti casi non disegna lo sfondo, ma rappresenta solo il personaggio con il suo *balloon*. Questa è un po' una scelta dovuta al fatto che il genere comico di Mafalda nasce come striscia, risponde di conseguenza alle esigenze "ristrette" di uno spazio limitato (inserito all'interno di una pagina di giornale) nel quale deve concentrare il suo svolgimento, climax e conclusione. Per questo l'autore si limita a inquadrature piuttosto classiche, prevalentemente figura intera, piano americano o primo piano, focalizzando l'attenzione sui personaggi e sulla battuta fulminea che appare alla fine di ogni striscia piuttosto che sui particolari dello sfondo.

La vignetta assume inoltre un significato particolare in base al suo formato e alla sua cornice. La forma tradizionale della vignetta -il “mattoncino da costruzione” delle tavole- è quella rettangolare o quadrata. Le tavole a fumetti sono perciò costituite il più delle volte da sequenze di vignette rettangolari organizzate in strisce orizzontali. È uno schema potenzialmente regolare che può venire però rotto da vignette più larghe o più strette, che infrangono la regolarità della striscia, senza intaccare però il rapporto tra le diverse strisce, oppure da vignette più alte o più basse che modificano anche la regolarità del succedersi delle strisce, sfondando in alto e in basso. Un formato più grande (vignetta sintetica) generalmente implica una lettura più lenta, mentre la successione di vignette analitiche (di formato minore) è peculiare di una lettura più rapida. Il gioco dei formati è dunque di grande importanza per lo sviluppo completo del linguaggio fumettistico e per creare il ritmo della narrazione. In Mafalda le vignette hanno generalmente il solito formato ristretto di quattro in una striscia e possono arrivare ad un massimo di sei se vi è una successione analitica il più delle volte dettata dalla volontà di soffermarsi su una sola azione (Mafalda che balla, Felipe che va a scuola, una partita di scacchi o il botta e risposta tra i vari personaggi). Ci sono però varie strisce nelle quali si vuole mettere in risalto l'ira della Contestataria o una piccola vocina che spunta nel bel mezzo di quelle di tante altre persone (tra la folla o tra tutti i suoi compagni di scuola in aula) o magari proprio una battuta tagliente, alle quali Quino ha sentito l'esigenza di dare più spazio e così ha allungato il formato e ridotto il numero di vignette per striscia a tre, a due e a volte anche a uno.

Spostando l'attenzione sulla cornice o sul “contorno della vignetta” dobbiamo dire che questa risulta importante quando l'autore vuole evocare momenti nel passato. In questo caso la cornice avrà un contorno ondulato o tratteggiato che, come regola d'espressione fumettistica in tutti i paesi del mondo, indica proprio il passaggio alla narrazione in *flash-back*. L'autore può anche giocare sul maggiore o minore spessore della linea di contorno, che solitamente dipende dalla forza grafica del disegno, ossia se presenta chiaroscuri o tratti leggeri e senza ombre.

L'impaginazione, cioè la disposizione delle vignette all'interno della pagina, è ancora un parametro da non sottovalutare, fondamentale per rendere i tempi del

racconto e l'ordine della narrazione. La composizione delle vignette influisce sulla velocità e sulla scorrevolezza della lettura e regala una visione più accattivante al fumetto laddove attraverso l'organizzazione formale si enfatizza il momento della lettura che coincide con il climax della narrazione. In maniera opposta, uscire dagli schemi fissi di un'impaginazione rigorosamente geometrica talvolta può fuorviare il lettore poiché si rischia di creare confusione nella sequenzialità della narrazione.

L'ultimo aspetto da esaminare, ma non il minore per importanza, è il "contenitore" dei messaggi verbali, il *fumetto* vero e proprio ovvero *la nuvoletta*; *balloon* in inglese, *bulle* in francese, *globo* in spagnolo. Nel mondo del *comic*, il termine viene utilizzato per indicare gli spazi che contengono i dialoghi dei personaggi. Di solito, ha una forma tondeggiante, come indica lo stesso nome (*balloon*: palloncino) ma può averne di diverse, sia per scelta stilistica sia per suggerire l'intonazione del personaggio o il tipo di dialogo. Ad esempio, è convenzione per esprimere un pensiero, contrapponendolo al dialogo parlato, utilizzare una nuvoletta dai contorni chiusi, collegata al personaggio da una serie di piccoli tondini che vanno rimpicciolendosi, mentre una nuvoletta dai contorni frastagliati, a zig zag, contiene un discorso pronunciato urlando. Questi palloncini partecipano al movimento del personaggio, sono per così dire coinvolti dal dinamismo del disegno attraversando l'ambito linguistico e l'ambito iconico²³. Sebbene in modo poco appariscente, anche le nuvolette contribuiscono alla forza comunicativa e alla comprensione di un'opera a fumetti, un ulteriore tassello che si aggiunge all'articolato insieme di elementi costitutivi dell'impalcatura fumettistica.

II.3. Le parole nel fumetto

Il testo che si utilizza nel fumetto svolge principalmente tre funzioni: esprimere i dialoghi e i pensieri dei personaggi, evocare i suoni e rumori della realtà

²³FRESNAULT-DERUELLE P. (1970), *Le verbal dans les bandes dessinées*, in «Communications», 15, pp.145-161.

attraverso le onomatopee, introdurre informazioni complementari, di commento o appoggio alla narrazione.

Nel fumetto è possibile, all'interno di una vignetta, rappresentare una durata oltre che raccontarla. Per fare ciò oltre al movimento anche i dialoghi hanno la stessa funzione: le parole pronunciate o pensate dai vari personaggi, si trovano generalmente all'interno della nuvoletta, ma non solo; in ogni caso rappresentano un testo che è parte integrante dell'immagine. Il testo verbale ha una durata: le parole vengono pronunciate nel tempo, l'immagine così dura quanto le parole in essa contenute²⁴. A volte queste parole sono semplici esclamazioni, avvertimenti, grida, appelli; spesso si tratta di periodi piuttosto concisi, vicini più allo stile della lingua parlata rispetto a quella formale, ricchi di banalità e di frasi fatte, di parole di gergo e proverbi ma anche di parecchi neologismi interessanti e di non pochi termini "nuovi", sconosciuti, che quindi rappresentano conquiste linguistiche. Per ragioni di spazio, tra i vari sinonimi che esprimono uno stesso concetto si sceglie di solito il più breve: i giri di parole e i verbi ausiliari, l'aggettivazione abbondante e gli avverbi in "mente" vengono evitati per lo stesso motivo.

Parte integrante del codice visivo, con una forza comunicativa sia grafica che verbale, le onomatopee - come indica la stessa etimologia - sono "parole create", forgiate appositamente per imitare un suono; solitamente appaiono in grassetto, e si trovano inscritte nella vignetta, ma non nel fumetto, situato al grado zero. L'onomatopea è al contempo un elemento grafico che entra in relazione con lo sfondo, una figura, un oggetto e si integra alla composizione della vignetta giocando con le dimensioni delle lettere, lo stile più bombato o tremolante. Il segno diventa simbolo mimando a sua volta il processo di produzione del suono²⁵. Le onomatopee sono diventate comprensibili a livello universale, grazie alla diffusione dei fumetti americani; per questo motivo troviamo numerosi prestiti onomatopeici dall'ambito anglosassone nei fumetti di altri paesi, tradotti o creati. Tuttavia lo stretto legame tra significante e significato è andato svanendo nel trasferimento dell'onomatopea nella lingua della cultura di arrivo, proprio perché

²³ BARBIERI D. (2009), *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano.

²⁵ FRESNAULT-DERUELLE P. (1971), *Aux frontières de la langue : quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée*, in «Cahiers de lexicologie», Vol. XVIII 1, pp. 79-88.

si tratta di un “fenomeno puramente convenzionale”²⁶ che cambia da una lingua all’altra. Basti pensare banalmente al verso degli animali: tutti sanno che un gallo in Italia fa *chicchirichì* mentre in Francia lancia dei *cocorico* e quello spagnolo dei *quiquiriquì*²⁷.

L’ultimo strumento a cui un fumettista può ricorrere è la didascalia. Le didascalie, al contrario dei dialoghi, sono totalmente estranee ai fatti raccontati per questo esse allungano il tempo di lettura senza allungare il tempo dell’azione. Sono parole che riguardano la storia ma non *nella* storia, forniscono delle informazioni spazio-temporali e a volte dei miniriassunti sulla vicenda, svolgendo un importante ruolo come guida di lettura per il lettore²⁸. Si dicono *in testa* quelle inserite nella parte alta della vignetta e *in coda* quelle nella parte inferiore. Si parla invece di *colonnini* quando ci sono delle interruzioni del ritmo delle vignette formate da blocchi di testo scritto con funzione introduttiva o di collegamento e di *cartigli* quando troviamo un rotolo di carta parzialmente srotolato con la stessa funzione dei colonnini. In Mafalda, Quino non fa uso di questo strumento, solo nel periodo di pubblicazione su *Siete Días* farà precedere la striscia da un personaggio “vedetta” che l’autore utilizza per aggiungere un commento o un dettaglio, giocando talvolta con i caratteri di composizione del nome Mafalda, o facendo dire una battuta o un commento divertente a uno o più personaggi.

Un ulteriore importante aspetto di comunicazione e di grafica dei fumetti passa attraverso il *lettering*. Il *lettering* è la scelta o progettazione dei caratteri tipografici da usare in un testo, che si fondono con le immagini nella vignetta. Molte volte tra gli artisti più famosi questo procedimento è realizzato a mano, ma si sta sempre di più diffondendo il *lettering* stampato, omogeneo in tutte le strisce. Non è un caso che anche i traduttori stiano facendo largo uso proprio del *lettering* digitale, poiché una delle maggiori difficoltà da fronteggiare è proprio adattare anche “fisicamente” la traduzione a quegli spazi quasi sempre troppo ristretti e con il computer è possibile, sempre nei limiti, ridurre il carattere. Lo “stile” che

²⁶SIERRA SORIANO A. (1999), *L’interjection dans la BD: réflexions sur sa traduction*, in « Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal », vol. 44, n° 4, pp.582-603.

²⁷MERGER M.F. (2012), *Les onomatopées et les interjections dans la bande dessinée ‘Titeuf’ et leur traduction en italien*, in Podeur J. (a cura di) « Tradurre il fumetto Traduire la bande dessinée », Liguori, Napoli, pp 13-28.

²⁸BARBIERI D.(2009), *I linguaggi... op.cit.*

diamo alle parole regala un effetto non minore delle altre componenti del linguaggio dei fumetti. Se scriviamo una parola con una grafia più tremolante il lettore la assocerà di riflesso ad una situazione di allarme o di paura, se invece scriviamo solo certe parole in modo più marcato dirigiamo l'attenzione di chi legge su quella parte del testo e così via.

II.4. Lo spazio dell'immaginazione : *il completamento*

«*esiste un mezzo di comunicazione ed espressione [...]in cui il pubblico è un collaboratore spontaneo e consapevole e la closure è l'agente del cambiamento, del tempo e del movimento*»²⁹

Abbiamo visto come la modalità di fruizione dell'opera a fumetti sia unica nel suo genere. La giustapposizione nello spazio di immagini e parole è l'essenza del linguaggio fumettistico. *Closure* (dal lat. clausura) è il termine inglese, difficile da tradurre per la complessità della sua accezione, che si può definire come un *processo di completamento*, un'inferenza, per cui il lettore è invitato alla partecipazione per completare mentalmente ciò che è incompleto. Le vignette dei fumetti scandiscono il tempo e lo spazio in un ritmo di momenti scollegati, separati, ma la *closure* ci permette di collegare questi frammenti e costruire mentalmente una realtà unificata e continua. È quindi a partire da una mancanza, o meglio da una visione parziale di ciò che l'autore decide di rappresentare nella sequenza, che il testo si carica di senso, permettendo così il coinvolgimento del lettore, che collabora alla decodifica delle immagini. Mentre leggiamo noi diventiamo parte della storia che abbiamo davanti ai nostri occhi e tendiamo a legare le varie vignette secondo dei ragionamenti logico-deduttivi o semplicemente secondo un immaginario collettivo che ci accomuna. La *closure*, quindi, si configura come un meccanismo fondato su un'operazione metonimica,

²⁹McCLOUD S.(1996), *Capire il fumetto...op.cit.*, p.73.

che “costringe” il lettore a mettere in gioco tutte le sue abilità, la sua sensibilità, le sue esperienze passate per poter godere appieno dell’opera che ha tra le mani³⁰.

Proviamo ora ad immaginare due vignette e analizziamo il procedimento di completamento con un esempio pratico. Nella prima vignetta vediamo un pesce squalo che nuota tranquillamente, guardando verso l’alto si riconosce la sagoma di un subacqueo. Nella seconda vignetta si vede lo squalo con la bocca visibilmente piena, e con un boccaglio che spunta tra i denti. Cosa sarà successo in quel frangente che non ci è concesso vedere? Che cosa sta mangiando lo squalo? Questi sono due quesiti ai quali ognuno di noi è in grado di rispondere perché è ovvio che nel frattempo lo squalo avrà notato il subacqueo e spalancando le fauci lo avrà ingoiato in un sol boccone. Questo procedimento è la conclusione logica alla quale ognuno di noi arriva, proprio perché in questo caso ci sono forniti gli estremi dell’azione che grazie alla nostra esperienza, riusciamo a collegare. La *closure* è quindi uno degli elementi chiave per cui l’idea del fumetto può funzionare. Il genio dell’autore sta dunque nel prevedere come il lettore medio interpreterà il suo lavoro e a come collegherà nella sua mente le varie vignette. Esistono diversi passaggi possibili da vignetta a vignetta riconducibili a sei punti³¹:

1. tecnica da momento a momento: sono due momenti successivi dell’azione;
2. da azione a azione: di solito è la più diffusa, e assistiamo allo svolgimento dell’azione di un singolo soggetto in progressione;
3. da soggetto a soggetto: siamo all’interno della solita scena o idea e assistiamo all’inizio e alla fine dell’azione, con notevole coinvolgimento e collaborazione da parte del lettore;

³⁰ROSSO N., *Closure e metonimia: il potenziale dell’immagine e della parola nel fumetto*. All’indirizzo: www.culturalstudies.it.

³¹Riprendiamo le cinque tecniche narrative identificate da McCLOUD S., *Capire il fumetto... op. cit.*, pp. 78-80.

4. da scena a scena: si utilizza quando si cambia spazio e tempo dell'azione, e richiede un ragionamento deduttivo da parte del lettore;
5. da aspetto a aspetto: si lascia da parte il tempo e si fa vagare l'occhio su diversi punti di vista di un luogo o un'idea o su aspetti diversi di uno stato d'animo;
6. *non sequitur* : non c'è alcuna connessione logica tra le vignette.



Nella striscia esemplificativa vediamo la presenza di tre tecniche nella successione di cinque sole vignette. Tra le prime due vediamo l'utilizzo della tecnica da soggetto a soggetto: Mafalda sta disegnando e non trova un pennarello, quindi chiede spiegazioni al fratellino Nando, il quale con sfacciataggine (ed evidenti segni di pennarello) finge di non saperne niente; il coinvolgimento del lettore riempie il lasso di tempo immaginando Nando che sente la sorella gridare e la raggiunge. Tra la seconda vignetta e la terza siamo di fronte alla tecnica da momento a momento, Mafalda infatti replica immediatamente chiedendo ancora del pennarello. Tra la terza e la quarta ed il rapporto che lega le vignette è da azione ad azione: Mafalda segue il fratellino che non dà spiegazioni. Infine tra la quarta e l'ultima vignetta di nuovo troviamo un passaggio da azione a azione con la chiusura perentoria del piccolo Nando che fa scaturire l'ilarità.

Nel fumetto di Mafalda non troviamo l'applicazione della tecnica da scena a scena. Questa scelta non è affatto casuale, proprio perché Quino non ha bisogno di cambiamenti spazio-temporali. Il fumetto della contestataria e la sua bellezza risiedono proprio nel fatto di riproporre sempre gli stessi personaggi con gli stessi

atteggiamenti nello stesso scenario spazio-temporale. Il lettore che compra tale fumetto sa già cosa aspettarsi, riconosce i personaggi ed è curioso di ascoltare cosa hanno da dire. In questo modo Quino riesce ad attirare l'attenzione del lettore inevitabilmente sulle parole e sulla geniale ironia che ha portato al successo la sua opera.

Capitolo III : *Mafalda e Quino*

III.1. L'autore

Joaquín Salvador Lavado Tejón, nasce da immigrati spagnoli, andalusi, nella città di Mendoza (Argentina) il 17 luglio 1932. Il padre è commesso in un negozio e la mamma casalinga. Il minore di tre fratelli, fin dalla nascita viene soprannominato Quino per distinguerlo dallo zio Joaquín Tejón, pittore e disegnatore pubblicitario, considerato un modello fin da piccolissimo; l'autore arriva ad affermare di aver scoperto la definitiva vocazione per il disegno quando una sera, all'età di quasi 4 anni, lo zio rimane a casa a curarsi dei nipotini e per divertirli ricorre alla sua abilità con carta e matita. Nel 1945 e nel 1948 perde rispettivamente la madre e poi il padre passando così sotto la tutela dello zio. Intraprende la Scuola delle Belle Arti dove il professore Sergio Sergi, bravo incisore slavo di origini triestine, lo aiuta nella sua formazione. Nel 1951 si reca a Buenos Aires per tentar fortuna e offre le sue vignette a tutte le redazioni possibili di giornali e riviste. Non vende neanche una copia e senza soldi ritorna a Mendoza. Il 1953 è l'anno del servizio militare che lui ricorda in questo modo:

«pensavo che non ne sarei mai uscito e avevo voglia di uccidere tutti, però convivere con ragazzi di diversa estrazione sociale... fu una rottura molto grande, un arricchimento. Cominciai a disegnare cose diverse»³².

La svolta arriva all'età di 22 anni quando riceve una commissione all'ultimo minuto per il settimanale *Esto es* che il 9 novembre pubblica la sua prima pagina di Humor Gráfico. A partire da questo anno collaborerà con altre testate oltre ad occuparsi di grafica pubblicitaria. Nel 1960 sposa Alicia Colombo, che condivide con lui la passione per il cinema all'italiana. Il viaggio di nozze è la prima uscita fuori dalla madrepatria: in Brasile ha modo di conoscere colleghi e editori stranieri. Nel 1963 appare il suo primo libro umoristico, *Mundo Quino*, una raccolta di vignette mute con prologo di Miguel Brascó. Lo stesso Brascó lo presenta a Agens Publicidad, dove cercano un disegnatore che crei “una striscia con una tipica famiglia del ceto medio” per pubblicizzare il lancio di una linea di elettrodomestici. Nel suo lavoro per questo progetto c'è in germe la striscia di

³²QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, Milano, Salani, p. 11.

Mafalda. L'anno dopo Julián Delgado, del settimanale *Primera Plana*, gli chiede di realizzare qualcosa di diverso dal solito disegno umoristico senza parole ed ecco così che dà vita al personaggio Mafalda, che comincia a essere pubblicata regolarmente.

Nel 1965 termina il rapporto con *Primera Plana* ed è la fine anche dell'amicizia con Delgado (vedi par. III.2.) Mafalda si trasferisce al quotidiano *El Mundo*, uno dei giornali più conosciuti e indipendenti della capitale, con sei strisce alla settimana: è il successo totale. Esce il primo libro che raccoglie tutte le strisce apparse in ordine di pubblicazione sotto la direzione di Jorge Álvarez Editor e in due giorni esaurisce la tiratura di cinquemila copie: è l'inizio del "fenomeno Mafalda".

Alla vigilia di Natale del 1967 il quotidiano *El Mundo* si vede costretto a chiudere per difficoltà economiche e la pubblicazione della striscia si interrompe. Il 2 giugno 1968 Mafalda riappare sul diffusissimo settimanale argentino *Siete Días* e vi rimarrà fino alla sua ultima striscia apparsa nel giugno del 1973.

Nel '68 il fumetto arriva in Italia, nell'antologia *Il libro dei bambini terribili* edita da Feltrinelli. L'anno successivo anche Bompiani le dedicherà una pubblicazione dal titolo *Mafalda la Contestataria*, introdotta da una prefazione di Umberto Eco, direttore della collana. A partire dagli anni '70 si pubblica prima in Spagna e poi su quotidiani francesi, svedesi, danesi, norvegesi, tedeschi e finlandesi. Il successo del fumetto dilaga e sul mercato si trovano tutta una serie di gadget legati al personaggio: magliette, poster, biglietti di auguri, borse, agende... Se dapprima Quino si era rifiutato di scendere a patti con il merchandising, si vede costretto a firmarne un contratto per evitare il diffondersi di prodotti pirata. A questo proposito dirà :

«avevo verificato che non facendolo stavo in pratica dando via libera a operazioni di pirateria. Certo che quando poi lo fai talvolta ti accorgi tardi di aver autorizzato la produzione di cose orrende con i tuoi personaggi»³³.

Quino firmerà lo stesso anno anche un contratto per una serie di cartoni animati. È il 25 giugno 1973 quando l'autore si congeda formalmente dai lettori di *Siete Días*. A differenza di altri suoi colleghi, come Schulz, padre dei *Peanuts*, che

³³Ivi, p. 17.

hanno continuato a produrre le strisce appoggiandosi ad una équipe di sceneggiatori e disegnatori, Quino non ha mai rinunciato al contatto personale con la sua creazione. Non ha mai voluto adottare questa modalità di lavoro che considerava non adeguata al suo stile.

Tuttavia l'interesse per Mafalda si è mantenuto inalterato, lo dimostrano le continue ristampe dei suoi libri o il coinvolgimento del personaggio in diverse campagne sociali come quella del 1977 per UNICEF, per la quale Quino illustra la Dichiarazione dei diritti del bambino.

Nel 1980 Quino lascia *Siete Días* e passa a pubblicare le sue pagine di humor nel supplemento domenicale del *Clarín*.

Riceve molti premi tra i quali il Trofeo di Palma d'Oro, uno dei più alti riconoscimenti alla carriera. Fino ai primi anni '80 vive con la moglie a Milano partecipando a numerose mostre e fiere e riscuotendo sempre un grande successo. Nel 1984, invitato come giurato al *Festival de Cine Latinoamericano* a Cuba, instaura un'amicizia con il regista d'animazione Juan Padrón e firma un contratto per la realizzazione di cortometraggi con le sue pagine umoristiche: la serie si chiama *Quinoscopios*.

Nel 1985 pubblica uno dei suoi libri più famosi accanto a Mafalda: *Quinoterapia*, una raccolta di vignette sulla medicina che viene pubblicata anche in inglese nei paesi del Sud-est asiatico. Nel '94 è ospite della Fiera del Libro per ragazzi di Bologna e in seguito a Milano si celebrano i 30 anni di Mafalda, dove viene elogiato dalle parole degli illustri presenti: Umberto Eco, Marcello Bernardi, la direttrice del mensile *Linus* e il presidente dell'Istituto Cervantes di Roma Román Gubern³⁴.

A Buenos Aires si inaugura Plaza Mafalda situata nel quartiere di Colegiales. Nell'aprile del 1998 Ediciones de la Flor ripubblica il primo libro di Quino, *Mundo Quino*, con prologo dell'autore. Viene riconosciuto dall'Ufficio di Cultura del Governo della città di Buenos Aires come Maestro d'Arte, a riconoscimento del suo lavoro.

Non mancano le mostre in suo onore a testimonianza del vivo interesse del pubblico per le sue opere: nel 2000 a cura dell'Istituto Cubano di Cultura, in

³⁴<http://www.todohistorietas.com.ar/quino.htm> (consultato il 18/12/2013).

Grecia per il 5° Festival Internazionale dell'Humor, nel 2001 una mostra itinerante in Bolivia, nel 2002 in Francia e a Roma, nel 2004 a Milano dove inaugura “*De viaje con Mafalda*” in occasione dei 40 anni dalla pubblicazione della prima vignetta in Argentina e che diventa mostra itinerante dall'anno seguente.

Nonostante sia nato nell'entroterra dell'Argentina e sia *porteño* di adozione Quino è stato dichiarato cittadino illustre di Buenos Aires, per onorare i 50 anni di carriera del creatore di Mafalda, il più famoso dei personaggi usciti dalla sua penna.

Negli ultimi anni Quino ha ricevuto ulteriori riconoscimenti: Cavaliere dell'ordine *Isabel la Católica* (2005), Ufficiale dell'Ordine delle Arti e delle Lettere (2012), per arrivare alla più recente onorificenza della *Orden oficial de la Legión de Honor* (7 marzo 2014).

In questo anno 2014 in cui si celebrano i 50 anni di Mafalda dalla sua apparizione su *Primera Plana*, e i 60 anni di carriera di Quino, la 41^a edizione del Festival Internazionale del Fumetto di Angoulême renderà omaggio al mendosino con una mostra di 250 m² che ricrea l'ambiente di Mafalda a grandezza naturale³⁵: la strada e la casa, insieme a tutti i personaggi del fumetto. Questa mostra terrà conto della dimensione poetica, umoristica e politica di Mafalda.

III.2. Mafalda

La nascita di Mafalda è legata a una “storia curiosa” come dirà Miguel Brascó, disegnatore umoristico, scrittore e giornalista, nonché buon amico di Quino.

«Un giorno mi chiamano da un'agenzia pubblicitaria, la *Agens*, e mi chiedono un disegnatore in grado di creare una striscia comica da inserire come pubblicità occulta in un quotidiano, per la promozione di una linea di elettrodomestici che [...] sarebbe uscita sul mercato con il nome di *Mansfield*. [...] Allora ho detto a Quino: “Tu sei la persona adatta”, e gli suggerì di immaginare un fumetto in cui si combinassero i *Peanuts* con *Blondie* e *Dagoberto*»³⁶.

³⁵<http://www.quino.com.ar/mafalda-una-nina-de-50-anos/> (consultato il 20/01/2014).

³⁶QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, op. cit. , p.44.

Quino immagina una famiglia tipo del ceto medio, nella quale già si riconoscono Mafalda e i suoi genitori, e rispettando una regola d'oro dell'agenzia, cerca un nome che inizi con la M (come il nome degli elettrodomestici). Quino si ricorda di un romanzo di David Viñas, *Dar la cara*, pubblicato nel 1962 in Argentina, in cui compare una bambina di nome Mafalda; gli sembra un nome simpatico e allegro e lo adotta per la sua protagonista³⁷. La pubblicità non si fece. Le strisce rimasero in un cassetto finché nel 1964 sempre Brascó decise di pubblicarle su *Gregorio*, il supplemento umoristico della rivista *Leoplán*, da lui creato e diretto.

Dopo il fallimento della campagna pubblicitaria Mansfield, fu Julián Delgado - giornalista nonché grande amico di Quino, che nel 1964 era caporedattore dell'allora prestigioso settimanale *Primera Plana* - a chiedere a Quino di adattare la striscia alle caratteristiche del suo *newsmagazine*. In questa prima tappa della striscia compaiono Mafalda e i suoi genitori e il 19 gennaio 1965 fa la sua prima apparizione Felipe. Il fumetto sembra ormai essersi stabilito sul settimanale, quando un quotidiano di provincia chiede a Quino i diritti di seconda pubblicazione. Si reca in redazione per recuperare gli originali e lì viene informato che *Primera Plana* considera le strisce di sua proprietà.

«Andai in archivio e riuscii a farmele dare da un ragazzo che vi lavorava»³⁸

Questo determinò la rottura dolorosa dell'amicizia con Julián Delgado, nonché la fine del rapporto col settimanale.

Tra i quotidiani che in quel momento si pubblicavano a Buenos Aires, *El Mundo* era uno dei più popolari e indipendenti. Miguel Brascó, che conosceva personalmente il direttore gli raccomandò Mafalda. Dopo due settimane di pubblicazione l'autore sente il bisogno di aggiungere nuovi personaggi alla striscia. Il 29 marzo 1965 debutta Manolito, seguito da Susanita il 6 giugno e Miguelito, il 4 febbraio 1966. Le pubblicazioni durarono dal 15 marzo 1965 al 22 dicembre 1967, data in cui *El Mundo* si vide costretto a chiudere, schiacciato tra difficoltà economiche e politiche. La striscia si conclude bruscamente lasciando i lettori incuriositi per la gravidanza di mamma Raquel e l'imminente arrivo di un fratellino per Mafalda.

³⁷<http://www.lanazione.it/cultura/2014/01/23/1014894-fumetti-mafalda-quino-Angouleme.shtml> (consultato il 21/02/2014).

³⁸QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, op. cit. , p. 48.

L'interruzione non ha conseguenze negative, così quando dopo pochi mesi le pubblicazioni riprendono, Quino presenta Nando (Guille nella versione originale) già nato, in culla.

Dopo sei mesi dalla chiusura de *El Mundo*, nessun giornale nazionale si decide a pubblicare la striscia. Nel frattempo Quino lavora per il settimanale *Siete Días Ilustrados* pubblicando una pagina di disegni umoristici. Quella pagina verrà sostituita con Mafalda il 2 giugno 1968, grazie alle pressioni del caporedattore e del segretario di redazione. La prima uscita viene accompagnata da una lettera di Mafalda al Direttore. Su *Siete Días* fa la sua comparsa l'ultimo personaggio che compone il fumetto, Libertà (Libertad in versione originale).

Arrivati al 1973, Mafalda sta cominciando a riscuotere i primi successi internazionali; è allora che Quino prende la decisione di smettere di pubblicare Mafalda (crf. Paragrafo III.1.) sbalordendo i lettori più fedeli e gli addetti del mestiere. È lo stesso Quino a spiegare i motivi della conclusione della striscia : «Dopo dieci anni mi costava tantissimo lo sforzo di non ripetermi e soffrivo molto l'angoscia della consegna giornaliera»³⁹.

III.2.1. Il personaggio

Mafalda è una bambina di 6 anni (nel 1964), con una capigliatura corvina voluminosa e spettinata, divenuta famosa per il grido di protesta contro le ingiustizie del mondo intero. Non si può ridurre il suo personaggio al classico *enfant terrible*, perché la sua vivacità e acuta sagacia la fanno un'attenta osservatrice della società. Il suo creatore ha dichiarato in varie occasioni di aver studiato i meccanismi delle strisce dei *Peanuts*, prendendo spunto da quei personaggi umani, così lontani dagli stereotipi dei buoni e cattivi. Nei *Peanuts*, era già presente l'idea che dei bambini potessero discutere di problemi da adulti.

Anche in Mafalda i soggetti trattati sono spesso questioni spinose. A Mafalda non sfugge alcun notiziario, sia esso trasmesso alla radio o in televisione, e se capita che se ne perda uno, è solo perché quel giorno ha deciso di godere della placida

³⁹<http://www.lanazione.it/cultura/2014/01/23/1014894-fumetti-mafalda-quino-Angouleme.shtml>
(consultato il 21/02/2014)

ingenuità del gioco, e non ha la minima voglia di sorbirsi le solite notizie su quante guerre si combattano o su quanto non si sia giunti ad un accordo sul disarmo nucleare. La piccola Contestataria, così come è passata alla storia in particolare a seguito della pubblicazione di Bompiani⁴⁰, interroga puntualmente i propri genitori sui temi più caldi, dalla politica attuale, alle guerre nel mondo, dalle questioni filosofiche, all'inflazione... e loro si ritrovano impreparati e confusi di fronte alle sue domande scomode e anche un po' sfacciate. Mafalda li critica costantemente, accusa la mamma casalinga di non aver portato a termine i suoi studi universitari, facendole notare che a quest'ora non si ritroverebbe ad essere ossessionata dalle pulizie maniacali della casa. Allo stesso modo critica spesso il padre, impiegato nelle assicurazioni, che si preoccupa delle spese di gestione familiare o delle rate per l'auto, quando lo pagano in ritardo. Oltre a rappresentare il mondo degli adulti, i suoi genitori insieme agli amichetti coetanei di Mafalda sono anche lo stereotipo della società argentina, così come la dipinge Quino.

Mafalda è una bambina fortemente convinta dell'importanza dell'istruzione e nella parità dei diritti tra le persone. Sogna semplicemente di andare all'università e di diventare un'interprete, così da poter lavorare per l'ONU come diplomatica e tradurre i litigi degli ambasciatori al contrario, per riuscire a prevenire qualche altro conflitto mondiale⁴¹. Ama i Beatles, la democrazia e la pace, e odia le ingiustizie, la guerra, le armi nucleari, il razzismo e la minestra. Questa minestra infatti «...è una metafora di tutto ciò che si vuole imporre con la forza, delle cose che il potere vuole proscrivere, o di ciò che vuole imporre a un bambino, a un cittadino, a un popolo. Allora ci si ribella»⁴².

Da qui l'immagine di Mafalda come una vera e propria eroina degli anni settanta, un'anticonformista che non si adegua semplicemente alla corrente di rivolta tipica della sua epoca, ma un'anima informata, attenta, e cinicamente critica, che non si accontenta delle cose "date per buone" e del mondo così com'è⁴³. Le sue domande

⁴⁰Riferimento all'articolo «*Mafalda, o del rifiuto*», redatto da Umberto Eco, pubblicato come prefazione dell'edizione Bompiani del 1969, *Mafalda la Contestataria*.

All'indirizzo: <http://mafalda.net/index.php/es/la-historia-2/umberto-eco-es>.

⁴¹<http://www.cartiononline.com/personaggi/mafalda.htm> (consultato il 22/02/2014).

⁴²QUINO (1999), *Mafalda l'intégrale*, Grenoble, Glénat.

⁴³Cfr. nota 39. <http://mafalda.net/index.php/es/la-historia-2/umberto-eco-es>.

acute e intelligenti, così come le sue considerazioni, per quanto confuse, mettono a nudo la verità, seppure con un certo umorismo, e con la sua acuta capacità di osservare la realtà incuriosisce, fa riflettere e conquista i suoi lettori. Dietro alle risposte variegata che Mafalda ottiene dai suoi amici o da mamma e papà si nasconde la visione di Quino sul contesto socio-politico; l'autore attraverso la sua eroina coglie ogni occasione per mettere a nudo le piaghe e i problemi della propria realtà. Mafalda, nel suo profondo pessimismo, sferza con le battute autoconclusive di ogni vignetta, una critica amara di quella realtà. Si ostina a voler trovare una cura per il suo mappamondo, dalle bende alle creme di bellezza rubate alla madre, ma finisce sempre per strepitare di rabbia e si angoscia per il futuro. Disprezza le omologazioni, la routine e le abitudini che costringono e attanagliano il mondo in un circolo vizioso, convertendosi in un simbolo di resistenza lucida, irriducibile e universale.

La nostra eroina osserva e commenta attraverso il suo punto di vista, sorprendendoci rispetto a quello che ci si potrebbe aspettare da una sua coetanea, ma le sue battute sono pur sempre tipiche di un linguaggio infantile, suscitano un riso - talvolta amaro - ma dal potere autocritico e danno spunto alla riflessione.

«Il mio scopo non è indignare ma far pensare sorridendo, per chi ci riesce»⁴⁴.



Mafalda è diventata l'emblema della ribellione, instancabile sostenitrice dei diritti di uguaglianza, infaticabile nel perseguire la logica e il buon senso, che gli adulti spesso sembrano non conoscere, e icona di una saggezza infantile che non rinuncia a battersi e spera di poter cambiare il mondo.

⁴⁴QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, op. cit., p. 585.

La sottile ironia e l'umorismo graffiante si combinano alla grazia e alla incisività del disegno nella creazione di Quino. Attraverso un universo di immagini e di oggetti i personaggi possono svelare la loro verità, essere i segni attraverso i quali ricostruire le trame concrete dell'esistere, sia in riferimento alle visioni politiche, etiche ed estetiche, sia in merito agli aspetti più consueti della quotidianità.

III.2.2. Il contesto socio- culturale

Nella decade degli anni Sessanta e Settanta assistiamo ad una serie di eventi a livello internazionale di gran rilevanza, e ci vengono consegnati dalle strisce di Quino con un'ironia devastante. Se oggi quello che disturba i sogni degli occidentali è il fondamentalismo islamico e il terrorismo, al tempo di Mafalda erano la Cina, il muro di Berlino, la guerra fredda, la corsa al riarmo atomico, i marziani.

La striscia fa la sua comparsa durante un periodo di democrazie deboli ed illegittime, quando il partito politico di maggioranza, il peronismo, era stato proscritto. In questo periodo gli "appelli" o le pressioni con le forze armate ai presidenti di turno erano all'ordine del giorno (come ci fa notare Quino con la striscia a p. 123 dell'edizione *Tutto Mafalda*). Il presidente Arturo Frondizi era stato deposto nel 1962 con un golpe militare. Si insedia José María Guido, presidente provvisorio del Senato che viene imposto come l'elemento civile delle Forze Armate. Nelle elezioni del 1963, Perón, dall'esilio di Madrid, ordina ai suoi sostenitori di votare scheda bianca. Così viene eletto Arturo Umberto Illia, anziano medico di provincia esponente del Partito radicale, amante del mate (tradizionale infuso argentino che si beve in famiglia) e dei modi semplici. Illia mantiene le promesse fatte in campagna elettorale, l'espansione economica valorizza l'industria nazionale e l'Argentina vive uno dei rari momenti di legalità democratica⁴⁵.

⁴⁵QUINO (2009), *Tutto Mafalda, op. cit.* p.48.

Nel periodo di *Primera Plana* uscirono quarantotto strisce. Adeguandosi al tipo di giornale in cui venivano pubblicate, Quino le intendeva come un riflesso critico e al tempo stesso ironico dei temi di attualità, con riferimenti alla cronaca politica argentina e internazionale. Alcune di quelle prime strisce troppo legate all'attualità del giorno (come il riferimento all'inefficienza e lentezza del Presidente nelle strisce del 1965) non verranno mai ristampate nelle raccolte.

Nel l'agosto del 1964 viene annunciato il ritorno di Perón, prende sempre più piede nel paese la volontà di un ritorno al passato e il generale Onganía appare come il militare che ispira più consensi.

Tra l'agosto 1964 e il marzo 1965 il costo della vita aumenta del 15% e questo spiega le frequenti invettive di mamma Raquel di ritorno dal fare la spesa⁴⁶.

In quegli stessi anni il mondo affrontava l'eventualità di un conflitto con armi nucleari e l'impeto rivoluzionario della Cina di Mao veniva percepito come una minaccia per l'intero pianeta. Dilaga il "pericolo giallo".

L'allora Segretario Generale dell'ONU, il birmano Maha Thray Sithu U Thant, spesso nominato da Mafalda, si appella senza esito affinché le nazioni riducano la corsa agli armamenti.

Sul fronte statunitense, oltre a dover affrontare la guerra del Vietnam, esplode una rivendicazione senza precedenti per l'uguaglianza di bianchi e neri e nell'ottobre 1964 il pastore battista Martin Luther King riceve il Nobel per la pace.

Questo è il periodo in cui Quino passa da *Primera Plana*, che era settimanale, a pubblicare strisce quotidiane su *El Mundo*: dalle polemiche sul ruolo della televisione nella formazione dei bambini, dall'invasione di Santo Domingo da parte dei marines, al campionato di calcio e alle sopraffazioni del regime militare nei confronti dell'ordinamento costituzionale, Quino passa in rassegna ogni notizia di attualità con la sua striscia.

In Argentina il Presidente Illia viene destituito il 29 giugno 1966 e il generale Onganía si insedia al governo fino al giugno 1970. Da allora si impone la "Dottrina della Sicurezza Nazionale" che autorizza i militari a intervenire in caso di conflitto interno. Il 2 luglio viene proibita ogni attività politica.

⁴⁶Ivi, p.49.

Gli seguiranno il generale Levingston, e il generale Lanusse fino al maggio del 1973.

In quegli stessi anni gli USA inviano nell'orbita di Marte la sonda spaziale Mariner IV che trasmette dopo 137 giorni le prime foto del pianeta. Si intensifica la guerra in Vietnam e i sovietici intervengono a sostegno del Vietnam del Nord⁴⁷.

Le grandi trasformazioni culturali e sociali che sono filtrate dalla penna di Quino per bocca della sua eroina e delle sue strisce riguardano le guerre di dominio: dell'Europa nella primavera di Praga e il potere dei colonnelli in Grecia, dell'America Latina con i totalitarismi dell'Argentina, Bolivia e Cile, dell'Asia con l'asse Cina - Usa.

La protesta contro la guerra del Vietnam spinge i giovani americani a coniare lo slogan "fate l'amore, non la guerra" che si ritroverà nei distintivi dei manifestanti contro il potere autoritario dei governi e delle istituzioni e contro i massacri di quegli anni. I germogli della rivoluzione del '68 che dall'America si spostarono in Europa trovarono centinaia e migliaia di giovani che da Parigi a Roma cavalcano l'onda delle riforme, della libertà, del bisogno di un ordine non più gerarchico ma frutto del pensiero democratico emergente. Il mondo cattolico viene trasformato dal vento innovatore del Concilio Vaticano II che scardina il potere ecclesiale per rivolgersi agli uomini e alle donne di questa Terra con le gioie, i dolori, la speranza e l'angoscia del vivere quotidiano⁴⁸. L'evoluzione dell'umanità pur tra le sue difficoltà sanguinose non può fallire. La conquista degli spazi siderali esalta il valore dell'unione e dell'integrazione tra i popoli perché solo questo è preludio della pace tra le nazioni: la tensione di tutti verso un medesimo fine.

Il terzo mondo tenta di far ascoltare i suoi problemi soprattutto perché siano riconosciuti i diritti dell'uomo, a prescindere dal colore della sua pelle. Il sogno di Luter King consumato nell'omicidio del 1968 è raccolto da Nelson Mandela e dopo la sua lunga prigionia troverà finalmente compimento nella seconda metà del '900. Quino non poteva immaginare, allora, che la forza della nonviolenza

⁴⁷http://www.sepaargentina.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=952:mafalda-a-y-quino-el-talento-joaquin-s-lavado-n-1932&catid=56:autores-argentinos&Itemid=70 (consultato il 23/01/2014).

⁴⁸QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, op. cit., p.65.

avrebbe generato all'alba del secondo millennio, un presidente americano di colore!

La chiusura del quotidiano *El Mundo* e il passaggio delle pubblicazioni su un settimanale comportò l'abbandono dello stretto legame con la cronaca. I temi della striscia diventarono più universali e intellettuali avvicinandosi al modello dei Peanuts. Alcuni discorsi di Mafalda con il mappamondo, il tema del pacifismo, il problema del futuro per le nuove generazioni, i temi ambientali, o la critica alle impalcature governative, conservano valore ancora oggi.

Mafalda è testimone di un periodo di grandi trasformazioni politiche, economiche, sociali e culturali e in lei si riflettono le tendenze di una gioventù agitata, che assume l'aspetto di una opposizione infantile agli adulti e alle imposizioni. Quino lungo le sue strisce umoristiche dipinge l'anima nazionale: attraverso l'uomo semplice, la casalinga, i rappresentanti della chiesa, dell'ordine pubblico, le bambine e i bambini l'autore dà voce al popolo, mette a loro servizio la propria immaginazione "impegnata" senza svincolarsi dalla propria realtà. Al contrario, il suo discorso fa proprio riferimento alla realtà e al momento storico dell'Argentina e del mondo. Il suo obiettivo è stato denunciare quello che non funziona, con allusioni sottili per sensibilizzare i propri lettori, il suo popolo, destinatario privilegiato.

Capitolo IV : *Il linguaggio di Mafalda*

IV.1. Il codice visivo

Il disegno di Quino è chiaro e piuttosto minimale ed è proprio nella sua estrema semplicità che risiede l'efficacia e l'energia di Mafalda. Le vignette non sono ricche di particolari, ma si concentrano su un'azione o semplicemente sul volto di uno dei personaggi. Le illustrazioni sono in bianco e nero, il tratto è solitamente molto leggero e non ci sono troppe ombreggiature. La linea non viene quasi mai usata per creare chiaroscuri o per accentuare la luminosità. Generalmente gli spazi non sono molto dettagliati, a meno che non sia necessario. Inoltre, in molte vignette lo sfondo rappresenta un unico soggetto, funzionale alla riflessione del personaggio e alla battuta. I personaggi sono delineati a loro volta senza troppe sfumature o dettagli: gli occhi sono due puntini neri, cerchiati da piccole parentesi o definiti da sopracciglia oblique quando marcano lo stupore, l'indignazione o la paura. Talvolta si riducono a due piccole macchie bianche segnate dal movimento delle palpebre su uno sfondo completamente nero: vediamo questa dinamica nelle illustrazioni delle incursioni notturne non prive di domande in cui Mafalda fa visita alla camera dei genitori. Anche la bocca dei personaggi si limita a un piccolo tratto fine, che si spessisce fino a diventare una mezzaluna con gli angoli rivolti verso l'alto o il basso ad esprimere la gioia o la rabbia.

Tuttavia ogni personaggio ha un elemento che lo contraddistingue non solo dal punto di vista del carattere e delle passioni ma anche visivamente, tanto da essere immediatamente riconoscibile. Felipe ha i suoi dentoni, Manolito i suoi capelli a spazzola, Mafalda il suo voluminoso caschetto nero sovrastato da un fiocco e così via; ognuno ha una caratteristica inconfondibile rispetto agli altri e Quino sfrutta quel meccanismo tipico del fumetto per il quale la semplicità permette il riconoscimento e la subitanea identificazione del personaggio da parte del lettore che ha una comprensione immediata della striscia. Come già rilevato precedentemente Quino ripropone un'ambientazione basilare per tutte le 1929 strisce (casa di Mafalda o di uno dei suoi amichetti, le strade del quartiere o il marciapiede, il parco dove va a giocare, la spiaggia o la foresta mentre è in vacanza o la scuola), uno sfondo silenzioso sul quale sono i personaggi a risaltare,

indirizzando il lettore a prestare grande attenzione al messaggio contenuto nei *balloons*. Il vignettista argentino non ricorre alle didascalie né alla prospettiva, vista l'impostazione del fumetto, in cui non sono presenti cambiamenti spazio-temporali e manca una trama in evoluzione continua. Le inquadrature sono anch'esse poco variegata, si cambia di solito da una figura intera a un piano americano o da una mezza figura a un primo piano. In particolare il passaggio ad un primissimo piano viene utilizzato solo per mostrare una espressione specifica (gestualità della bocca o degli occhi) di uno dei personaggi, del quale si vuol trasmettere un sentimento o un'emozione rispetto alla situazione che sta vivendo o per dare un'enfasi particolare a quello che sta dicendo.

Mafalda presenta in rari casi angolazioni particolari che perlopiù tengono conto del fatto che è una bambina: lo sguardo dal basso verso l'alto cambia la prospettiva, così come quando è un adulto a doversi inclinare un po', ma in ogni caso il livello di inclinazione è molto lieve. Anche l'impaginazione è del tutto normale e coerente: il lettore non ha la benché minima difficoltà a seguire l'ordine delle strisce. Questo stile grafico asciutto di Quino si riflette persino sulle nuvolette, delle quali infatti se ne riscontrano essenzialmente tre tipi in tutta la produzione: il classico fumetto rotondo, quello a zig zag, usato perlopiù nei momenti di sfogo di uno dei personaggi, infine il più singolare, quello dalla linea inferiore "lacrimosa" utilizzato per sottolineare lo sconforto o il pianto con i vari *sniff* e *sñig*.

Mafalda e gli altri personaggi vengono rappresentati in bianco e nero nelle situazioni della quotidianità, a scuola, in vari momenti del giorno trascorsi a casa, in vacanza, in strada. Il sottofondo in cui si muovono i personaggi è il quartiere in cui Quino viveva a Buenos Aires, e anche il modo di parlare è tipico di quel contesto, tematica ampiamente trattata nel successivo paragrafo.

Le strisce che ci prestiamo ad analizzare fanno parte di una raccolta in 14 volumi dal formato rettangolare, 12x18, di circa 80 pagine ciascuno, pubblicate dall'editore De La Flor nel 2009⁴⁹, che includono tutte le strisce in ordine di pubblicazione dal 1964 al 1973.

⁴⁹La pubblicazione del primo libro di Mafalda, che riunisce le strisce in un unico volume è ad opera di Jorge Álvarez nel 1966. L'anno successivo uscirà il secondo libro, dal titolo *Así es la*

IV.2. Il codice verbale

La lingua parlata da Mafalda e i suoi coetanei, riflette la variazione diatopica dello spagnolo d'America parlato in Argentina, ed in particolare la modalità linguistica del Río de la Plata. Pur essendo originario di Mendoza, città capoluogo dell'omonima regione, localizzata nella zona centro-occidentale del paese, Quino trasferisce i tratti tipici del socioletto colto di Buenos Aires sui suoi personaggi, utilizzando un linguaggio standard con derive colloquiali, soprattutto quando cerca di riprodurre i tratti tipici dell'oralità con espressioni idiomatiche, locuzioni e giochi di parole che generano l'ilarità nel lettore. In alcune vignette, quando la nostra eroina ascolta il radiogiornale o il notiziario alla televisione, il registro si alza e la lingua diventa conseguentemente più formale, adottando spesso i termini tecnici relativi alla politica o allo sport, di cui Quino è attento osservatore. Questa ricca commistione di stili è tipica del genere umoristico, permeato di elementi di quotidianità sia nei momenti descritti e commentati dalle immagini nelle vignette che nel codice verbale utilizzato. Mafalda, Felipe, Manolito, Susanita, Miguelito e Libertà si atteggiavano, si comportano, si accusano e litigano alla maniera argentina. Tuttavia questi protagonisti bambini non utilizzano un modo di esprimersi coerente con la loro età (hanno tutti 6-7 anni) infatti spesso utilizzano termini ed espressioni che in realtà un loro coetaneo non utilizzerebbe come *contubernio* (Mafalda 4, p.229), *idiosincrasia* (Mafalda 8, p.494, Mafalda 13, p. 865), *prestancia mujerial* (Mafalda 5, p.315) *déficit* (Mafalda 5 ,p.325), *conciencia gremial* (Mafalda 8, p.527). L'unico personaggio che parla effettivamente come un bambino è il fratellino di Mafalda, Nando⁵⁰, il quale si esprime con il tipico linguaggio infantile in cui sono marcate le semplificazioni fonetiche, rese e mantenute anche in traduzione « ¿no zabéz? Laz manchaz laz taen loz gigantez. jen

cosa, Mafalda. Nel 1968 compaiono Mafalda 3 e Mafalda 4. Nel 1969 Mafalda 5 sarà l'ultimo libro con il marchio dello stesso editore. Ediciones De La Flor ne prende il posto pubblicando nel 1970 Mafalda 6, nel '71 Mafalda 7, nel '72 Mafalda 8. Nel '73 anno in cui Quino si congeda dai suoi lettori, esce Mafalda 9 e l'ultima raccolta di strisce è del 1974, Mafalda 10.

⁵⁰I nomi dei personaggi sono stati tutti mantenuti secondo una norma comune di trascrizione dei nomi propri, tranne per due casi: Libertad tradotto sia in italiano che in francese Libertà/Liberté e Guille (forma apocopata di Guillermo) trascritto in francese ma adattato in italiano con Nando (a sua volta aferesi di Fernando o Ferdinando).

zedio!.. ¡vino un gigante muy, muy gaaaande, todo muguento y la dejó ahí!» (Mafalda 10, p.707).

Un lettore ispanofono peninsulare si renderà subito conto degli aspetti linguistici che caratterizzano la parlata dello spagnolo americano in generale. I termini contestuali che ci accingiamo ad analizzare elencano le differenze sostanziali dal punto di vista fonetico, morfologico, sintattico e semantico rispetto al castigliano standard, che sfuggono o addirittura si perdono nella traduzione e che costituiscono un elemento insieme linguistico e culturale caratterizzante del fumetto di Mafalda.

Partiamo dall'aspetto fonetico, difficile da riscontrare nel livello scritto, dovuto principalmente ad una necessità diamesica di standardizzazione. Attraverso un simpatico espediente dell'autore, possiamo mettere in luce uno dei fenomeni linguistici più diffusi in tutta l'area argentina e più in generale nel continente latino: il *seseo*. Questo fenomeno riguarda la semplificazione tra il fonema fricativo interdentale sonoro [θ] e il fricativo alveolare sordo [s], a favore della sibilante. A livello grafico il primo fonema corrisponde alle grafemi z+(a,o,u) c+(e,i) mentre il secondo corrisponde al grafema s. Nei parlanti *seseanti* si crea quindi confusione perché l'unica realizzazione non è più discriminatoria a livello parlato, ma nello scritto le grafie rimangono, e in coloro che devono imparare a scrivere, come Mafalda e i suoi amici, diventa difficile riconoscere quale sia la grafia corretta corrispondente al suono /s/. Qui ci porta attraverso l'incertezza grafica di Manolito che scrive un tema, una testimonianza di questo fenomeno :

«cervesa» per cerveza, «negosios» per negocios, «estasion» per estación (Mafalda 10, p. 705)

Il secondo fenomeno generale esteso in tutto il continente è il *yeísmo*⁵¹. In questo caso ha luogo una neutralizzazione della consonante palatale fricativa sorda /ç/ a favore della palatale fricativa sonora /j/. In un secondo momento l'evoluzione del fenomeno ha portato ad un rilasciamento nell'articolazione della fricativa sonora: questo allungamento dà come risultato una fricativa alveolare sonora /ž/. Inoltre nella zona della capitale la pronuncia si è ulteriormente evoluta a seguito di una

⁵¹LAPESA R. (1981), *Historia de la lengua española*, Editorial Gredos, Madrid, pp. 571-573.

desonorizzazione per cui si passa da /ʒ/ alla fricativa alveolare sorda /ʃ/, soprattutto tra le donne e i giovani⁵² (per l'esempio si veda paragrafo V.2.1).

Un ulteriore fenomeno molto diffuso nell'area di Buenos Aires è l'aspirazione di -s in posizione implosiva, a fine parola e a fine sillaba, ma non disponiamo di esempi estratti dalle strisce.

Passando al piano morfologico, il tratto più caratteristico diffuso in America Latina è il *voseo*, vale a dire l'uso di *vos* come pronome di seconda persona singolare al posto di *tú* (*tuteo*). Questo aspetto non è altro che una forma arcaica dello spagnolo del 1500, epoca in cui ci si rivolgeva ai ceti inferiori o nel caso di intimità tra pari dando del *tú*, mentre negli altri casi si dava del *vos*, che sarebbe stato sostituito di lì a poco con *vuestra merced* dal quale deriva l'attuale forma di cortesia castigliana *usted*⁵³.

Sfogliando le strisce, in qualsiasi momento possiamo avere un riscontro di quanto appena detto : «*¿a vos te parece bien que la gente deje el país para trabajar en el extranjero?*» (Mafalda 1, p.2), «*vos que sos grande, mamá, decime ¿qué lío es ese del Vietnam?*» (Ivi, p.19).

Come si può notare il *voseo* influenza anche le forme pronominali, riassunte nel seguente schema :

	soggetto	complemento	
		senza prep.	con prep.
singolare	vos	te	(prep.)+vos
plurale	ustedes	se	

Si tratta di un fenomeno piuttosto articolato, infatti esistono tre forme di *voseo*: nel *voseo* pronominale - *vos, te, tu* - accompagnano il verbo coniugato alla seconda persona singolare; il *voseo* solo verbale al contrario conserva il pronome *tú* ma coniuga il verbo secondo le forme monotongate e, infine, il *voseo*

⁵²ALVAR M.(1996), *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Ariel, Barcelona, p. 214.

DONNI DE MIRANDE N.(2000), *El español actual hablado en la Argentina*, in Hernández Alonso C. (coord.) (1992) *Historia y presente del español de América*, PABECAL, Valladolid, p. 403.

⁵³LAPESA R.(1981), *Historia de la lengua...op.cit.*, p. 579.

pronominale-verbale diffuso in Argentina riguarda il pronome e il paradigma verbale⁵⁴. In questo ultimo caso, il pronome *vos* concorda con forme verbali che originariamente indicavano il plurale: imperativi senza -d finale come *cantá, poné, vení*, usati in Spagna fino al XVII secolo e presenti al modo indicativo senza dittongo nella desinenza (*andás, tenés, salís, sos* per il verbo essere), scomparsi invece già un secolo prima. Per il congiuntivo presente si hanno le forme *vos salgás, vos soltés* e al futuro *vos sabrás*. Il passato remoto mantiene due forme, *vos mataste* e *vos matastes* come nello spagnolo classico da cui deriva anche l'uso preferenziale rispetto al passato prossimo⁵⁵. «¿qué pasó? -Te atropellé con mi triciclo» (Mafalda 2, p.133).

La distinzione tra il pronome di seconda persona plurale *vosotros, -as* e il pronome di terza persona plurale *ustedes* è scomparsa, tratto che lo spagnolo d'America ha in comune con la varietà dell'andalusio occidentale e del canario. Nel fumetto infatti non troviamo mai *vosotros*, che esiste solo come espressione retorica e reverenziale, ma la forma *ustedes* sempre accompagnata dalla forma verbale di terza persona plurale (*ustedes hacen*), mentre non è raro incontrare, soprattutto in Andalusia, forme miste come *ustedes hacéis*⁵⁶.



Rimanendo in ambito verbale, un tratto diffuso è la preferenza per la forma in -ra del congiuntivo imperfetto a discapito della forma in -se: «¡¡¡primavera!!! como si la primavera cambiara la situación [...] como si el déficit se arreglara con

⁵⁴ MÉNDEZ SÁNCHEZ J. (2003), *Historia de la lengua española en América*, Tirant lo Blanch, Valencia, p. 317.

⁵⁵ ALVAR M. (1996), *Manual de dialectología...op.cit.*, p. 217.

⁵⁶ LAPESA R. (1981), *Historia de la lengua...op.cit.*, pp. 582-583.

carcajadas [...] como si la inflación se frenara con margaritas» (Mafalda 12, p.805).

Sono inoltre più frequenti le forme analitiche e la tendenza alle perifrasi rispetto alle forme sintetiche, con valori distinti. Per il futuro un esempio è *ir a+ infinito* : « *¡yo voy a ser ama de casa y voy a apechugar con las tareas domésticas! ¡voy a ser mujer!*» (Mafalda 11, p.722).

La modalità ispanoamericana presenta una tendenza a costruire i verbi come riflessivi : *enfermarse, treparse, demorarse, recordarse, tardarse, amanecerse*, ecc⁵⁷, e vale soprattutto per i verbi di movimento come *entrarse* o *venirse*.

Relativamente all’aggettivo possessivo, la posizione normativa posposta al nome nei vocativi, viene rovesciata nella varietà dello spagnolo del Plata, come ad esempio nel caso «*m’hijita*» «*mi hija*». Inoltre è molto frequente l’uso del possessivo con avverbi sostituendolo a *de mí, de ti, de él* ecc (*delante suyo, encima nuestro* o con le forme accentate *delante mío, al lado mío*)⁵⁸.

Per quanto riguarda la derivazione è interessante osservare la tendenza alla suffissazione diminutiva, in particolare il suffisso diminutivo spagnolo *-illo* è presente in molti derivati che si sono lessicalizzati e hanno preso un significato diverso da quello della base lessicale corrispondente (*frutilla* ‘fresa’ o *conventillo* ‘casa de vecinidad’). L’altro suffisso con una vera e propria vitalità per formare diminutivi è *-ito* con valore affettivo (*ahorita, tontita* Mafalda 7 p.452, *viejito* Ivi p.446, *abuelita* Ivi p.466, *estoy igualito* Mafalda 3 p.155).

Tutti gli aspetti elencati finora sono documentati all’interno delle strisce, ma vi sono altri fenomeni che riguardano la varietà diatopica argentina e più in generale dell’Ispanoamerica che meritano di essere citati in maniera sintetica:

- La tendenza a coniugare le forme impersonali haber/hacer: **habían** mucha gente / **hacían** muchos años;
- La riflessa concordata: **se venden libros**;
- Il recupero della marca del plurale attraverso la struttura **se los di** invece di *se lo di* (*el libro, a ellos*);

⁵⁷VAQUERO DE RAMÍREZ M. (1996), *El español de América II Morfosintaxis y léxico*, Arco libros, Madrid, p. 29.

⁵⁸LAPESA R. (1981), *Historia de la lengua...op.cit.*, p. 589.

- **Leísmo**, ovvero la tendenza a sostituire la forma pronominale atona complemento oggetto *lo* con la forma pronominale complemento di termine *le* (**le** he comprado yo, el libro);
- **Quéísmo**, ovvero l'omissione delle preposizioni *de, a, en, con*, davanti al subordinante **que** (congiunzione o relativo)⁵⁹.

Alcune osservazioni riguardano due elementi peculiari del *porteño*: la frase avverbiale *no más* ha ampliato il suo significato restrittivo (*a vos no más* 'solamente a vos') verso un valore più enfatico ed intensificatore (*hablá no más* 'hablá de una vez', *ahí no más* 'ahí mismo') ed è un tratto tipico dell'oralità, così come l'interiezione appellativa *¡che!* così caratteristica del parlato rio platense, retaggio del *¡ce!* tanto ripetuto nella letteratura peninsulare dal XV al XVII secolo⁶⁰: «*¡dale, che! ¡qué hacés!*» (Mafalda 10, p.635).

In ultima analisi passiamo in rassegna la semantica, più difficile da circoscrivere rispetto alla morfologia o alla sintassi.

Il lessico ispanoamericano si può suddividere in tre grandi macro-categorie: il lessico patrimoniale, risultato della *criollizzazione* delle varietà peninsulari trapiantate con la conquista e la colonizzazione, il lessico autoctono che invece deriva dalle lingue indigene importanti come il *quechua* o il *náhuatl*, il lessico africano, presente in zone particolari (soprattutto nei Caraibi).

Il lessico patrimoniale abbonda di parole ed accezioni che in Spagna sono scomparse o appartengono al linguaggio letterario. Caratteristico è l'uso di *lindo*, come nello spagnolo peninsulare del XVII secolo, invece di *bonito* o *hermoso*, utilizzato anche con valore avverbiale *canta lindo*. Nelle strisce di Mafalda inoltre non mancano accezioni proprie del *Siglo de Oro* come *pollera* per *falda*, *prolijo* per *minucioso*, *pararse* per *levantarse* o *retar* per *reprender*.

Notevole è il contributo delle lingue indigene, che hanno arricchito il lessico spagnolo con prestiti che sono andati a descrivere tutte quelle realtà sconosciute all'Europa, nella flora e fauna oltre che nei costumi indigeni. Dal *náhuatl* tra le altre provengono *cacao*, *chocolate*, *tomate*, dal *quechua* derivano molti vocaboli

⁵⁹VAQUERO DE RAMÍREZ M.(1996), *El español de América...op.cit.*, pp. 37-38.

⁶⁰LAPESA R.(1981), *Historia de la lengua...op.cit.*, p. 594.

tuttora in uso come: *carpa, cancha, choclo, cóndor, mate, pampa, papa, puma, ojota*.

Tra gli africanismi si distinguono in particolare nomi di frutta (*banana*) di danze o strumenti musicali (*bongó, conga, mambo*) o sostantivi che si riferiscono a credenze o pratiche religiose (*macumba, vudú*).

In ultima analisi, ad arricchire il lessico ispanoamericano, troviamo i forestierismi, trascrizioni da lingue di cultura e prestigio internazionale come il francese (*ballet, chic, debut, elite...*). Gli anglicismi invece riguardano soprattutto le aree lessicali della scienza, tecnologia, sport e vita quotidiana (*barman, box, film, fútbol, gol, hockey, rugby, living...*) molto presenti anche nel linguaggio di Mafalda, ed infine gli italianismi, derivati dall'italiano standard o dai dialetti, frequenti soprattutto nella zona rio platense, anche qui ad indicare soprattutto aspetti della vita materiale quotidiana, in particolare culinaria (*antipasto, grisín, pesto, pizza, nono, nona, chau, laburo, pibe, morfar*)⁶¹. Questi vocaboli sono entrati per via orale (in seguito all'immigrazione che ha caratterizzato queste zone) e si sono diffusi principalmente nelle grandi città - come Buenos Aires - data la consistente affluenza di immigrati. In particolare il *cocoliche* rappresenta il risultato di questa forte ondata migratoria italiana, una modalità linguistica ibrida, utilizzata dalla prima generazione di immigrati come adattamento al nuovo ambiente linguistico.

Questi erano i principali tratti caratteristici dello spagnolo parlato in Argentina, messi in luce coerentemente con quanto emerge dalla lettura del fumetto di Mafalda.

⁶¹ALVAR M. (1996), *Manual de dialectología...op.cit.*, pp. 217-218.

Capitolo V: *Mafalda e la traduzione*

V.1. Presentazione del corpus

L'obiettivo di questo lavoro è quello di approfondire l'analisi della traduzione del fumetto - nello specifico il fumetto umoristico - attraverso uno studio comparativo di alcuni elementi particolarmente interessanti che presentano una maggiore difficoltà di "resa" da una lingua all'altra. In particolare l'attenzione si è concentrata sugli aspetti linguistici dei giochi di parole, espressioni idiomatiche e sugli aspetti culturali della vita quotidiana, sociale e religiosa e sono stati approfonditi i meccanismi che intervengono nell'operazione traduttiva.

Per poter affrontare il lavoro in maniera precisa e dettagliata, l'operazione preliminare è stata la lettura attenta di tutte le 1920 strisce⁶², ripercorse in lingua originale in un confronto sinottico con la rispettiva traduzione italiana e francese. Successivamente il materiale linguistico è stato raccolto in schede, facendo distinzione, come premesso, tra due principali ambiti di interesse: linguistico e culturale. Dal punto di vista linguistico gli elementi con una presenza quantitativa e qualitativa rilevante si suddividono in espressioni idiomatiche e proverbi, giochi di parole, canzoni filastrocche, scioglilingua e la parte dell'onomastica con particolare riferimento ai nomi propri di personaggi famosi e a quelli di marche di prodotti. Per quanto riguarda i riferimenti culturali, sono stati considerati quelli relativi agli aspetti della vita quotidiana comprese ad esempio le differenze relative al cibo, alla flora e fauna assieme ad aspetti della vita sociale e religiosa, considerati come i *luoghi del metalinguistico*⁶³, infine i riferimenti al contesto storico-politico.

⁶² Per l'edizione originale abbiamo utilizzato i volumi: *Mafalda* 1-14 pubblicati da Ediciones de la Flor, 2009. Per l'edizione italiana QUINO (2009), *Tutto Mafalda*, Salani, Milano e per quella francese QUINO (1999), *Mafalda l'intégrale*, Glénat, Grenoble.

⁶³ NIDA E.A.(1945), *Linguistics and ethnology in translation problems*, in « Word », 2, pp. 194-208, citato in Podeur J. (2002), *La pratica della...op.cit*, p.113.

V.2. Analisi della traduzione in italiano e in francese.

Una volta predisposto il materiale di studio si è proceduto all'analisi vera e propria utilizzando come riferimento i procedimenti traduttivi evidenziati da Josiane Podeur nel suo volume *La pratica della traduzione*⁶⁴ (2002).

Sono sette i procedimenti cruciali che concorrono all'operazione traduttiva, suddivisa in *traduzione diretta* e *traduzione obliqua*.

Fanno parte del processo di traduzione *diretta* il prestito, il calco e la traduzione letterale; gli altri quattro processi sono detti di traduzione *obliqua* e comprendono la trasposizione, la modulazione, l'equivalenza e l'adattamento. Riportiamo qui la definizione di ciascuno dei processi così come vengono presentati da Podeur :

Traduzione diretta

Il *prestito* : “Parola che una lingua prende in prestito da un'altra senza tradurla”.

Il *calco*: “Prestito di un sintagma straniero con traduzione letterale dei suoi elementi”.

La *traduzione letterale*: “La traduzione letterale o ‘parola per parola’ sta a designare il passaggio traduttivo che porta a un testo corretto e idiomatico senza che il traduttore debba preoccuparsi d'altro se non degli obblighi linguistici”.

Traduzione obliqua

La *trasposizione*: “Procedimento con il quale un *signifié* cambia categoria grammaticale”.

La *modulazione*: “Variazione ottenuta cambiando il punto di vista e spessissimo le categorie di pensiero”.

L'*equivalenza*: “Procedimento che rende conto di una stessa situazione ricorrendo a una espressione interamente diversa”.

L'*adattamento*: “Uso di un'equivalenza riconosciuta tra due situazioni”.

Nel lavoro di tesi si è lasciato da parte il termine *equivalenza* - utilizzato nella sua accezione generica - considerando questo processo traduttivo al pari di una modulazione lessicalizzata, come si vedrà più avanti. Per quanto riguarda la

⁶⁴ Podeur a sua volta riprende i procedimenti usati da VINAY J.-P. e DARBELNET J. (1958) in *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier et Montréal, Beauchemin, Paris.

traduzione diretta, non mancano gli esempi di traduzione letterale, anche se i casi più interessanti riguardano la trascrizione e i calchi. Il processo di *trasposizione* risulta quello meno utilizzato, mentre la *modulazione*, l'*adattamento* e la *trascrizione*⁶⁵ sono i processi che trovano maggiore impiego.

Parlando di traduzione del fumetto non si può prescindere dalla natura di multimedialità del mezzo espressivo, che combina l'iconicità delle immagini al valore simbolico del testo scritto, restringendo le possibilità di traduzione; il traduttore infatti non solo deve adattare il proprio testo alla dimensione vincolante del *balloon* (sono rari i casi in cui una nuvoletta viene ampliata per avere una maggiore "capacità"), ma deve anche rapportarsi al contesto visivo. Il linguaggio che troviamo all'interno del fumetto è la forma che più si avvicina alla lingua parlata, mostrando le caratteristiche peculiari dell'oralità: nei dialoghi compaiono vocativi e faticosi per richiamare l'attenzione dell'interlocutore, onomatopee ed interiezioni - utilizzate per la presa del turno di parola, per esprimere un'incertezza o un'esitazione, per marcare una pausa che consente la riformulazione del messaggio - ; abbondano le espressioni idiomatiche e colloquiali che possono sconfinare in metafore "colorite", il lessico è quello della quotidianità e rispecchia un registro informale e non-sorvegliato, si utilizzano molti diminutivi, accrescitivi ed abbreviazioni, la sintassi è spoglia di subordinazione a favore della paratassi e si prediligono i tempi semplici ai tempi composti. L'operazione traduttiva deve quindi rendere conto di tutti questi elementi del testo di partenza, che interagiscono con la gestualità dei personaggi raffigurati, con le metafore visive, le onomatopee e ricreare lo stesso effetto nel lettore della lingua di arrivo. La reazione emotiva del lettore è l'elemento privilegiato e per far sì che questa si mantenga si possono adottare procedimenti traduttivi diversi: si può quindi chiedere al lettore di comprendere una realtà appartenente ad un'altra cultura, o sostituire i concetti o i fenomeni che gli sono estranei con altri a lui più familiari. Lo sviluppo dello studio procederà quindi dall'analisi degli elementi estrapolati dai dialoghi/monologhi dei personaggi della striscia, partendo dagli aspetti linguistici.

⁶⁵Con il termine generico di *trascrizione* ci riferiamo, coerentemente al testo di Podeur, al fenomeno del prestito di parole singole o di espressioni unitamente ai casi di trasferimento per intraducibilità che coinvolgono il fenomeno di calco e l'onomastica.

V.2.1. Aspetti linguistici

V.2.1.1 Giochi di parole

Indipendentemente dalle varie definizioni, il gioco di parole risiede sempre in un doppio senso e conduce il lettore a non limitarsi al significato superficiale e a cercare il significato nascosto. Il gioco di parole infatti nasce dalla trasgressione delle abituali regole d'uso di un termine, di una locuzione, di un'espressione per cui si va al di là della referenzialità per sfociare in un'allusione, e in particolare un'allusione ludica basata su un equivoco, in cui l'elemento stilistico diventa parte integrante del significato.

Non essendo l'obiettivo di questo lavoro fare uno storico degli studi e dei diversi approcci ai giochi di parole, né quello di entrare nello specifico delle differenziazioni fatte da alcuni linguisti tra il gioco *di* parole, *con* le parole o *sulle* parole, ci limitiamo a prendere come riferimento indicativo una delle migliori tassonomie dei giochi di parole quale è il lavoro di Pierre Guiraud⁶⁶. Prendendo spunto dalla bipartizione di Saussure tra asse sintagmatico e asse paradigmatico, Guiraud stabilisce una prima distinzione tra i giochi di parole *par enchaînement* (asse sintagmatico, *in praesentia*, i termini si incatenano, si susseguono secondo le regole sintattiche) e i giochi di parole *par substitution* (asse paradigmatico, *in absentia*, i termini si intercambiano perpendicolarmente all'asse sintagmatico) e *par inclusion* (categoria che prevede lo spostamento degli elementi linguistici di partenza).

Nella nostra analisi si evidenziano principalmente giochi di parole *par substitution*, in particolare gli equivoci che nascono sul piano fonetico e lessicale. L'ulteriore classificazione all'interno di questo primo gruppo mette quindi in luce i *calembour* fonetici - basati su omonimia, paronomasia, allusione e approssimazione - quelli semici - basati su polisemia, sinonimia, antonimia e neologismi - le metafore ed infine i giochi di parole legati ad un aspetto culturale.

⁶⁶GUIRAUD P. (1976), *Les jeux de mots*, PUF, Paris.

1) Giochi di parole fonetici

- **omofonia/omografia**



#4	UN YO-YO - ¿ UN VOS-VOS? ⁶⁷	UNO YO-YO - UN TÚ-TU?	UN JEU - UN TOI?
	<i>Mafalda 1, p. 26</i>	<i>TM, p. 128</i>	<i>MI, p. 71</i>

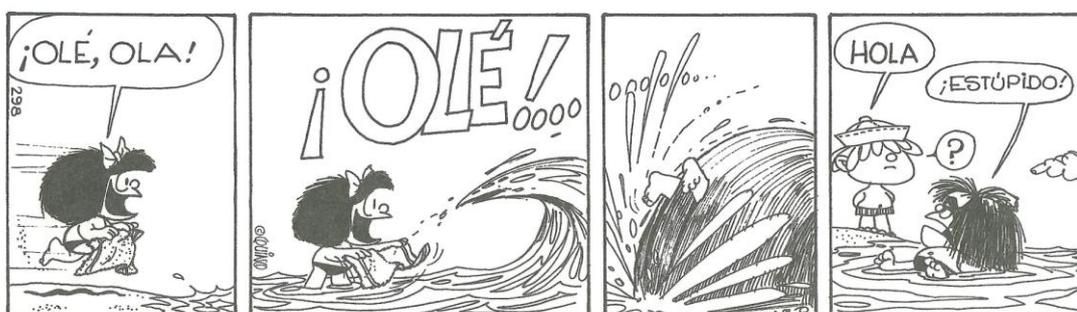
Indubbiamente uno dei giochi di parole più riusciti dell'intera produzione di Mafalda, stupisce il lettore per la sua semplicità. L'omografia e la parziale omofonia del pronome personale soggetto *yo* e il gioco dello *yo-yo*⁶⁸ sembra rafforzare l'affermazione di egocentrismo che tanto innervosisce la piccola protagonista. In italiano l'equivoco risulta possibile, per quanto non ci sia una perfetta omofonia tra il pronome personale di prima persona singolare *io* [io] e *yo-yo* [ioio]; la traduzione letterale è isomorfa⁶⁹ e l'effetto ironico permane

⁶⁷Per ogni esempio si dà come riferimento l'album originale di Mafalda e la pagina, e le corrispettive pagine della raccolta *Tutto Mafalda - TM* - per l'italiano e *Mafalda l'intégrale - MI* - per il francese (per il riferimento completo ai testi si veda Bibliografia).

⁶⁸Per la varietà diatopica dello spagnolo parlato in Argentina l'omofonia si spiega grazie al fenomeno dello *yeísmo* (cfr. Capitolo IV). Nel caso dell'esempio riportato l'omofonia riguarda il pronome personale soggetto *yo* e il primo segmento del termine *yo-yo* [joʝ] (sottolineato mio).

⁶⁹La dicitura isomorfo, omomorfo ed eteromorfo, si riferisce principalmente alle possibili strategie traduttive del procedimento di costruzione del gioco di parole che può utilizzare lo stesso modello di composizione e gli stessi termini, oppure lo stesso procedimento ma con elementi formali diversi, oppure essere sostituito da un gioco di parole completamente diverso. Questa ulteriore specificazione si va a sommare agli altri procedimenti traduttivi messi in rilievo nel paragrafo V.2. e riprende la classificazione di Jacqueline Henry sintetizzata nella recensione del suo libro (2003) *La traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, a cura di Fabio Regattin. All'indirizzo http://www.intralinea.org/reviews/item/La_traduction_des_jeux_de_mots (consultato il 5/03/2014).

anche grazie alla battuta conclusiva. In francese la modulazione per conservare l'effetto è ben reso attraverso la paronimia tra l'iperonimo *jeu* [ʒø] – che va a sostituire yo-yo- e il pronome personale soggetto *je* [ʒə].



#14	OLÉ, OLA! - HOLA	OLÈ, TORO! - INCORNATA?	OLÉ !OLÉ ! - À L'EAU
	<i>Mafalda 3, p. 149</i>	<i>TM, p. 177</i>	<i>MI, p. 132</i>

In questo esempio abbiamo un gioco di parole complesso, in cui interviene in primo luogo una paronimia tra l'interiezione di incitamento *olé* e *ola*, che significa onda. Successivamente l'equivoco è dato dall'omofonia tra *ola/hola* a sostegno ironico del decorso visivo. In italiano la traduzione opta per un adattamento eteromorfo, per cui si abbandonano i procedimenti utilizzati e si crea una nuova ambiguità utilizzando una metafora con riferimento alla gestualità imitativa del torero, mentre in francese si opta per una ripetizione dell'interiezione iniziale *olé* per poi mantenere il gioco fonetico grazie ad un'assonanza approssimativa *olé/à l'eau* con un adattamento contestuale rispetto alla vignetta conclusiva.

#27	LOS HACENDADOS HACEN DADOS?	I FABBRICANTI FANNO I CANTI DI FERRO?	LES MATELOTS MATENT L'EAU ?
	<i>Mafalda 9, p. 618</i>	<i>TM, p. 364</i>	<i>MI, p. 367</i>

Guiraud definisce *calembour segmenté*⁷⁰ un'omonimia creata da gruppi di parole. Nel caso in questione, abbiamo in spagnolo un'omofonia e omografia segmentata tra un sostantivo e un verbo+sostantivo. In italiano si utilizza lo stesso procedimento ma la traduzione è obliqua, c'è infatti un adattamento del contenuto fonologico-semantic. Allo stesso modo in francese c'è un adattamento a livello semantico, ma il gioco di parole utilizza lo stesso procedimento a livello strutturale differenziandosi solo nell'omonimia, presente a livello fonetico ma non grafico.

- **paronomasia**

#8	MILIBARES - MILITARES	MILLIBARI - MILITARI	MILIBARES - MILITAIRES
	<i>Mafalda 2, p. 78</i>	<i>TM, p. 148</i>	<i>MI, p. 95</i>

Il procedimento è semplice, grazie alla figura retorica della paronomasia si accostano due parole che hanno una forma fonetica molto simile ma significato diverso *milibares/militares*. Il termine che indica l'unità di misura della pressione atmosferica è stato tradotto con un calco sia in italiano che in francese permettendo così di conservare il gioco dei paronimi senza troppa difficoltà.

⁷⁰ GUIRAUD P. (1976), *Les jeux de mots, op. cit.*, p. 12.

• *approssimazione*⁷¹

#6	MAMÁ ESTA LECHE TIENE NATA -	MAMMA QUESTO LATTE HA LA PANNA -	MAMAN IL Y A DE LA PEAU SUR LE LAIT -
	¿O ESTÁS CONTRA EL CONTROL DE LA NATALIDAD?	SI VEDE CHE HAI APPANNATE ANCHE LE ORECCHIE!	SERAIS-TU CONTRE LA DÉPOLITISATION ?
	<i>Mafalda 1, p. 53</i>	<i>TM, p. 139</i>	<i>MI, p. 84</i>

Questo caso particolare, è volutamente messo in rilievo con una categoria *sui generis*. Il gioco di parole scaturisce sulla base di un'approssimazione che consiste in un gioco di parole basato su un'omofonia parziale e approssimativa: la parola *nata* infatti che indica «*sustancia espesa y cremosa, blanca o amarillenta, que forma una capa sobre la leche que se deja en reposo*» (CLAVE⁷²) ovvero la pellicola di panna, sembra essere nel gioco di parole di Mafalda una *pseudo apocope* di *natalidad*, e su questa alterazione fa leva il gioco di parole. Potrebbe anche essere interpretata come una falsa derivazione etimologica. È interessante osservare come in italiano la traduzione diretta della prima parte sia seguita da una modulazione su *panna/appannate* che mantiene l'equivoco nella forma, con una sorta di traduzione omomorfa del meccanismo di creazione dell'equivoco, che tuttavia perde la sfumatura di contenuto allusiva del contesto socio-culturale. In francese la modulazione a catena in primo luogo di *nata/peau* è seguita dalla parziale omofonia di *peau* e *dépolitisation* adottando la stessa forma nella struttura del gioco di parole e sforzandosi di mantenere una qualche allusione al contesto nel contenuto.

⁷¹ Tassonomia che Guiraud definisce come «à-peu-près», *Ivi* p. 19.

⁷² (2003) *Diccionario de uso del español actual*, CLAVE, Ediciones SM, Madrid, da ora in poi CLAVE.

2) Giochi di parole semici

- **polisemia**

#1	NO TIENEN SUFICIENTE CAMPO - PERO DECIME... ¡CON TODO EL CAMPO QUE TIENEN AQUÍ LAS VACAS!	NON TROVANO IL LORO CAMPO - MA ALLORA... CON TUTTI I CAMPI CHE HANNO LE MUCCHE QUI	IL N'Y A PAS ASSEZ DE PLACE - MAIS DIS-MOI ...AVEC TOUTE LA PLACE QU'ELLES ONT ICI LES VACHES...
	<i>Mafalda 1, p. 1</i>	<i>TM, p. 118</i>	<i>MI, p. 59</i>

Il doppio senso in questo esempio risiede nel valore polisemico della parola *campo* utilizzato nel primo caso nel suo significato figurativo di: «*Ámbito real o imaginario propio de una actividad o de un conocimiento*» (DRAE⁷³) e nel secondo caso nella sua primaria accezione di «*spazio di terreno destinato alla coltivazione*» (Garzanti⁷⁴). L'operazione traduttiva vede per l'italiano una traduzione diretta, potendo giocare sulla stessa natura polisemica del termine, mentre per il francese si assiste ad una modulazione, laddove la traduzione opta per il termine *place*, che racchiude lo stesso valore polisemico, traslato su un piano più astratto.

⁷³REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*.

All'indirizzo:<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>, da ora in poi DRAE.

⁷⁴(2007) *Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Garzanti Linguistica, Varese, da ora in poi Garzanti.

#3	¿HABLAN DE PLANTAS EN ESE PROGRAMA? - SÍ PERO DE PLANTAS FABRILES	PIANTE - PIANTE DI EDIFICI INDUSTRIALI	CAMPAGNE - CAMPAGNES ÉLECTORALES
	<i>Mafalda 1, p. 25</i>	<i>TM, p. 127</i>	<i>MI, p. 69</i>

#7	¿NO PENSÁS SEGUIR NINGUNA CARRERA? - SIGUIÓ CON SUMO INTERÉS LA 7 ^A CARRERA	NON PENSI DI SEGUIRE NESSUNA CARRIERA? - SCOMMETTE E VINCE NELLA SETTIMA CORSA!	FAIRE LE MÉNAGE, ALLER AUX COURSES... - ONT ASSISTÉ AU GRAND PRIX
	<i>Mafalda 1, p. 66</i>	<i>TM, p. 144</i>	<i>MI, p. 90</i>

Il gioco di parole nasce dalla polisemia del termine *planta* intesa nella prima occorrenza come «*vegetal*» e in seguito come «*Diseño en que se da idea para la fábrica o formación de algo*»(DRAE). La traduzione italiana è letterale in ogni sua parte se non per l'aggiunta di un complemento invece del semplice nome+aggettivo dell'originale e della versione francese (*plantas fabriles/campagnes électorales*). La traduzione francese invece ricorre all'adattamento per ritrovare un termine che si avvalga della polisemia per ritrovare lo stesso potenziale ludico.

Nell'esempio successivo allo stesso modo la polisemia del termine *carrera/carriera* (un po' forzata in italiano in cui *carriera* significa propriamente «*andatura veloce del cavallo*» (Garzanti)) è una traduzione letterale, mentre in francese si ricrea la polisemia sul termine *courses* attraverso una modulazione e il successivo adattamento delle *corse di cavalli* con *Grand Prix*.

#5	UN NUEVO LLAMADO DE PAZ - Y LE DIO OCUPADO COMO SIEMPRE	HA ELEVATO UNA NUOVA PREGHIERA PER LA PACE - E DIO ERA OCCUPATO COME AL SOLITO	UN NOUVEL APPEL À LA PAIX - ET DIEU NE L'A PAS RENOYÉ COMME D'HABITUDE
	<i>Mafalda 1, p. 48</i>	<i>TM, p. 137</i>	<i>MI, p. 81</i>

Anche in questo caso la polisemia del sostantivo *llamado*⁷⁵, all'interno del gruppo nominale *llamado de paz*, permette l'attivazione del gioco di parole, tradotto letteralmente in francese, dove il termine *appel* mantiene la stessa polisemia, e modulato in italiano in cui si mantiene soltanto l'espansione del nome (*de paz - per la pace*) ma si traduce *preghiera*, essendo forse più appropriato *appello*, non solo per la solidarietà lessicale nell'espressione *appello per la pace*, ma anche per il richiamo semantico con il sinonimo *chiamata*, a cui rimanda il gioco di parole che sembra perdere la sua forza.

#11	ÍNDICE DE DESOCUPACIÓN	INDICE DI DISOCCUPAZIONE	LES LIVRES ON LES MET À L'INDEX
	<i>Mafalda 2, p. 113</i>	<i>TM, p. 162</i>	<i>MI, p. 111</i>

#24	LIBERTAD DE CULTOS	ELIMINARE GLI ANALFABETI	LIBERTÉ DE CULTES
	<i>Mafalda 7, p. 476</i>	<i>TM, p. 308</i>	<i>MI, p. 294</i>

Negli esempi #11 e #24, la polisemia riguarda i termini *índice/cultos*. Nel primo caso l'italiano traduce letteralmente ed è il francese ad operare un adattamento sfruttando comunque la polisemia del termine *index*. Nel secondo caso invece la situazione è invertita perché abbiamo una traduzione isomorfa in francese

⁷⁵Da notare la preferenza ispanoamericana per la forma deverbale *el llamado*, secondo l'uso dello spagnolo classico, rispetto a *la llamada*, variante in uso nella Penisola Iberica. LAPESA R.(1981), *Historia de la lengua...op.cit.*, p. 585.

mentre in italiano si adotta una trasposizione che attraverso una litote esprime lo stesso contenuto semantico.

#25	SI NO FUERA POR EL MAÑANA, ÉSTE SERÍA EL PAÍS DEL MAÑANA	SE NON FOSSE PER IL DOMANI QUESTO SAREBBE IL PAESE DI DOMANI	JE VOIS QU'ICI « DEMAIN » NE VEUT PAS DIRE « DEMAIN » MAIS « PAS AUJOURD'HUI »
	<i>Mafalda 7, p. 489</i>	<i>TM, p. 313</i>	<i>MI, p. 300</i>
#13	FRANCAMENTE AQUÍ EL GÉNERO HUMANO NO TIENE NADA NI DE HUMANO NI DE GÉNERO	PIÙ CERCO DI SCOPRIRE CHE COSA SIA L'UMANITÀ, PIÙ TROVO CHE È PIÙ SCOPERTA CHE UMANA	ICI, LE GENRE HUMAIN N'A RIEN D'HUMAIN ET IL N'A PAS DE GENRE NON PLUS
	<i>Mafalda 3, p. 142</i>	<i>TM, p. 174</i>	<i>MI, p. 128</i>

In questi due esempi l'uso metalinguistico dei termini *mañana* e *género humano* in aggiunta al valore polisemico, dà vita al gioco di parole. Per il caso #25, in italiano si traduce letteralmente, conservando la struttura e gli stessi termini dello spagnolo mentre in francese il gioco di parole si perde completamente proprio nella traduzione isomorfa. Nel caso #13 la situazione è ribaltata, per cui la traduzione francese conserva la polisemia attraverso la traduzione letterale e allude alla locuzione verbale *avoir bon genre* che significa «*avoir l'air distingué*» (Le Robert⁷⁶), la traduzione italiana invece attraverso una modulazione gioca ancora sulla polisemia del verbo *scoprire* ed utilizza una trasposizione interna umanità/umana (da nome a aggettivo).

⁷⁶REY A., CHANTREAU S. (1993), *Le Robert Dictionnaire des expressions et locutions*, Collections les Usuels, Paris, da ora in poi Le Robert.

#21	PROHIBIDO HACER FUEGO - ¿NO FUE U-THANT QUIEN LO DIJO?	VIETATO ACCENDERE FUOCHI - NON ERA STATO L'ONU A DIRLO?	LES FEUX SONT INTERDITS - AH TIENS... JE CROYAIS QUE LES ARMES ÉTAIENT PROHIBÉES SEULEMENT DANS LES SALOONS
	<i>Mafalda 5, p. 329</i>	<i>TM, p. 249</i>	<i>MI, p. 221</i>
#26	ESTABA TODA CORTADA - ¿UNO YA NO SABE SI LA GENTE HABLA DE LECHE O DE CINE!	VENDEVA QUELLE SCHIFEZZE - NON SI CAPISCE SE STANNO PARLANDO DI SALUMERIA O DI PORNOGRAFIA	QU'IL ÉTAIT COUPÉ - ON NE SAIT PLUS SI LES GENS PARLENT DE LAIT OU DE CINÉMA
	<i>Mafalda 8, p. 541</i>	<i>TM, p. 334</i>	<i>MI, p. 325</i>

L'esempio #21 utilizza la locuzione verbale *hacer fuego* sfruttando il suo contenuto polisemico. La trasposizione italiana forza leggermente sull'aspetto suggerito, deducibile comunque dal contesto figurativo e dalla battuta in cui agisce una modulazione del nome proprio/acronimo con un gioco di sineddoche generalizzante U-thant - segretario delle Nazioni Unite - e O.N.U. La trasposizione francese, gioca sulla polisemia del termine *feux* e la traduzione libera della battuta si adatta di conseguenza, ma si stravolge completamente il senso originario. Nell'esempio #26 invece è il verbo *cortar* ad essere utilizzato per il valore polisemico, «referido a un líquido, *mezclarlo con otro para modificar su fuerza o su sabor*» e «*interrumpir, suspender o suprimir parcial o totalmente*» (CLAVE). Il francese traduce con una modulazione sfruttando la polisemia identica del verbo *couper*, mentre l'italiano adatta la traduzione giocando sulla genericità del sostantivo *schifezze*.

#18	SE TRASLADAN DESDE AQUÍ HACIA ALLÁ - TÉCNICOS NACIONALES	SI TRASFERISCONO DA QUI A LÀ - CAPITALI	ILS ONT ENVIE DE MONTER - ÉNARQUES
	<i>Mafalda 5, p. 307</i>	<i>TM, p. 240</i>	<i>MI, p. 210</i>

#19	SÍMBOLO QUÍMICO DEL URANIO - PUM	SIMBOLO DELL'URANIO - PUM	FORMULE CHIMIQUE DU GAZ LACRYMOGÈNE - CRS
	<i>Mafalda 5, p. 312</i>	<i>TM, p. 242</i>	<i>MI, p. 212</i>

In questi due casi ci troviamo nel contesto di una definizione di cruciverba ; nell'esempio #18 l'equivoco nasce dall'uso polisemico del verbo *trasladarse*, ma diventa interessante nel momento in cui la protagonista - che dà la soluzione enigmistica - vi associa ironicamente *técnicos nacionales*. Il gioco di parole viene quindi tradotto e adattato nelle rispettive lingue sfruttando la polisemia dei verbi *trasferirsi* e *monter*. Nell'esempio #19 si tratta ancora di una definizione enigmistica, alla quale ironicamente Mafalda associa un'onomatopea, *pum*, con un ironico rapporto causa/effetto di tipo metonimico. La traduzione italiana è letterale, mentre quella francese è adattata, cambiando il gioco di parole per mantenere lo stesso effetto ('formula chimica del gas lacrimogeno - CRS' ovvero l'acronimo del corpo di polizia nazionale francese).

#12	¿MENOS MAL QUE LOS REYES SON MAGOS, PORQUE SI NO JAMÁS SABRÍAN QUÉ LES PEDIMOS LOS ANALFABETOS!	PER FORTUNA, BABBO NATALE È UN PERSONAGGIO SANTO, ALTRIMENTI NON SAPREBBE MAI COSA GLI CHIEDIAMO NOI ANALFABETI!	HEUREUSEMENT QUE LE PÈRE NOËL SAIT TOUT, SINON IL NE SAURAIT JAMAIS CE QUE NOUS LUI DEMANDONS, NOUS LES ANALPHABÈTES!
	<i>Mafalda 2, p. 129</i>	<i>TM, p. 165</i>	<i>MI, p. 122</i>

Il riferimento alla vita religiosa, con la figura dei *Reyes* colloca questo esempio a metà tra la classificazione degli aspetti linguistici e quelli culturali, ma predomina il gioco di parole, evocato dalla polisemia dell'apposizione *magos*, tradotto con l'adattamento della figura dei Magi con Babbo Natale e della conseguente battuta ironica sia in italiano e in francese (si veda a proposito la sezione V.2.2.3. Vita religiosa).

#22	¿NOSOTROS LLEVAMOS UNA VIDA DECENTE, MAMÁ?	NOI CONDUCIAMO UNA VITA DECENTE, MAMMA?	NOUS MENONS UNE VIE HONNÊTE, MAMAN?
	- ¿Y HACIA DONDE LA LLEVAMOS?	- E VERSO DOVE LA CONDUCIAMO?	- ET OÙ DONC LA MENONS-NOUS?
	<i>Mafalda 6, p. 362</i>	<i>TM, p. 262</i>	<i>MI, p. 239</i>

Il caso #22 è un perfetto esempio della polisemia del verbo *llevar/condurre/mener* presente in spagnolo, in italiano e in francese che permette una traduzione letterale identica dal punto di vista sintattico e semantico.

- **neologismi**

Sono solo tre gli esempi di parole composte, create appositamente per sottolineare un aspetto - grafico nel primo caso, metaforico nel secondo - della vignetta.

#2	VUELOS A CHORRO	VOLI A SPRUZZO	VOLS À RÉACTION
	<i>Mafalda 1, p. 17</i>	<i>TM, p. 124</i>	<i>MI, p. 66</i>

Il nome composto dalla struttura sostantivo+prep. *a/à* +sostantivo viene tradotto alla lettera in italiano, mentre in francese il *chorro* viene tradotto con facendo ricorso al termine tecnico *réaction*: «*techn. Propulsion par réaction: mode de propulsion dans lequel des gaz chassés vers l'arrière de l'engin projettent par réaction l'engin vers l'avant*» (Petit Robert⁷⁷), dando luogo ad una locuzione parzialmente lessicalizzata e modulata nella seconda parte.

#9	¡QUÉ HIJISMO FLOTA EN EL AMBIENTE!..	CHE MAMMISMO C'È IN GIRO	IL Y A DU MALAISE FILIAL DANS L'AIR !
	<i>Mafalda 2, p. 91</i>	<i>TM, p. 154</i>	<i>MI, p. 102</i>

Il gioco di parole nasce dalla creazione del termine medico *hijismo*, a simulare una malattia contagiosa, attraverso il suffisso *-ismo*. In italiano si opera una modulazione omomorfa, per cui si mantiene la suffissazione ma si cambia il punto di vista semantico, *mammismo*. La traduzione francese invece preferisce una trasposizione che scompone il contenuto semantico dell'originale attribuendolo ai due lessemi nome+aggettivo, *malaise filial*.

⁷⁷ROBERT P. (2002), *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, Dictionnaires le Robert – VUEF, Paris, da ora in poi Petit Robert.

#17	GOBIERNOS-CARAMELO	GOVERNI-CARAMELLE	GOUVERNEMENTS CARAMEL
	<i>Mafalda 4, p. 216</i>	<i>TM, p. 204</i>	<i>MI, p. 164</i>

Il neologismo creato in questo caso sottolinea ironicamente la brevità dei governi che si sono susseguiti in Argentina, a seguito di molteplici colpi di stato militari, intensificatisi a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta: il paragone insiste sulla brevità della durata di una caramella. In questo caso il nome composto sostantivo+sostantivo è stato tradotto in entrambe le lingue con un calco sia a livello morfologico sia a livello semantico.

- **allusione**

#33	ALIMENTACIÓN CON ALIMENTAJE	SOVRALIMENTAZIONE CON SOPRAFFAZIONE	ÉDUCATION ET ÉLEVAGE
	<i>Mafalda 14, p. 941</i>	<i>TM, p. 490</i>	<i>MI, p. 529</i>

Nell'esempio il gioco di parole è un'allusione ad una frase conosciuta, «no confundir *libertad* con *libertinaje*» per cui nel lettore ispanofono il riferimento si attualizza spontaneamente. La sottile ironia nel riferimento al libertinismo culinario della madre che si ostina a propinare l'odiata minestra alla protagonista, si trova parzialmente tradotta nell'adattamento italiano, in cui c'è un riferimento al contesto visivo e si conserva il contenuto semantico, oltre al procedimento creativo dell'equivoco; in francese l'adattamento della traduzione è più radicale dal punto di vista del contenuto ma omomorfa per quanto riguarda il procedimento utilizzato.

#30	UN DÍA DE ESTOS DOY EL MIGUELAZO	UNO DI QUESTI GIORNI FACCIO IL COLPO DI STATO	UN DE CES JOURS JE VAIS FAIRE UN COUP D'ÉTAT
	<i>Mafalda 11, p. 715</i>	<i>TM, p. 399</i>	<i>MI, p. 411</i>

Negli anni del *Cordobazo*, un importante movimento di protesta insorto nella città di Cordoba il 29 maggio 1969⁷⁸, l'autore allude a quella rivolta attraverso la locuzione verbale *doy el miguelazo* derivando il nome proprio del personaggio con il suffisso *-azo* (caso #30). Il procedimento traduttivo consiste in una trasposizione per cui si sostituisce il suffisso - e l'implicazione semantica in esso contenuta - con il gruppo nominale *colpo di stato/coup d'état*. Il riferimento implicito riconosciuto dal lettore argentino viene neutralizzato, pur mantenendo l'aspetto connotativo di rivolta. Il caso della traduzione francese va segnalato in quanto si tratta di una traduzione diretta dall'italiano e non dallo spagnolo. Infatti il volume *Mafalda l'intégrale* a pagina 4 riporta la dicitura *Traduction de l'italien, Traduction de l'espagnol* senza però specificare quante e quali strisce si riferiscano all'una o l'altra traduzione. Possiamo quindi supporre che in questo caso la traduzione francese sia riconducibile a quella italiana e non alla versione originale.

#4	PSICÓISIS DE GOLPE	È QUEL CHE SI CHIAMA UNA PSICOSI	J'AI BIEN PEUR D'ÊTRE À L'ORIGINE D'UNE PSYCHOSE
	<i>Mafalda 2, p. 137</i>	<i>TM, p. 172</i>	<i>MI, p. 126</i>

Nel caso #4 il gioco di parole poggia sulla polisemia del termine *golpe* che allude al contesto politico contemporaneo, dopo il *golpe* del generale Onganía ai danni del Presidente Illia, e al tempo stesso al significato concreto del termine,

⁷⁸Il 29 giugno 1966 il Presidente Arturo Umberto Illia viene deposto. Si insedia un militare, Juan Carlos Onganía. Il movimento di protesta insorto nella città di *Cordoba*, da cui il nome - *Cordobazo*- porterà come conseguenza alla caduta del governo Onganía al ritorno alla democrazia, quattro anni dopo.

ovvero «*encuentro brusco y violento de un cuerpo contra otro*» (CLAVE) che invece si riferisce ai colpi provocati dal nuovo giocattolo di Manolito, il *balero* (cfr. Aspetti culturali #8).

3) Metafore

#15	TIENE UN COMUNISMO QUE VUELA	HA UN'INFIAMMAZIONE ALLE MASSE	IL A UN COMMUNISME GALOPANT
	<i>Mafalda 3, p. 178</i>	<i>TM, p. 189</i>	<i>MI, p. 146</i>

L'immagine metaforica del *comunismo* associato ad una forma infettiva, è mantenuta in francese per cui si ha una traduzione modulata solo in riferimento all'attributo, mentre in italiano si opta per una modulazione dell'intera metafora cambiando il punto di vista con un'altra metafora, attraverso un procedimento quasi metonimico per cui l'oggetto della dottrina politica sostituisce la dottrina stessa.

#21	NOSOTROS VAMOS A SALIR A VERANEAR	PAPÀ LA DATA DELLE VACANZE È ORMAI VICINA VERO?	ON VA PARTIR EN VACANCES?
	- VERANEAR NOS VA A SALIR A NOSOTROS	- PAPÀ LA DATA DEL FALLIMENTO FAMILIARE È ORMAI IMMINENTE VERO?	- EN VACANCES VA PARTIR ON ?
	<i>Mafalda 5, p. 321</i>	<i>TM, p. 246</i>	<i>MI, p. 217</i>

Nell'esempio #21 ci troviamo di fronte ad un'immagine metaforica, resa nell'originale da un'antimetabole⁷⁹, figura retorica per la quale si permutano le parole, che modifica strategicamente le funzioni sintattiche dei costituenti,

⁷⁹ O *contrepèterie lexicale*, nella classificazione di Pierre Guiraud, *Les jeux de mots, op. cit.*, p. 19.

funzionale rispetto alla resa ironica che si vuole suscitare. Nella traduzione italiana, il chiasmo viene sostituito da una modulazione del tipo metafora/altra metafora con una traduzione eteromorfa. In francese la modulazione adopera la stessa struttura di chiasmo, mantenendo la stessa metafora.



#29	MÁS VOLUNTAD QUE AJHASES	PIÙ DI TENACIA CHE DI AHA	PLUS DE VOLONTÉ QUE.. ENFIN BREF
	<i>Mafalda 10, p. 677</i>	<i>TM, p. 384</i>	<i>MI, p. 393</i>

L'uso metaforico dell'interiezione affermativa *ajhá* che assume valore di sostantivo e si flette assumendo il morfema *-s* del plurale, viene tradotto con una modulazione in italiano, mentre in francese si lascia il secondo termine della comparazione in sospenso con un adattamento della traduzione che chiude con una reticenza sulla locuzione avverbiale - *enfin bref* - ad esprimere la rassegnazione.

#32	VOCACIÓN DE TIMBRE	VOCAZIONE DA PULSANTE	VOCATION DE POMME-PURÉE
	<i>Mafalda 13, p. 880</i>	<i>TM, p. 465</i>	<i>MI, p. 499</i>

La costruzione lessicale sostantivo+de+sostantivo *vocación de timbre* che allude metaforicamente al *timbre* - campanello - schiacciato come il popolo, viene

tradotta con un calco nella traduzione italiana *vocazione da pulsante*. In modo analogo il procedimento di creazione del gioco di parole è mantenuto anche nella traduzione francese, tuttavia a livello di contenuto semantico abbiamo una modulazione per cui l'allusione alla caratteristica dell' "essere premuto, schiacciato" viene trasferita dal *timbre/pulsante* a *pomme-purée*.

4) Giochi di parole culturali

In questa sezione sono raccolti i giochi di parole che hanno un riferimento culturale, inteso in senso lato, che va dall'allusione ad una modalità di apertura del gioco di scacchi - *defensa siciliana* - ad un elemento geografico - *canal de la Mancha* - dal personaggio immaginario - *Sandokan* - all'anglicismo riadattato al sistema fonologico - *verisgüel* -. Si tratta di un gruppo molto eterogeneo ma è interessante osservare quali tipi di procedimenti traduttivi sono stati adottati per mantenere lo stesso gioco ironico.



#10	DEFENSA SICILIANA	DIFESA SICILIANA	DÉFENSE SICILIENNE
	-	-	-
	MASCALZONE	CORNUTO SEI	COCU
	<i>Mafalda 2, p. 79</i>	<i>TM, p. 149</i>	<i>MI, p. 97</i>

Nel primo esempio il prestito *mascalzone* è stato modulato in italiano facendo intervenire la forma dialettale del siciliano, invocata con la tipica inversione del predicato e del verbo - *cornuto sei* -. In francese invece al posto del più corretto

salaud troviamo *cocu*, traduzione neutralizzata della versione italiana. Presumibilmente anche in questo caso, come il #30, la traduzione francese è una traduzione diretta dall'italiano e non dall'originale.

#16	PICHIRUCHI (sic)	PASTRUGNONE	PEIGNE-ZIZI
	-	-	-
	MACHU PICCHU	PASTERNAK	PANZANI
	<i>Mafalda 3, p. 194</i>	<i>TM, p. 195</i>	<i>MI, p. 153</i>

Il termine *pichiruchi*, refuso del peruvianismo *pichirruchi* «*persona insignificante*» (DRAE) anche *pichiruche* «*despreciable*» in Cile (DDA⁸⁰) gioca grazie all'assonanza con il nome proprio del sito archeologico inca più conosciuto del Perù, *Machu Picchu*; l'assonanza si mantiene nell'adattamento di tutte e due le traduzioni. In particolar modo si è prestata attenzione nel conservare l'aspetto semantico con i termini *pastrugnone* e *peigne-zizi* rispettivamente «*forma dialettale 'pasctrügnon' che equivale a pasticcione*» (freeforumzone.leonardo.it⁸¹) e «*individu grossier, inculte*» (Petit Robert).

#23	EL CANAL DE LA MANCHA	L'OCEANO PACIFICO	L'EMBOUCHURE DE L'AMAZONIE
	-	-	-
	DE LA QUÉ?	MICA TANTO PACIFICO	DE LA QUOI?
	<i>Mafalda 6, p. 383</i>	<i>TM, p. 271</i>	<i>MI, p. 249</i>

Questo gioco di parole rientra nella categoria dei giochi semici per polisemia, ma in questo caso il termine polisemico individua anche un elemento geografico, collocabile negli aspetti culturali. La traduzione italiana adatta l'equivoco e mantiene la polisemia su cui riposa il senso ironico, mentre in

⁸⁰ MORÍNIGO M.A.(1985), *Diccionario de Americanismos*, Muchnik, Barcelona, da ora in poi DDA.

⁸¹ <http://freeforumzone.leonardo.it>.

francese la traduzione si avvale di un gioco di parole *par enchaînement*⁸² ovvero *a catena* interpretando l'espansione *de l'Amazonie* come una falsa deglutinazione *de la mazonie* che giustifica la replica - *de la quoi ?*.

#28	SANDOKAN - ¿SAN QUIÉN ?	CAPITAN BLOOD - CAPITAN CHI?	SABRE AU CLAIR ! - AU CLAIR DE QUOI ?
	ABORDAJE - ABORTAJE	ABBORDAGGIO	A L'ABORDAGE - AVORTAGE
	<i>Mafalda 9, p. 622</i>	<i>TM, p. 366</i>	<i>MI, p. 369</i>

Nell'esempio abbiamo due equivoci: il primo è generato da una parziale omofonia tra l'apocope dell'aggettivo *santo* e il nome proprio *Sandokan*, che avrebbe potuto essere conservato con la stessa tipologia in italiano [Sandokan - san chi?] mentre con l'adattamento ha appiattito l'aspetto fonetico. In francese è stato reso con un adattamento eteromorfo, cambiando completamente il gioco di parole ed utilizzando un'anastrofe. Il secondo equivoco unisce alla paronomasia una falsa suffissazione *abordaje/abortaje* che rimanda allusivamente al termine *aborto*. Se il francese mantiene il gioco di parole con una traduzione letterale isomorfa, utilizzando i paronimi *abordage/avortage* in italiano il gioco di parole è stato soppresso.

#31	VERISGÜEL	BENE	VÉRIOUEL
	<i>Mafalda 12, p. 841</i>	<i>TM, p. 459</i>	<i>MI, p. 481</i>

In questo esempio che conclude la sezione relativa ai giochi di parole l'elemento culturale riguarda il piano linguistico e fonetico. Troviamo la locuzione avverbiale inglese *very well*, adattata graficamente alla pronuncia spagnola producendo il

⁸² GUIRAUD P.(1976), *Les jeux de mots, op. cit.*, p. 16.

calco fonetico *verisgüel* [ˈvɛrɪgʷɛl] in cui il morfema *-s* del plurale è erroneamente e volutamente introdotto tra i due avverbi per denotare l'approssimazione nella conoscenza dell'inglese da parte del personaggio. L'italiano con una traduzione letterale elimina il "colore locale" che invece è mantenuto della traduzione isomorfa del calco francese *vériouel*.

V.2.1.2. Espressioni idiomatiche e proverbi

All'interno di questa sezione troviamo le espressioni idiomatiche e i proverbi. Risulta interessante il confronto di questi aspetti proprio per la difficoltà nel tradurre elementi dalla natura così particolare dal punto di vista linguistico. Le espressioni idiomatiche, o lessie complesse, locuzioni, idiomatismi, modismi, "frasi fatte" o "modi di dire" - denominazioni le ultime due, con cui sono comunemente note in italiano - sono infatti gruppi di parole che formano un'*unità funzionale lessicalizzata* il cui senso non è deducibile dalla somma dei significati di ciascuna parola che la compone, ma deriva dall'interpretazione dei parlanti⁸³. Queste espressioni fossilizzate hanno un potere evocativo più o meno trasparente, dovuto al processo metaforico delle parole che subiscono un *transfert* semantico. La capacità figurativa da esse evocata è legata al parlante di una lingua ma non è detto che sia trasferibile ai parlanti di un'altra lingua. Il processo traduttivo deve quindi tenere conto della natura formale delle espressioni, che sono enunciati con almeno due sensi differenti: uno fisso, letterale, e l'altro libero, suggerito, figurato; sul piano sintattico gli elementi sono indissociabili e non commutabili - salvo la licenza umoristica di cui dispone Quino - mentre sul piano semantico il significato è globale, non compositivo⁸⁴.

⁸³ ADAMO M.G., LAUGIER C. (1994), *Les Locutions figurées et les nombres en français/italien : différences formelles et identités sémantiques*, in Arcaini M., Fourment-Berni Canani M., Lévy-Mongelli D. (a cura di) *Lingue e Culture a confronto*, Volume II. Atti de 2° Convegno Internazionale di Analisi Comparativa francese/italiano, Do.Ri.F. Università, Roma, p. 65.

⁸⁴ BIDAUD F. (2002), *Structures figées de la conversation: Analyse contrastive français-italien*, , Études contrastives. vol. 4, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien, p. 9.

Negli studi linguistici, le espressioni idiomatiche così come i giochi di parole sono stati considerati i luoghi per eccellenza dell'intraducibilità⁸⁵, proprio perché ogni lingua-cultura ha il proprio corpus di idiotismi che le appartengono e che non possono essere resi "alla lettera". Nel costruire il significato intervengono procedimenti quali la similitudine, la metafora, gli impliciti culturali, che a livello strutturale ritroviamo in tutte e tre le lingue analizzate. Il caso particolare del fumetto, in cui il significato è veicolato da due codici, e in cui contribuiscono il contesto linguistico e grafico a decodificare il messaggio, la prospettiva della traduzione si fa necessariamente dinamica: non c'è una corrispondenza univoca forma/senso ma il significato si crea nell'adeguamento alle strutture linguistiche e culturali della lingua di arrivo. Dal punto di vista traduttivo, questo comporta - come per i giochi di parole - un'operazione necessaria di modulazione o adattamento; in particolare troveremo negli esempi che andremo ad analizzare modulazioni lessicalizzate, ovvero le "versioni" naturalizzate e registrate nei dizionari per le varie espressioni. Nel caso in cui non esista l'espressione sinonima, la traduzione ricorre ad espressioni di senso equivalente riprodotte *ad hoc* dai traduttori con una modulazione originale.

All'interno della classificazione ci sono 8 proverbi - tra i quali uno inventato, una citazione biblica e una citazione francese sfruttata per un gioco di parole - e 17 espressioni. Per facilitare l'analisi ci riferiremo a queste ultime come locuzioni, per poterne differenziare la diversa natura (nominale, verbale, avverbiale, ecc..).

#2	ESTÁ FRITA LA PATRIA CON UN FUTURO TAN CHIQUITO	PUÒ STARE FRESCA LA NAZIONE CON UN FUTURO COSÌ RIDOTTO	EH BEN, MON VIEUX, IL EST DRÔLEMENT MINUS L'AVENIR
	<i>Mafalda 1, p. 23</i>	<i>TM, p. 127</i>	<i>MI, p. 68</i>

La locuzione verbale colloquiale *estar frito* registrata come americanismo nel dizionario DRAE «*Hallarse en situación difícil, estar inutilizado o fracasado*» trova il suo corrispettivo lessicalizzato in italiano con la locuzione *star fresco* «*essere*

⁸⁵ PODEUR J. (2002), *La pratica della...op.cit.*, p. 124.

*capitato male, trovarsi in difficoltà, avere cattive prospettive» (Garzanti). Nella versione francese si opta per una traduzione libera che compensa lo stile colloquiale con una interiezione familiare *eh ben!* seguita dal vocativo *mon vieux* e l'avverbio intensificatore *drôlement*. Tuttavia sarebbe stato forse più appropriato utilizzare la modulazione lessicalizzata corrispondente *être cuit* «(fig. fam. essere fritto» (Boch⁸⁶).*

#4	ESTÁ HECHO UNAS PASCUAS	PAZZO DALLA GIOIA	IL EST AUX ANGES
	<i>Mafalda 1, p. 43</i>	<i>TM, p. 135</i>	<i>MI, p. 79</i>

Estar hecho unas pascuas significa «*estar alegre y regocijado*» (DRAE). La locuzione verbale colloquiale trova le due modulazioni lessicalizzate *essere pazzo di/dalla gioia* «*provare una gioia straordinaria, incontenibile*» (Garzanti) e *être aux anges* «*être ravi, très heureux*» (Le Robert).

5	PARA NO VIVIR A TONTAS Y A LOCAS	PER NON VIVERE DISORDINATAMENTE E SENZA META	POUR NE PAS VIVRE AU HASARD
	<i>Mafalda 1, p. 64</i>	<i>TM, p. 143</i>	<i>MI, p. 89</i>

La locuzione avverbiale *a tontas y a locas* è stata tradotta liberamente in italiano, conservando il contenuto semantico figurato dell'espressione, mentre in francese corrisponde la modulazione lessicalizzata con la locuzione avverbiale *au hasard* «*à l'aventure; n'importe où, n'importe comment*» (Le Robert).

⁸⁶ BOCH R. (2000), *Dizionario Francese-Italiano Italiano-Francese*, Zanichelli, Milano.

#6	CORTAR EL HIPO	MOZZARE IL FIATO	COUPER LE HOQUET
	<i>Mafalda 2, p. 83</i>	<i>TM, p. 150</i>	<i>MI, p. 89</i>

La locuzione verbale colloquiale nel caso #6 è una variante di *quitar et hipo*, «*Sorprender, asombrar por su hermosura o buenas cualidades*» (CLAVE). Equivale in italiano alla locuzione verbale *mozzare il fiato* «*impressionare fortemente, sbalordire*» (Garzanti) e al francese *à couper le souffle* «*stupéfiant, extraordinaire*» (Le Robert). Trattandosi di un *pun* visivo, ovvero di una visualizzazione grafica della metafora, in cui Manolito a seguito di questa affermazione viene colpito dal singhiozzo, la modulazione francese, adegua la locuzione sostituendo il componente nominale con *hoquet* - singhiozzo - appunto. Interessante è osservare come in tutte e tre le lingue l'espressione utilizzi un verbo dal significato di *tagliare*, seguito da un sostantivo legato all'atto del respirare *hipo/fiato/souffle*.

#7	APRETADOS COMO PEREJIL EN MACETA	STRETTI COME SARDINE IN SCATOLA	SERRÉS COMME DES SARDINES
	<i>Mafalda 2, p. 110</i>	<i>TM, p. 161</i>	<i>MI, p. 110</i>

Non registrata nel CLAVE, tantomeno nel DRAE, questa espressione fa parte della fraseologia ispanoamericana, espressione allegorica strutturata come una similitudine; ritrova in italiano la modulazione lessicalizzata *stretti come sardine in scatola* «*pigiati, accalcati*» (Garzanti), ed in francese (*être*) *serrés comme des sardines (en boîte)* «*être entassés les uns contre les autres sans pouvoir bouger*» (Le Robert) .

#8	CUESTAN UNA BARBARIDAD - ¿CUÁNTOS DÍAS TE VAS DE BARBARIDAD?	COSTANO L'IRA DI DIO - QUANTI GIORNI FARAI DI IRA DI DIO?	C'EST DU DÉLIRE - COMBIEN DE JOURS DE DÉLIRE TU TE PAIES ?
	<i>Mafalda 2, p. 140</i>	<i>TM, p. 173</i>	<i>MI, p. 127</i>

La locuzione nominale *una barbaridad*, è un modismo colloquiale che significa «*muchísimo*» (CLAVE). Sta alla base del gioco di parole che utilizza la locuzione sostituendola all'interno della collocazione *irse de vacaciones* adattandola alla rigidità sintattica della struttura. In italiano troviamo la modulazione lessicalizzata *costare l'ira di Dio* che segue poi la traduzione isomorfa del gioco di parole. In francese la traduzione modulata si avvale di un'iperbole, costruita sul sostantivo *délire* «fam. *Chose excessive, déraisonnable*» (Petit Robert), per poi riprendere la stessa struttura dell'originale nel gioco di parole.

#9	QUEDAMOS COMO REYES	FACCIAMO UN FIGURONE	FAISONS BONNE FIGURE
	<i>Mafalda 3, p. 169</i>	<i>TM, p. 185</i>	<i>MI, p. 141</i>

#10	LE ROMPO EL ALMA	LO STROZZO	JE LUI CASSE LA FIGURE
	<i>Mafalda 3, p. 171</i>	<i>TM, p. 186</i>	<i>MI, p. 143</i>

La locuzione verbale *quedar como (un) rey/-es* viene tradotta con le modulazioni lessicalizzate equivalenti, che perdono la struttura della similitudine, ma conservano il contenuto semantico. In francese ed in italiano si noti come l'espressione riposi sul termine *figura* (accrescitivo figurone) e *figure* con il valore figurato di apparenza, parvenza.

#11	ESTUVE HECHA UNA PICHIRUCHI	SONO STATA PROPRIO UN BIDONE	J'AI JOUÉ COMME UN MANCHE
	<i>Mafalda 4, p. 213</i>	<i>TM, p. 202</i>	<i>MI, p. 162</i>

La locuzione *estar hecho un pichiruchi*, risulta costruita sul termine *pichiruchi* - già riscontrato all'interno dell'analisi dei Giochi di parole #16 - che significa appunto persona insignificante, deprecabile. L'espressione viene modulata in italiano, costruita sul sostantivo *bidone*, nell'accezione familiare di qualcosa «*che non funziona o funziona male*» (Garzanti). In francese la traduzione è modulata sulla similitudine *comme un manche* «*maladroit, incapable*» (Petit Robert).

#14	MATAR DOS PÁJAROS DE UN TIRO	PRENDERE DUE PICCIONI CON UNA FAVA	FAIRE UN DOUBLÉ
	<i>Mafalda 4, p. 266</i>	<i>TM, p. 224</i>	<i>MI, p. 191</i>

La locuzione verbale *matar dos pájaros de un tiro*, di registro colloquiale, significa «*Hacer o lograr dos cosas de una vez*» (DRAE). Trova la sua equivalenza nella modulazione registrata in italiano, e Nella locuzione verbale *faire un doublé* «*deux réussites successives en peu de temps*» (Petit Robert). In francese un'alternativa avrebbe potuto essere *faire d'une pierre deux coups*, per rimanere sulla stessa linea di ottenere due risultati utilizzando un unico mezzo.

#16	TUDO DEL TIEMPO DE ÑAUPA	TUTTE DEL TEMPO DI NOÈ	TOUT ÇA VIEUX COMME HÉRODE
	<i>Mafalda 6, p. 356</i>	<i>TM, p. 260</i>	<i>MI, p. 234</i>

La locuzione nominale *tiempo de ñaupá*, deriva dal quechua, ed equivale alla locuzione colloquiale *de Maricastaña*, per indicare un tempo remoto, molto antico. (CLAVE e DDA). In italiano la traduzione presenta un adattamento ad hoc sulla figura biblica del pluricentenario Noé, per mantenere la connotazione iperbolica di un lasso di tempo molto lungo. In francese la traduzione propone la modulazione lessicalizzata con la locuzione aggettivale *vieux comme Hérode*.

#17	EN VEZ DE JUGAR UN PAPEL, HA JUGADO UN TRAPO	INVECE DI SCRIVERNE LE PAGINE, HA STESO I PANNI	AU LIEU DE JOUER UN RÔLE DANS L'HISTOIRE S'EST CONTENTÉE DE FAIRE DE LA FIGURATION
	<i>Mafalda 8, p. 504</i>	<i>TM, p. 319</i>	<i>MI, p. 363</i>

La locuzione verbale, *jugar un papel*, calco del francese, è al centro del gioco di parole del caso #17 che mette in parallelo i termini *papel* e *trapo* per sottolineare ironicamente la condizione della donna, che tanto preme a Mafalda. Nella traduzione italiana si traduce con una trasposizione attraverso la locuzione lessicalizzata *scrivere le pagine* (della Storia) e la collocazione *stendere i panni*. In francese abbiamo invece la combinazione della modulazione lessicalizzata per *jouer un rôle* alla quale segue a catena il gioco di parole che prende alla lettera l'espressione figurata.

#19	NO TE HAGAS MALA CEJA	NON FARTI CATTIVA FRONTE	TE FAIS PAS DE SOURCILS
	<i>Mafalda 8, p. 521</i>	<i>TM, p. 326</i>	<i>MI, p. 316</i>

In questo caso la locuzione *hacerse mala sangre* «*Atormentarse por algo*» (DRAE) viene modificata per adeguare il referente al contesto grafico della vignetta, in un *pun* visivo. La traduzione italiana sfrutta la locuzione equivalente *farsi il sangue cattivo/marcio* per trasporre con un calco il gioco di parole, mentre in francese l'adattamento, mantiene il gioco di parole stavolta basato sulla paronomasia *soucis/sourcils*. Per compensare il registro colloquiale, familiare, si sopprime il *ne*, primo elemento della negazione.

#20	GASTAR A LA MACANA	E DI NON BUTTAR VIA I SOLDI	DE NE PAS CONSOMMER À TORT ET À TRAVERS
	<i>Mafalda 9, p. 561</i>	<i>TM, p. 342</i>	<i>MI, p. 341</i>

La locuzione verbale *gastar a la macana* è un americanismo che sta per «*spendere esageratamente, sperperare*». In italiano è stata tradotta attraverso la modulazione con la collocazione *buttare via i soldi*. In francese la locuzione avverbiale *à tort et à travers* «*sans discernement ; n'importe comment*» (Le Robert) è l'equivalente lessicalizzato.

#25	TIENE LA SARTÉN POR EL MANGO	HANNO IL COLTELLO PER IL MANICO	TIENNENT LA POËLE PAR LA QUEUE
	<i>Mafalda 13, p. 859</i>	<i>TM, p. 467</i>	<i>MI, p. 489</i>

Nel caso #25 la locuzione verbale *tener la sartén por el mango* «*ser dueño de la situación, poder decidir o mandar*» (CLAVE) vede le modulazioni lessicalizzate corrispondenti nella traduzione italiana *avere il coltello per il manico/dalla parte del manico* «*essere in posizione vantaggiosa, avere in pugno una situazione, essere in*

condizione d'imporre la propria volontà» (dizionari.corriere.it⁸⁷) ed in quella francese *tenir la queue de la poêle* «être dans une situation où l'on décide, commande et tire profit» (Le Robert). In tutti e tre i casi il senso figurato risiede nell' "impugnare il manico".



#21	DE GOLPE Y PORRAZO	DI COLPO E DI BOTTO	AU NIVEAU DES BOTTES ET DES MATRAQUES
	<i>Mafalda 9, p. 567</i>	<i>TM, p. 344</i>	<i>MI, p. 343</i>

La locuzione avverbiale *de golpe y porrazo* «*Precipitadamente, sin reflexión ni meditación*» (DRAE), viene impiegata ironicamente nel suo significato letterale. Le traduzioni italiana e francese sono un calco dell'espressione idiomatica, e mantengono il referente concreto.

⁸⁷ *Dizionario del Corriere della Sera*

All'indirizzo: <http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/C/coltello.shtml>.

#24	IR TIRANDO - ESTÁN TODOS MÁS AGARRADOS	TIRAR LA CARRETTA - CHI TIRA SE NESSUNO VUOL SCENDERE	IL VA FALLOIR TIRER PAR TOUS LES BOUTS - MAIS SI L'ON N'A PLUS DE QUOI S'ACHETER DES CARTOUCHES
	<i>Mafalda 11, p. 734</i>	<i>TM, p. 407</i>	<i>MI, p. 422</i>

La perifrasi ir+gerundio, nell'espressione *ir tirando* che significa «*durar, manternerse o seguir adelante*» (CLAVE), viene tradotta con una modulazione lessicalizzata in italiano, *tirare la carretta* «*vivere facendo grandi sacrifici, condurre una vita di stenti*» (Garzanti). Il francese opta invece per una neutralizzazione, traducendo il referente con un calco semantico. L'espressione è seguita da una battuta ironica che nel caso dello spagnolo si basa sull'interpretazione letterale dell'espressione, tradotta in italiano liberamente mantenendo però la stessa struttura; in francese per compensare la prima parte della traduzione, con un adattamento si gioca sulla locuzione nominale *dernière cartouche* «*dernier moyen dont on peut user*» (Le Robert).

Le espressioni idiomatiche costituiscono innegabilmente il *tesoro* di una lingua, il luogo in cui si sono cristallizzate nel corso del tempo, le credenze, i saperi, i costumi, ovvero tutto ciò che fa parte della cultura di una comunità⁸⁸. Allo stesso modo anche i proverbi - spesso in rima e ad alto contenuto metaforico - fissano in una massima, una regola di vita, una credenza, un dato dell'esperienza comune, fonte di saggezza popolare. Per questo motivo sono stati raccolti all'interno di questa sezione.

⁸⁸FOURMENT BERNI-CANANI M., *Construction du sens dans le discours. Lexicologie, Phonologie : Introduction*, in «*Lingue e Culture...*» *op.cit.*, p. 62.

#1	ENTRE BUEYES NO HAY CORNADAS	CANE NON MANGIA CANE	LES LOUPS NE SE MANGENT PAS ENTRE EUX
	<i>Mafalda 1, p. 7</i>	<i>TM, p. 120</i>	<i>MI, p. 61</i>

Questo proverbio, sta ad indicare che tra persone vicine, familiari o amiche, così come lo sono i *bueyes* mentre lavorano la terra, non dovrebbero esserci attriti. In italiano la traduzione adattata riprende il latino «*Canis canem non est*» che ha lo stesso significato traslato, ovvero «anche i disonesti non vanno l'uno contro l'altro». Anche in francese è stato adattato al proverbio *les loups ne se mangent pas entre eux* «*Les crapules sont toujours prêtes à s'accorder quand il s'agit de monter un mauvais coup*» (www.linternaute.com).

#3	EL MUNDO ES DE LOS AUDACES	ESSERE PADRONI DI SÈ (sic) STESSI	LE MONDE APPARTIENT AUX AUDACIEUX
	<i>Mafalda 1, p. 37</i>	<i>TM, p. 132</i>	<i>MI, p. 75</i>

Questa massima è un'alterazione della citazione virgiliana «*Audentes fortuna iuvat*», ovvero la fortuna aiuta gli audaci, che è stata modulata con una locuzione verbale nella traduzione italiana che non va ad inficiare il senso delle battute seguenti, mentre è stata trascritta con un calco in francese, laddove esiste la modulazione lessicalizzata corrispondente: *la fortune sourit aux audacieux*.

#10	AL QUE MADRUGA DIOS LO AYUDA	CHI DORME NON PIGLIA PESCI	DIEU VIENT EN AIDE À CELUI QUI SE LÈVE MATIN
	<i>Mafalda 3, p. 204</i>	<i>TM, p. 199</i>	<i>MI, p. 156</i>

#12	NO DEJES PARA MAÑANA LO QUE PUEDES HACER HOY	NON RIMANDARE A DOMANI CIÒ CHE PUOI FARE OGGI	NE REMETS PAS À DEMAIN CE QUE TU PEUX FAIRE LE JOUR MÊME
	<i>Mafalda 4, p. 253</i>	<i>TM, p. 218</i>	<i>MI, p. 183</i>

Nel caso #10 il proverbio spagnolo è stato tradotto sia in italiano con un adattamento, e con una modulazione lessicalizzata nella versione francese.

Il caso #12 presenta un aforisma attribuito a Thomas Jefferson, «*never put off until tomorrow what you can do today*» tradotto alla lettera dall'inglese in tutte e tre le lingue.

#13	CREA FAMA Y ÉCHATE A DORMIR	DORMIRE SUGLI ALLORI	DIEU SE REPOSA LE 7 ^{ÈME} JOUR, APRÈS AVOIR ACHEVÉ TOUS SES TRAVAUX
	<i>Mafalda 4, p. 265</i>	<i>TM, p. 223</i>	<i>MI, p. 189</i>

Il *refrán* spagnolo è una variante di «*Cobra buena fama y échate a dormir*» che significa che una volta che ci si è costruiti una buona reputazione, costa poco sforzo conservarla. Quello che però interessa è il valore denotativo di *dormir*, nella battuta successiva. Per mantenere l'ironia l'italiano ha optato per una traduzione modulata sul verbo dormire, trovando una locuzione verbale che mantenesse l'aspetto connotativo dato dal proverbio. In francese il procedimento è lo stesso, ma si è avvalso di una citazione biblica.

#22	DEL POLVO VENIMOS	LE PAROLE VOLANO	L'HOMME N'EST QUE POUSSIÈRE
	<i>Mafalda 9, p. 610</i>	<i>TM, p. 361</i>	<i>MI, p. 363</i>

Trattasi proprio di una citazione biblica nel caso #22, riportata con un'ellissi, «*del polvo venimos y al polvo vamos*», modulata con l'equivalente in francese e adattata in italiano, mantenendo la struttura ellittica in entrambe i casi.

#18	NO ES ORO TODO LO QUE RELUCE	NON È TUTTO ORO QUEL CHE LUCC...	TOUT CE QUI BRILLE N'EST PAS OR
	<i>Mafalda 8, p. 517</i>	<i>TM, p. 324</i>	<i>MI, p. 313</i>

L'invito proverbiale a non fidarsi delle apparenze, rimane invariato nelle equivalenti modulazioni lessicalizzate in italiano e in francese.

#23	EL QUE COME Y NO CONVIDA TIENE UN SAPO EL LA BARRIGA	CHI MANGIA SENZA OFFRIRE ALL'INFERNO VA A FINIRE	QUI MANGE SANS PARTAGER A UN CRAPAUD DANS LE VENTRE
	<i>Mafalda 10, p. 699</i>	<i>TM, p. 393</i>	<i>MI, p. 403</i>

Il ritornello in rima di origine popolare, ammonisce sull'avidità nel momento di condividere il cibo. Non trovando un equivalente in italiano la traduzione libera, riproduce la struttura in rima ed il senso. La traduzione francese predilige invece la traduzione letterale dall'originale.



#15	BIEN DICEN QUE <u>PARTIR</u> ES MORIR UN POCO	SI DEVE PUR SOFFRIRE OGNI TANTO, SE VUOI CHE TI CREDANO GENEROSA	QUANT À SOUFFRIR. AUTANT SOUFFRIR DANS L'HONNEUR
	<i>Mafalda 5, p. 316</i>	<i>TM, p. 244</i>	<i>MI, p. 215</i>

L'ultimo caso analizzato rientra anch'esso negli "interclassificabili", poiché il richiamo culturale viene evocato attraverso un gioco di parole. In particolare il calco della citazione di Alphonse Allais - scrittore e umorista francese - *Partir, c'est mourir un peu, mais mourir, c'est partir beaucoup* (www.linternaute.com), crea in spagnolo un equivoco sulla falso amico *partir*, che significa «dividere» (TAM⁸⁹). La traduzione italiana è libera così come quella francese, appiattita dalla neutralizzazione a discapito dell'effetto ludico.

⁸⁹ TAM L. (1997), *Dizionario Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*, Hoepli, Milano.

V.2.1.3. Canzoni e filastrocche

Nel fumetto sono presenti diverse canzoni e filastrocche che subiscono un vero e proprio adattamento culturale nella traduzione, facilmente spiegabile vista la capacità dei testi o ritornelli di evocare un'immagine particolare nel lettore argentino, che condivide la sua enciclopedia culturale con l'autore, ma che risulterebbe sconosciuta al lettore italiano e a quello francese. Nel caso di una mancata corrispondenza tra le lingue, la soluzione di una traduzione libera cerca di ovviare allo scarto, a discapito dello stile del testo originale, ma conservando il contenuto semantico.

#1	ARRORRÓ MI NEEENE, ARRORRÓ MI SOOOOL	FA' LA NINNA, FA' LA NANNA, TRA LE BRACCIA DELLA MAMMA	FAIS DODO, COLAS MON P'TIT FRÈRE, FAIS DODO
	<i>Mafalda 1, p. 12</i>	<i>TM, p. 122</i>	<i>MI, p. 63</i>

In un classico gioco di imitazione, dondolando una culla, Mafalda canta l'inizio del ritornello di una famosa ninna nanna argentina. La traduzione in italiano e in francese propone un adattamento con i rispettivi ritornelli di due altrettanto tipiche ninne nanne.

#2	Y TRISTE EL JIBARITO VA	CANTA CANZONE TRISTE ANIMA MIA	QUE C'EST TRISTE VENISE
	<i>Mafalda 1, p. 70</i>	<i>TM, p. 145</i>	<i>MI, p. 91</i>

Nella versione argentina troviamo un frammento del ritornello del *Lamento Borincano*, una canzone piuttosto conosciuta in America Latina, che risale agli anni '30. In italiano la traduzione è libera, mentre in francese l'adattamento

riprende un brano musicale del 1964, *Que c'est triste Venise*, reso noto dall'interprete Charles Aznavour.

#3	SANA SANA COLITA DE RANA , SI NO SANA HOY SANARÁ MAÑANA	PASSERÀ PASSERÀ HO GIÀ CHIAMATO L'AMBULANZA	DODO L'ENFANT DO, L'ENFANT GUÉRIRA BIENTÔT
	<i>Mafalda 3, p. 177</i>	<i>TM, p. 188</i>	<i>MI, p. 145</i>
#5	QUE LLUEVA QUE LLUEVA LA VIEJA ESTÁ EN LA CUEVA	PIOGGIA E VENTO PIOGGIA E VENTO LA VECCHINA È NEL CONVENTO	IL ÉTAIT UNE BERGÈRE ET RON ET RON PETIT PATAPON
	<i>Mafalda 5, p. 291</i>	<i>TM, p. 234</i>	<i>MI, p. 203</i>

Le due filastrocche, degli esempi #3 e #5 sono state tradotte secondo procedimenti diversi. In italiano infatti troviamo una traduzione libera, che non riprende la struttura ritmica e con rime della filastrocca, mentre in francese troviamo l'adattamento di una *comptine* modificata *ad hoc*, inserendo il verbo *guérira* al posto dell'originale *dormira*. Nel caso #5 in italiano è stata adattata una ballata popolare⁹⁰ a sua volta modificata per adeguarsi alla vignetta e al testo originale, mentre in francese troviamo l'adattamento di una filastrocca per bambini dal titolo *Il était une bergère*, di cui è stata ripresa la prima strofa.

⁹⁰ Di autore anonimo, la prima strofa recita: «Co' 'sta pioggia e co' 'sto vento, chi è che bussa al mio convento?» «C'è una povera vecchierella che si vuole confessar!».

#4	...QUE LAS RONDAS NO SON BUENAS...QUE HACEN DAÑO QUE HACEN PENA...QUE SE ACABA POR LLOORAAAR	COSA VUOI È IL DESTINO! CI VIENE A SCOVARE NEL NOSTRO ANGOLO... CI SI BUTTA ADDOSSO CON VIOLENZA...E CI LASCIA PIANGENTI...	LES CHANSONS SONT PAS TOUJOURS ROSES... ELLES FONT MAL ET DONNENT LE COEUR GROS , OH, OH, OH, ELLES SE TERMINENT DANS LES SANGLOTS
	<i>Mafalda 3, p. 189</i>	<i>TM, p. 193</i>	<i>MI, p. 151</i>

Nel caso #4 troviamo le parole di un famoso tango, *Noche de Ronda* di Julio Iglesias, che si vedono tradotte liberamente, adeguandosi alla riuscita della vignetta, in entrambe le lingue.

#7	NOCHE DE PAZ NOCHE DE AMOR	NOTTE DI PACE NOTTE D'AMORE	NUIT DE PAIX NUIT D'AMOUR
	<i>Mafalda 5, p. 297</i>	<i>TM, p. 236</i>	<i>MI, p. 205</i>

#8	EL SOL DE LA PATRIA BRILLÓ CON FULGOR LLENANDO LAS ALMAS DE PRÍSTINO AMOR	IL SOL DELLA PATRIA BRILLÒ CON FULGOR COLMANDO LE ALME DI PRISTINO AMOR	LE SOLEIL DE LA PATRIE BRILLA AVEC SPLENDEUR EMPLISSANT LES ÂMES D'UN AMOUR SANS PEUR
	<i>Mafalda 9, p. 573</i>	<i>TM, p. 346</i>	<i>MI, p. 345</i>

I testi evocati degli esempi #7 e #8 sono stati tradotti letteralmente in italiano e in francese.

#9	SE EQUIVOCÓ LA CIGÜEÑA SE EQUIVOCABAAA SE EQUIVOCABAAA	LA CICOGNA S'È SBAGLIATA, S'È SBAGLIATA S'È SBAGLIATA	JE SUIS ENCEINT VOILÀ MA GLOIRE MON ESPÉRANCE ET MON...
	<i>Mafalda 11, p. 733</i>	<i>TM, p. 406</i>	<i>MI, p. 421</i>

In questo caso invece la traduzione letterale è italiana, mentre in francese l'adattamento riprende un conosciuto canto ecclesiastico modificandolo per adeguarsi al testo spagnolo, infatti l'originale recita «*Je suis chrétien, voilà ma gloire, mon espérance et mon soutien*».

#6	UNA VIDALA QUE ES GRITO HECHO PIEDRA! RAÍZ ANCESTRAL, MADURADA EN EL VIENTRE MINERAL DE LA MADERA! CANTO FUNDAMENTAL QUE DESBORDA SU SANGRE DE TORO MILENARIO TREPANDO POR EL VINO HACIA LA NOCHE, LEYÉNDOLE LAS VENAS AL SALITRE,...	O DI CAZZA E PORTAL ALLOCU!/ ALAMO E ALAMÒ, MEGGHI LU PIR CA LU VARCOCU/AI LI CAZZA E ARRIPIGGLIA PRIMA LA MAMMA E POI LA FIGGHIA/ SI CI DUNA LA CAVIGGHIA/ DDA VA TROVU A DONNA PIDDA AH CA LU FAZZU PI IDDA CI SU LI MUSCHI DI SCUPEDDU/ CA SI TIRANU LU VASCEDDU CH'ACCHIANAMU LU PATRUNI/ NÉ ASSITTAMU NNI U' SALUNI/ CH'ASPITTAMU A LU PATRUNI CA NNI DUNA LI BEDDI DINARI	UNE VIDALA QUI EST UN AIR DEVENU PIERRE, LES RACINES ANCESTRALES, MÛRIES DANS LE VENTRE MINÉRAL DU BOIS ! UN CHANT FONDAMENTAL QUI RÉPAND SON SANG DE TAUREAU MILLÉNAIRE QUI AVANCE VERS LA NUIT, SUIVANT LES VEINES TELLURIQUES DE...
	<i>Mafalda 5, p. 292</i>	<i>TM, p. 234</i>	<i>MI, p. 203</i>

Mafalda e Manolito stanno ascoltando la radio: il programma trasmette *música nativa*, introducendo una *vidala* ovvero un componimento poetico spesso accompagnato da uno strumento. In francese il programma trasmette *musique autochtone* e viene tradotto il senso letterale del testo poetico, mentre in italiano la radio trasmette *musica folk*, e per rendere l'effetto di spaesamento ascoltando parole incomprensibili per due bambini, la traduzione propone un adattamento su un canto di lavoro, *Il ritmo della tonnara*, in dialetto siciliano.

#10	EN TRES PLATOS DE TRIGO COMEN TRES TIGRES TRIGO	TRENTATRE TIGRI TRANGUGIANO TRIFOGLIO	LES CHAUSSETTES DE L'ARCHIDUCHESSE SONT SÈCHES
	<i>Mafalda 11, p. 740</i>	<i>TM, p. 409</i>	<i>MI, p. 424</i>

In questo caso ci troviamo di fronte ad uno scioglilingua, tradotto liberamente con uno stesso gioco di allitterazione in “r” in italiano. In francese invece è stato adattato con un altro scioglilingua conosciutissimo.

V.2.1.4. Onomastica

In questa sezione sono stati raggruppati tutti i nomi propri di personaggi famosi, e i nomi propri relativi alle marche di prodotti in commercio. L'operazione traduttiva preferenziale nel caso dei nomi propri è generalmente quella della trascrizione, ovvero utilizzando prestiti e calchi. In questo caso però troviamo anche molti casi di adattamento e modulazione. Spesso infatti i nomi propri di persona o di personaggi famosi sono fortemente connotati a livello nazionale, e talvolta si arricchiscono anche di un contenuto metaforico che sarebbe difficile da interpretare per un lettore non argentino. Queste scelte giustificano le traduzioni che riportano il lettore alla sua dimensione culturale di appartenenza.

- Nomi propri di personaggi reali e inventati

#1	SINO A QUE SOY «ROQUE FÉLER»	QUESTO È UN ROCK- AND-FELLER	MAIS À ROCK-ET- FELLER
	<i>Mafalda 1, p. 28</i>	<i>TM, p. 129</i>	<i>MI, p. 72</i>

Il nome di Rockefeller, grande capitalista e industriale americano, viene adattato con un calco fonologico in spagnolo, funzionale alla battuta della vignetta. La trascrizione in italiano e in francese è a sua volta adeguata al fine ironico.

#3	NAJDORF	I CAMPIONI RUSSI	LE CHAMPION DU MONDE
	<i>Mafalda 1, p. 37</i>	<i>TM, p. 132</i>	<i>MI, p. 75</i>

Il grande maestro di scacchi argentino di origine polacca, Najdorf, viene tradotto con una modulazione, dal nome proprio al nome comune, con una sineddoche generalizzante, *i campioni russi*, che nel sapere condiviso del lettore italiano sono i maestri di scacchi per eccellenza. In francese abbiamo ancora una modulazione dal nome proprio al nome comune, scelta come in italiano, dovuta alla mancanza di un compatriota scacchista altrettanto noto.

#5	SOS VOS GORDON COOPER?	SEI TU BORMAN?	C'EST TOI GORDON COOPER?
	<i>Mafalda 2, p. 132</i>	<i>TM, p. 170</i>	<i>MI, p. 123</i>

#21	VON BRAUN	VON BRAUN	EINSTEIN
	<i>Mafalda 6, p. 366</i>	<i>TM, p. 264</i>	<i>MI, p. 241</i>

Nei casi # 5 e #21 il riferimento è a personaggi della cronaca internazionale, l'astronauta statunitense *Gordon Cooper* adattato in italiano e mantenuto in

francese. *Von Braun*, ingegnere tedesco naturalizzato statunitense, viene mantenuto in italiano e adattato in francese.

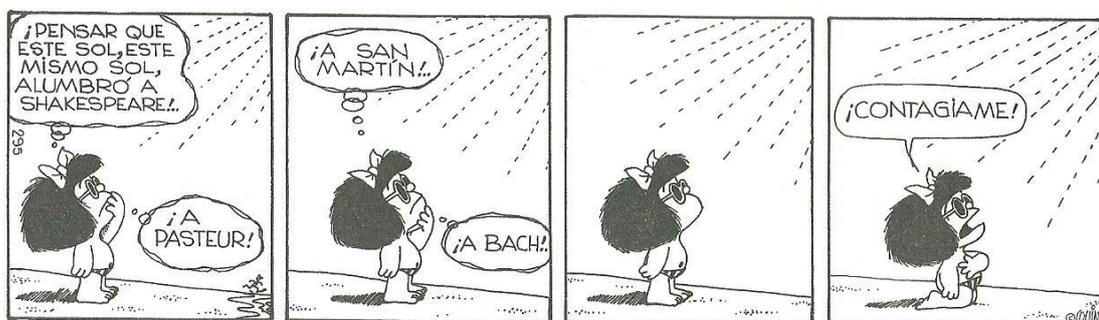
#2	ENTONCES ESE SEÑOR QUE APARECE EN LOS BILLETES... ES JAMES BOND?	ECCO CHI DISEGNA QUEI SIGNORI CHE APPAIONO SULLE BANCONOTE! WALT DISNEY !	ALORS CE TYPE QU'ON VOIT SUR LES BILLETS, C'EST WALT DISNEY !
	<i>Mafalda 1, p. 35</i>	<i>TM, p. 131</i>	<i>MI, p. 74</i>
#10	ME OLVIDABA DE JAMES BOND	MI ERO DIMENTICATA L'AGENTE 007	J'AVAIS OUBLIÉ LE MOYEN-ORIENT
	<i>Mafalda 3, p. 171</i>	<i>TM, p. 186</i>	<i>MI, p. 143</i>
#11	JAMES BOND - CASSIUS CLAY	GIULIO CESARE - GARIBALDI	CASSIUS CLAY - JAMES BOND
	<i>Mafalda 3, p. 179</i>	<i>TM, p. 189</i>	<i>MI, p. 146</i>

Personaggio inglese con la licenza di uccidere, la spia di Ian Fleming è nella lista nera di Mafalda. Divenuto famoso più tardi rispetto alla pubblicazione delle strisce con il successo del grande schermo, viene adattato in francese, con referenti più conosciuti nei casi # 2 e #10, responsabili dell'effetto umoristico. In italiano si passa con una modulazione dal nome proprio all'apposizione, nel caso #10 mentre l'adattamento nel caso #11 sottolinea l'aspetto patriottico italiano, funzionale al contesto della vignetta. In francese invece si mantengono i nomi originali.

#4	EL LLANERO SOLITARIO	IL CAVALIERE SOLITARIO	LE COW-BOY SOLITAIRE
	<i>Mafalda 3, p. 179</i>	<i>TM, p. 189</i>	<i>MI, p. 146</i>

#24	PERIQUITA	NANCY	NANCY
	<i>Mafalda 7, p. 466</i>	<i>TM, p. 304</i>	<i>MI, p. 289</i>

I nomi dei due personaggi, l'uno adattamento fumettistico della creazione letteraria di Fran Striker, l'altro adattamento spagnolo di *Nancy*, protagonista della striscia di costume da cui mutua Mafalda, vengono tradotti in maniera diversa. Nel primo caso viene adattato recuperando il nome della serie televisiva corrispondente, traduzione a sua volta di *The Lone Ranger*, sia in italiano che in francese. Nel secondo caso invece viene adattato in entrambe le traduzioni il nome originale del fumetto, più noto in italiano come *Arturo e Zoe*.



#7	NAPOLEÓN BEETHOVEN NEWTON	NAPOLEONE BEETHOVEN NEWTON	NAPOLÉON BEETHOVEN
	<i>Mafalda 3, p. 147</i>	<i>TM, p. 176</i>	<i>MI, p. 131</i>

#8	SHAKESPEARE PASTEUR SAN MARTÍN BACH	SHAKESPEARE PASTEUR BOLIVAR BACH	SHAKESPEARE PASTEUR BOLIVAR BACH
	<i>Mafalda 3, p. 148</i>	<i>TM, p. 176</i>	<i>MI, p. 131</i>

#9	LINCOLN, A REMBRANDT BOLÍVAR CERVANTES MUSSOLINI	LINCOLN REMBRANDT DANTE CERVANTES MUSSOLINI	LINCOLN REMBRANDT CERVANTÈS DANTE MUSSOLINI
	<i>Mafalda 3, p. 148</i>	<i>TM, p. 177</i>	<i>MI, p. 132</i>

#12	GARIBALDI	GARIBALDI	NAPOLÉON
	<i>Mafalda 3, p. 180</i>	<i>TM, p. 189</i>	<i>MI, p. 146</i>

Questi esempi riguardano tutti i nomi di personaggi storici. Nel caso #7 vengono conservati gli stessi nomi salvo per l'omissione di *Newton* in francese, che non toglie contenuto umoristico alla vignetta. Nel caso #8 viene adattato il nome del generale José de San Martín, liberatore dell'Argentina dal giogo coloniale, con il più noto *Libertador* Simón Bolívar, allontanandosi dall'ambiente argentino. Nel caso #9 la traduzione italiana ha voluto adattare, funzionalmente al contesto ludico, il nome di un compatriota, e quale se non il *Sommo Poeta* ed identificare l'italianità, compensando la mancata presenza di un nome nazionale nella traduzione precedente (le strisce sono consecutive); il francese probabilmente traduce dall'italiano. Non è il caso dell'esempio #12 dove la figura condivisa di Garibaldi, viene adattata in francese con *Napoléon*.

#6	MALDITOS SEAN ESOPO, SAMANIEGO, IRIARTE Y TODOS ESOS	CHE GLI VENGA UN ACCIDENTE ALL'ESOPO, IL FEDRO, IL LAFONTENE E TUTTI QUELLI LÌ	À BAS LA FONTAINE, ÉSOPE, ET TOUS LES AUTRES
	<i>Mafalda 3, p. 146</i>	<i>TM, p. 176</i>	<i>MI, p. 131</i>

Nell'elenco di nomi di autori di favole in versi, gli adattamenti omologhi in italiano e in francese rafforzano il gioco ludico contestualmente alle immagini. Da notare la trascrizione fonologica di *Lafontene* adattata alla brutta pronuncia di Manolito.

#13	ORTEGA Y GASSET	GLI ANGLOSASSONI	ORTEGA ET GASSET (sic)
	<i>Mafalda 3, p. 181</i>	<i>TM, p. 190</i>	<i>MI, p. 147</i>

Il filosofo e saggista spagnolo *Ortega y Gasset*, viene mantenuto seppur con un errore in francese, *Ortega et Gasset* mentre l'adattamento italiano sostituisce un referente più conosciuto e funzionale per il lettore italiano.

#14	DON JOSÉ MARÍA PEMÁN	UN ACCADEMICO DELLA CRUSCA	UN ÉRUDIT
	<i>Mafalda 4, p. 218</i>	<i>TM, p. 204</i>	<i>MI, p. 164</i>

In questo esempio la modulazione riguarda entrambe le traduzioni che sostituiscono il nome proprio dello scrittore spagnolo nonché direttore della Real Academia Española, con un nome comune, che compensa la connotazione di “conoscenza” a cui allude il testo originale. La carenza di riferimenti attribuita al recettore italiano e francese lascia cadere l'allusione dell'esperienza come combattente de gaditano durante la guerra civile spagnola.

#15	BEN CASEY	DOTTOR BARNARD	SIGMUND FREUD
	<i>Mafalda 4, p. 232</i>	<i>TM, p. 210</i>	<i>MI, p. 173</i>

#19	DORIS DAY	LIZ TAYLOR	BRIGITTE BARDOT
	<i>Mafalda 5, p. 322</i>	<i>TM, p. 246</i>	<i>MI, p. 217</i>

In entrambi i casi il referente è stato adattato con il nome di un personaggio ritenuto più conosciuto dal proprio recettore. Il dottore della serie televisiva *Ben Casey* sostituito dal chirurgo che ha effettuato il primo trapianto di cuore, Il Dott. Barnard e il padre della Psicanalisi. L'attrice *Doris Day*, cede il posto a *Liz Taylor* nella versione italiana e alla connazionale *Brigitte Bardot* nella versione francese.

#16	QUE NO HAYA MUERTO EL PÁJARO LOCO	PURCHÉ NON SIA MORTA LA PANTERA ROSA	PURCHÉ NON SIA MORTA LA PANTERA ROSA
	<i>Mafalda 4, p. 270</i>	<i>TM, p. 225</i>	<i>MI, p. 192</i>

#18	EL ÓSCAR AL PÁJARO LOCO	L'OSCAR ALLA PANTERA ROSA	L'OSCAR À LA PANTHÈRE ROSE
	<i>Mafalda 5, p. 313</i>	<i>TM, p. 243</i>	<i>MI, p. 213</i>

#27	EL PÁJARO LOCO	GATTO SILVESTRO	SUPERMAN
	<i>Mafalda 11, p. 717</i>	<i>TM, p. 400</i>	<i>MI, p. 412</i>

L'eroe televisivo di Mafalda - *El pájaro loco* - è l'adattamento della serie di cartoni animati *Woody Woodpecker*, non altrettanto conosciuta in Italia e in Francia. Le traduzioni adattano il personaggio alla serie di maggiore successo locale della *Pantera Rosa/Panthère Rose*. Nel caso #27 in entrambe le

traduzioni troviamo un ulteriore adattamento alla figura del cartone animato di *Gatto Silvestro* e al supereroe della serie *Superman*, che non interferiscono con il valore comico, ma la traduzione avrebbe potuto conservare la linea dei casi precedenti, #16 #18, per insistere sulle preferenze televisive di Mafalda. Inoltre Superman compare sul grande schermo nel 1975, due anni dopo la decisione di Quino di abbandonare la striscia, disturbando la localizzazione temporale.

#17	EDUARDO FALÚ	ANDRÉS SEGOVIA	SEGOVIA
	<i>Mafalda 4, p. 271</i>	<i>TM, p. 226</i>	<i>MI, p. 193</i>
#25	BEATLES - “LOS BOSTON POPS”	BEATLES - ORINETTA BERTI	BEATLES - TINO ROSSI
	<i>Mafalda 8, p. 528</i>	<i>TM, p. 329</i>	<i>MI, p. 319</i>
#28	GIGLI - BING CROSBY	GIGLI - BING CROSBY	ANDRÉ CLAVEAU - BING CROSBY
	<i>Mafalda 12, p. 787</i>	<i>TM, p. 428</i>	<i>MI, p. 447</i>

I tre esempi che precedono sono relativi all’ambito musicale. Si passa dal chitarrista folk argentino *Eduardo Falú* all’altrettanto famoso chitarrista spagnolo *Andrés Segovia*, adattamento ritenuto necessario per il lettore europeo. Il secondo riferimento (#25) è alla più grande orchestra al mondo, *Boston Pops Orchestra*, paragonata ai *Beatles*. L’adattamento culturale in italiano e in francese vuole recuperare un referente che nel lettore susciti lo stesso contrasto con il gruppo dei quattro di Liverpool, come *Orietta Berti* e *Tino Rossi*. La stessa intenzione va ritrovata nell’adattamento francese del famoso cantante d’opera Beniamino *Gigli/André Claveau* nell’opposizione al più moderno Bing Crosby.

#20	MORRIS SUCGER	MORRIS SUGGER	PAUL CARO
	<i>Mafalda 6, p. 364</i>	<i>TM, p. 263</i>	<i>MI, p. 240</i>

#23	MOSHE DAYAN	MOSHE DAYAN	MOSHE DAYAN
	<i>Mafalda 6, p. 385</i>	<i>TM, p. 272</i>	<i>MI, p. 251</i>

Nel caso #20 solo la traduzione francese adatta al metereologo *Morris Sucger* - mantenuto in italiano - il chimico francese *Paul Caro*. Nel caso del noto generale e politico israeliano *Moshe Dayan* invece, il referente e la sua stretta connessione iconica alla vignetta sono conservati anche in italiano e in francese.

#26	YANPOL SASTRE	GIANPOL SASTRE	JEAN-PAUL SASTRE
	<i>Mafalda 6, p. 676</i>	<i>TM, p. 384</i>	<i>MI, p. 393</i>

Nell'esempio #26, il nome del filosofo esistenzialista è il frutto di un gioco di parole basato sulla paronomasia tra il cognome *Sartre* e il termine *sastre* (sarto). La trascrizione italiana che a sua volta adatta la grafia alla pronuncia fonetica francese, come lo spagnolo - *Yanpol/Gianpol* - mantiene anche la paronomasia, privata della sua connotazione originale, ma ancora funzionale al valore ludico della vignetta e per questo ritroviamo in cognome *Sastre* anche nella versione francese, in cui il nome è ortograficamente corretto.

#22	JUAN DE LOS PALOTES	TIZIO E CAIO	ASTÉRIX
	<i>Mafalda 6, p. 372</i>	<i>TM, p. 266</i>	<i>MI, p. 243</i>

Il caso #22 si riferisce all'erronea interpretazione di Manolito della figura di *Juan de los palotes*, denominazione per *Nomen nescio* per indicare una persona

qualunque, propriamente tradotto con la modulazione lessicalizzata *Tizio e Caio*, valida quanto Tal dei Tali. Sebbene in francese esista la denominazione equivalente *M. Untel* o *Jean Dupont*, la traduzione ha preferito l'adattamento culturale *Astérix*, eroe del fumetto omonimo, valido per essere confuso con un personaggio storico che innesca l'equivoco, ma che altera il contesto culturale. Nella traduzione francese sarebbe stato preferibile utilizzare *Truc Machin Chouette* per mantenere il registro familiare e la variazione sociolinguistica di un bambino di 6 anni.

- Nomi propri di marche e prodotti commerciali

#1	UNA I.B.M.	UN COMPUTER	UN ORDINATEUR
	<i>Mafalda 1, p. 65</i>	<i>TM, p. 143</i>	<i>MI, p. 89</i>

#6	NO SOY UNA I.B.M.	NON SONO UN COMPUTER	JE NE SUIS PAS UNE I.B.M.
	<i>Mafalda 2, p. 134</i>	<i>TM, p. 171</i>	<i>MI, p. 125</i>

La sigla I.B.M che sta per *International Business Machines*, è stata tradotta con una modulazione metonimica per cui al nome della società che produce si sostituisce il nome comune del prodotto: il prestito inglese *computer*, il termine francese *ordinateur*. Curioso il caso #6 in cui proprio nella traduzione francese, che solitamente salvaguarda la lingua dai prestiti, si trascrive l'acronimo originale.

#2	SU AMBULANCIA “ALFA-GIULIA” SUPER SPORT	AMBULANZA “ALFA- GIULIA” SUPERSPORT	AMBULANCE ROLLS ROYCE SUPER SPORT
	<i>Mafalda 1, p. 65</i>	<i>TM, p. 143</i>	<i>MI, p. 89</i>

#9	“FORD-LOTUS”	FERRARI	FORD-LOTUS
	<i>Mafalda 5, p. 336</i>	<i>TM, p. 252</i>	<i>MI, p. 224</i>

Nel caso dei due nomi di modelli di macchine e relative case automobilistiche, le traduzioni seguono motivazioni diverse. Quella italiana non traduce ma riporta il nome originale nel caso #2 e traduce con un adattamento culturale patriottico sfoggiando il più prestigioso marchio *Ferrari* nel caso #9. Nella versione francese, nel caso #2 si adatta il marchio *Rolls Royce* più conosciuto rispetto alla versione originale, mentre si mantiene *Ford-Lotus* nel caso #9.

#3	DR SCHOLL	DOTTOR SCHOLL	DOCTEUR SCHOLL
	<i>Mafalda 2, p. 81</i>	<i>TM, p. 150</i>	<i>MI, p. 97</i>

#5	EL SEÑOR GRUNDIG	IL SIGNOR PHILIPS	LA MAISON PHILIP
	<i>Mafalda 2, p. 92</i>	<i>TM, p. 154</i>	<i>MI, p. 102</i>

#8	GAMMEXANE	DDT	FORMOL
	<i>Mafalda 4, p. 272</i>	<i>TM, p. 226</i>	<i>MI, p. 193</i>

Nei tre casi precedenti troviamo i nomi di alcune marche. Il primo (#3) è rimasto invariato nelle traduzioni in quanto condiviso. Nel caso #5 *Philips* più conosciuta di *Grundig*, viene adattata senza alterare il contesto culturale. Nel caso #8 il nome del prodotto viene tradotto con una modulazione sia in italiano che in francese: *DDT* è la sigla per il nome del composto di cui è fatto l’insetticida (paradichlorodifeniltricloroetano); in francese l’iperonimo *Formol* sta per formaldeide, il principio attivo.

#7	TOME ALKA-SELTZER	NO HO PRESO UN DIGESTIVO	NON , J'AI PRIS DU BICARBONATE
	<i>Mafalda 3, p. 145</i>	<i>TM, p. 175</i>	<i>MI, p. 129</i>

#12	YILÉ	LAMETTA	RASOIR
	<i>Mafalda 9, p. 614</i>	<i>TM, p. 363</i>	<i>MI, p. 366</i>

Il nome di due prodotti d'uso comune, è stato tradotto con una modulazione dal nome proprio al nome comune in entrambe i casi. Alka-seltzer è il *digestivo/bicarbonato*, mentre Yilé (calco fonologico di Gillette) è la *lametta/rasoir*. Entrambi gli adattamenti sono comunque deducibili dal contesto.

#10	WHISKY "BLACK-GROG"	WHISKY BLACK- GROG	WHISKY BLUE LABEL
	<i>Mafalda 6, p. 415</i>	<i>TM, p. 282</i>	<i>MI, p. 265</i>

Il marchio inventato *Black-grog* viene trascritto in italiano e adattato in francese ad un marchio vero, *Blue Label*, a sua volta trascritto.

#4	WHASHEX-70	WASHEX-70	WASHEX-73
	<i>Mafalda 2, p. 86</i>	<i>TM, p. 152</i>	<i>MI, p. 99</i>

#11	WASHEX	WASHEX	WASTER
	<i>Mafalda 6, p. 451</i>	<i>TM, p. 298</i>	<i>MI, p. 282</i>

Il marchio di una linea di lavatrici americane dell'epoca viene trascritto in italiano in entrambe i casi, mentre in francese, perde il suffisso *-ex* proprio della derivazione lessicale inglese per una probabile incomprendimento.

#13	BLIN-BLIN PULCRILIMP	PLIN-PLIN LIMPIOLIN	PROPRETTE LAVE PLUS NET
	<i>Mafalda 13, p. 903</i>	<i>TM, p. 475</i>	<i>MI, p. 511</i>

In ultima analisi il caso di una pubblicità di un prodotto inventato, interessante indice culturale, in quanto presenta i tratti morfologici del paese di origine e viene adattato sullo stesso modello anche nelle traduzioni italiana e francese. L'onomatopea viene ripresa in italiano e sostituita con una rima in francese mentre il nome del prodotto recupera il contenuto semantico di “pulito” (*limpio - impido/propre*).

V.2.2. Aspetti culturali

Analizzando i processi che intervengono nella traduzione di tutti gli aspetti culturali propri della realtà argentina, si osserva come principalmente si imponga l'adattamento come modalità preferenziale. Secondariamente vengono adottate anche la modulazione e la trascrizione. Si tratta di dover trasferire da una lingua-cultura all'altra fattori sociali, psicologici e appunto culturali, insieme alle strutture linguistiche, secondo quello che J.-C. Margot definisce la 'transculturation' (*Traduire sans trahir*, Lausanne, 1979, p. 90)⁹¹. Grazie a questi processi si cerca di sopprimere la distanza tra la realtà del primo testo e del primo lettore e la realtà dei testi tradotti e rispettivi lettori. Il materiale raccolto e analizzato viene di seguito riportato suddiviso in quattro sezioni: la vita materiale quotidiana, la vita sociale, la vita religiosa, i riferimenti al contesto storico-politico.

V.2.2.1. Vita materiale quotidiana

All'interno di questa sezione sono riportati gli aspetti che riguardano la vita quotidiana, le abitudini gastronomiche, i giochi, gli elementi di folklore o che riguardano cliché e abitudini tipiche dei paesi in questione: Argentina, Italia e Francia. Gli esempi sono stati raggruppati in base all'attinenza che hanno tra di loro o confrontando il tipo di procedimento traduttivo impiegato.

#2	ALFAJOR	KRAPFEN	MERINGUE
	<i>Mafalda 1, p. 27</i>	<i>TM, p. 128</i>	<i>MI, p. 71</i>
#25	RAVIOLES	SPAGHETTI	RAVIOLIS
	<i>Mafalda 5, p. 332</i>	<i>TM, p. 250</i>	<i>MI, p. 222</i>

⁹¹ Citato in PODEUR J. (2002), *La pratica della... op. cit.*, p. 113.

#31	LENTEJAS	SPAGHETTI	LENTILLES
	<i>Mafalda 6, p. 467</i>	<i>TM, p. 305</i>	<i>MI, p. 290</i>

#37	PANQUEQUES	MERINGHE	UNE GLACE À LA MERINGUE
	<i>Mafalda 13, p. 916</i>	<i>TM, p. 480</i>	<i>MI, p. 517</i>

#40	COGNAC	COGNAC	COGNAC
	<i>Mafalda 14, p. 964</i>	<i>TM, p. 499</i>	<i>MI, p. 539</i>

Riguardo al cibo, le traduzioni presentano adattamenti, proprio per la necessità di riproporre per il lettore italiano e francese un elemento noto o che comunque abbia la stessa funzione semantica dell'originale. Nei casi #25 e #31 la traduzione italiana opta per un tocco patriottico - *spaghetti* - mentre il francese traduce con un calco, *ravioli/raviolis* e letteralmente, *lentejas/lentilles*. Nel caso #40 invece il prestito *cognac* viene mantenuto in italiano e recupera la propria origine in francese.

#4	MECCANO	MECCANO	MÉCANO
	<i>Mafalda 2, p. 71</i>	<i>TM, p. 146</i>	<i>MI, p. 92</i>

#8	BALERO	GIOCATTOLO NUOVO PERICOLOSISSIMO	BILBOQUET
	<i>Mafalda 2, p. 137</i>	<i>TM, p. 172</i>	<i>MI, p. 126</i>

Nel caso #4 vige la trascrizione (prestito e calco) di *meccano*, mentre il caso #8 è interessante per la traduzione libera italiana che non ha un corrispettivo per il gioco del *balero*, e l'adattamento francese.

#9	¿HABRÁ TAMBIÉN DE LA ESSO?	CI SARÀ ANCHE IL CANE A SEI ZAMPE?	ET DE LA ESSO Y EN A AUSSI?
	<i>Mafalda 3, p. 146</i>	<i>TM, p. 176</i>	<i>MI, p. 131</i>

Per rendere chiaro il riferimento al colosso petrolifero, Quino utilizza il nome commerciale sottolineandone l'aspetto grafico nell'operazione di *lettering*. Il nome è trascritto in francese, dove possiamo notare anche l'elisione del pronome soggetto nella locuzione impersonale *il y a*, tratto riconducibile all'oralità. In italiano si è passati alla compagnia di riferimento nazionale con un adattamento che allude all'immagine iconica (ENI).



#11	SALA - LIVING	RIMESSA - BOX	SALON - LIVING
	<i>Mafalda 3, p. 168</i>	<i>TM, p. 184</i>	<i>MI, p. 140</i>

#26	EL LONG-PLAY	IL LONG-PLAYING	UN 33 TOURS
	<i>Mafalda 6, p. 360</i>	<i>TM, p. 261</i>	<i>MI, p. 235</i>

Elementi eterogenei della vita quotidiana testimoniano in questi due esempi la presenza di anglicismi (*living, box, long-playing*) nonostante l'adattamento.

#36	IMPACTO	PLAYGIRL	IMPACT
	<i>Mafalda 12, p. 832</i>	<i>TM, p. 446</i>	<i>MI, p. 476</i>

Il titolo di una rivista, in cui si trattano argomenti relativi alla sessualità /tabù su cui gioca la vignetta, viene adattato in italiano con una traduzione che a sua volta traspone il nome di una conosciuta rivista pornografica americana, *Playgirl*, forse esagerando un po' rispetto alla connotazione della rivista argentina. In francese invece si traduce letteralmente, conservando il titolo originale *Impacto/Impact*.

#14	PULGARCITO	PUCETTINO	LE PETIT POU CET
	<i>Mafalda 4, p. 211</i>	<i>TM, p. 202</i>	<i>MI, p. 162</i>

#18	PULGARCITO	POLLICINO	LE PETIT POU CET
	<i>Mafalda 4, p. 254</i>	<i>TM, p. 219</i>	<i>MI, p. 185</i>

Gli esempi che precedono riguardano il titolo di una famosa fiaba di Charles Perrault che ritrova la propria dicitura originale in francese, mentre in italiano e in originale il titolo è adattato. Un'osservazione da aggiungere riguarda la traduzione italiana in cui nelle due ricorrenze del riferimento, vengono riportate le due varianti, entrambe corrette e possibili, anche se *Pollicino* è forse quella più riconosciuta.

#33	COMO EN LOS AVISOS	COME NEI CAROSELLI	DES CLICHÉS PUBLICITAIRES
	<i>Mafalda 9, p. 595</i>	<i>TM, p. 355</i>	<i>MI, p. 356</i>

L'adattamento in questo caso è riferito alla traduzione italiana in cui *avisos* viene mutato in *caroselli*, per dare un tocco di colore, mentre in francese la traduzione è diretta.

#30	¿Y QUÉ TAL UN ARREGLITO CON AIR FRANCE?	E UN PICCOLO INTRALLAZZO CON L'ALITALIA	ON NE POURRAIT PAS COMBINER UN TRUC AVEC AIR-FRANCE?
	<i>Mafalda 6, p. 411</i>	<i>TM, p. 282</i>	<i>MI, p. 263</i>

#32	LA PAN-AMERICAN	ALITALIA	AIR-FRANCE
	<i>Mafalda 7, p. 477</i>	<i>TM, p. 308</i>	<i>MI, p. 294</i>

Il riferimento alla compagnia aerea nell'originale viene adattato alla compagnia di bandiera italiana *Alitalia* in entrambe i casi. Per quanto riguarda la traduzione francese, nell'esempio #30 il riferimento alla compagnia è già presente nell'originale, mentre l'adattamento si ha nel caso #32.

#29	PÉREZ	ROSSI	DUPONT
	<i>Mafalda 6, p. 393</i>	<i>TM, p. 275</i>	<i>MI, p. 254</i>

In questo caso l'onomastica si lega anche all'aspetto culturale, infatti la battuta ironica riguarda la diffusione del cognome Pérez, necessariamente adattato sia in italiano che in francese.

#24	LO MÁS GAUCHESCO	LA COSA PIÙ NAZIONALE	UNE GAULOISERIE QUELCONQUE
	<i>Mafalda 5, p. 329</i>	<i>TM, p. 249</i>	<i>MI, p. 221</i>

In questo ultimo esempio l'elemento preso in considerazione è un riferimento al *gaucho*, figura autoctona di grande importanza nella storia delle *pampas* sudamericane ed incarnazione del folklore argentino. L'aggettivo *gauchesco*, è stato appiattito con una modulazione in italiano (*nazionale*) e adattato con un rimando alle origini culturali del paese altrettanto tipico, in francese (*gauloiserie*).

V.2.2.2. Vita sociale

All'interno di questa sezione sono raggruppati gli aspetti che riguardano la diversa struttura dell'ambiente sociale: le istituzioni, l'organizzazione scolastica, le associazioni che necessariamente trovano una "naturalizzazione" nei rispettivi paesi.

#1	JARDÍN DE INFANTES	ASILO	MATERNELLE
	<i>Mafalda 1, p. 1</i>	<i>TM, p. 118</i>	<i>MI, p. 59</i>

#12	DESDE MARZO HASTA AHORA NADA	ALL'AUTUNNO A OGGI NIENTE	DEPUIS OCTOBRE JUSQU'À MAINTENANT RIEN
	<i>Mafalda 3, p. 192</i>	<i>TM, p. 194</i>	<i>MI, p. 152</i>

L'organizzazione scolastica è diversa in Argentina, Italia e Francia, ma più che nella denominazione adattata *jardín de infantes/ asilo/ maternelle* che andrebbe aggiornata, a voler essere pignoli, secondo le nuove disposizioni quantomeno in Italia (*Scuola dell'Infanzia*), l'aspetto interessante riguarda l'adattamento del caso #12 che fa riferimento all'inizio del calendario scolastico argentino, che va da

febbraio/marzo - mese in cui inizia l'autunno - a dicembre, mese in cui inizia l'estate.

#3	AL CONGRESO	AL PARLAMENTO	À L'ASSEMBLÉE NATIONALE
	<i>Mafalda 1, p. 52</i>	<i>TM, p. 138</i>	<i>MI, p. 83</i>

Il nome delle istituzioni governative è adattato (#3) così come lo sono le frasi esclamative per le ricorrenze festive nazionali (#13, #27, # 28, di seguito).

#13	VIVA LA PATRIA!	VIVA LA REPUBBLICA!	VIVE LA PATRIE!
	<i>Mafalda 3, p. 202</i>	<i>TM, p. 198</i>	<i>MI, p. 157</i>

#27	¡VIVA LA PATRIA! ¡CANEJO! OLVIDABA EL TOQUE AUTÓCTONO	VIVA LA PATRIA ! FORZA AZZURRI! DIMENTICAVO L'ASPETTO SPORTIVO	VIVE LA PATRIE! ET LE TANGO! J'OUBLIAI LA TOUCHE NATIONALE
	<i>Mafalda 6, p. 369</i>	<i>TM, p. 265</i>	<i>MI, p. 243</i>

#28	¡VIVA LA PATRIA! ¡VIVA LA INDEPENDENCIA!	VIVA LA REPUBBLICA! VIVA LA LIBERAZIONE!	POUR LA PATRIE! POUR L'INDÉPENDANCE!
	<i>Mafalda 6, p. 389</i>	<i>TM, p. 273</i>	<i>MI, p. 252</i>

Come si può notare dagli esempi, la versione francese tende a tradurre letteralmente nei casi #13 e #28 - pur non avendo da festeggiare l'Indipendenza - mantenendosi forzatamente nel contesto argentino. Quella italiana opta per l'adattamento in tutti i casi. Si distingue il caso #27, in cui troviamo l'interiezione eufemistica *canejo*, verosimilmente proveniente dal *lunfardo*, un registro linguistico delle città di Buenos Aires e Montevideo. Il francese sembra voler preservare maggiore fedeltà all'originale, coerentemente con la propria linea

traduttiva, attraverso un aspetto considerato caratterizzante della cultura argentina come il *tango*, valido anche per il lettore francese; l'adattamento quindi è funzionale all'originale. Al contrario la versione italiana sceglie un elemento caratterizzante della propria cultura, come la passione calcistica - nel caso specifico per la nazionale - con un adattamento funzionale alla resa nella lingua d'arrivo.



#16	DARLE UN GOLPE DE ESTADO	FARE UN ESPROPRIO PROLETARIO	FAIRE UN PUTSCH
	<i>Mafalda 6, p. 217</i>	<i>TM, p. 204</i>	<i>MI, p. 164</i>

#39	¿POR QUÉ SIEMPRE TIENE QUE APARECER LA COSA NOSTRA EN LA MESA?	PERCHÉ DEVE SEMPRE COMPARIRE LA COSA NOSTRA IN TAVOLA?	POURQUOI FAUT-IL VÉRIFIER CHAQUE SOIR QU'IL N'Y A PAS DE ROSE SANS ÉPINES.
	<i>Mafalda 14, p. 955</i>	<i>TM, p. 495</i>	<i>MI, p. 535</i>

I due gruppi nominali - *golpe de estado*, *Cosa Nostra* - alludono ad una triste realtà che riguarda rispettivamente Argentina e Italia. Nel caso #16 la traduzione ha adottato un processo di modulazione in entrambe le lingue. L'alternativa in italiano avrebbe potuto essere 'colpo di stato', in quanto anche un lettore italiano non avrebbe avuto difficoltà a cogliere il riferimento, senza sentirsi stranito.

Nel caso #39 invece, l'intera battuta in cui viene utilizzato metaforicamente il prestito in spagnolo per riferirsi alla tanto odiata *sopa* (minestra), è stato tradotto

liberamente in francese con una locuzione proverbiale. In italiano la traduzione è letterale e si riappropria del termine.

#15	EMAÚS	L'ESERCITO DELLA SALVEZZA	EMMAÜS
	<i>Mafalda 4, p. 214</i>	<i>TM, p. 203</i>	<i>MI, p. 163</i>

#34	EMAÚS	OSPIZIO DEI POVERI	EMAÜS (SIC)
	<i>Mafalda 9, p. 613</i>	<i>TM, p. 363</i>	<i>MI, p. 366</i>

La fondazione di carattere sociale *Emaús*, viene tradotta con una modulazione in italiano dal nome proprio al nome comune. Un'alternativa avrebbe potuto essere *Caritas*, organismo pastorale con le stesse caratteristiche e altrettanto noto in Italia. Il francese opta per l'adattamento, riprendendo il nome proprio della medesima fondazione presente sul territorio.

#17	UNA ESPECIE DE CABO KENNEDY	UNA BASE MISSILISTICA	UNE SORTE DE CAP KENNEDY
	<i>Mafalda 4, p. 219</i>	<i>TM, p. 205</i>	<i>MI, p. 165</i>

Il riferimento al principale centro di attività spaziali degli Stati Uniti, già noto come Cape Canaveral, ribattezzato Cape Kennedy nel 1964, in onore del Presidente assassinato l'anno precedente, viene tradotto con una modulazione dal nome proprio al nome comune in italiano, mentre è trascritto in francese.

#23	ASSOCIATED PRESS REUTERS O ANSA	“ANSA” O “ASSOCIATED PRESS”	L’A.F.P. REUTER OU UNITED PRESS
	<i>Mafalda 5, p. 314</i>	<i>TM, p. 243</i>	<i>MI, p. 213</i>

I nomi propri delle agenzie di stampa Americana, Britannica e Italiana sono prestiti già nella versione argentina. Invariati in italiano, se non per l’omissione di *Reuters*, sono adattati in francese alla propria agenzia di stampa nazionale *A.F.P.* e alla forse più nota in contesto gallico *United Press*. L’andirivieni di riferimenti può turbare il contesto situazionale.

V.2.2.3. Vita religiosa

Pur trattandosi di culture cattoliche, Argentina, Francia e Italia presentano delle variazioni nei festeggiamenti legati alla vita religiosa. Nel fumetto troviamo spesso, in concomitanza con le festività natalizie, il riferimento ai *Reyes Magos*, ovvero i Re Magi, che nella tradizione cattolica portano i regali ai bambini nella notte della rivelazione, l’Epifania, tra il 5 e il 6 gennaio. Babbo Natale è una figura riconosciuta anche in America Latina, ma diversamente dalla tradizione europea, non è il principale benefattore di regali. Nella traduzione italiana e quella francese, in linea con la propria tradizione, troviamo quindi l’adattamento dei *Reyes* alla figura di *Babbo Natale/Père Noël*. Tuttavia il Natale si festeggia prima rispetto all’arrivo dei Magi, per cui la traduzione risulta disturbata dal cambio implicito di date, e Babbo Natale arriva in ritardo nel fumetto italiano e francese, dopo aver accolto il nuovo anno. Nei casi #21 e #22, troviamo la variante della *Befana*⁹², che secondo la tradizione popolare italiana porta i regali nella notte tra il 5 e il 6 gennaio, privilegiando quindi nella traduzione la coerenza a livello di date, con la stessa festività in Argentina, mentre in francese si mantiene *Père Noël*.

⁹²Corruzione di Epifania poi Bifania>Befania>Befana.

#5	ESTA NOCHE LLEGAN LOS REYES	DOMANI ARRIVA BABBO NATALE	C'EST CETTE NUIT QUE PASSE LE PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 2, p. 129</i>	<i>TM, p. 165</i>	<i>MI, p. 122</i>
#6	LOS REYES	BABBO NATALE	LE PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 2, p. 130</i>	<i>TM, p. 169</i>	<i>MI, p. 122</i>
#7	TE LO TRAJERON LOS REYES? - CUMPLIERON CON SU COMETIDO DE REYES	TE LO HA REGALATO BABBO NATALE? - TUTTO L'ANNO HA PENSATO A TE E SI È COMPORTATO COME UN VERO BABBO	C'EST LE PÈRE NOËL QUI TE L'A APPORTÉ - IL A BIEN FAIT SON MÉTIER DE PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 2, p. 130</i>	<i>TM, p. 169</i>	<i>MI, p. 122</i>
#19	¿QUÉ VAS A PEDIRLE A LOS REYES SUSANITA ?	CHE CHIEDERAI A BABBO NATALE SUSANITA?	QU'EST-CE QUE TU VAS DEMANDER AU PÈRE NOËL SUSANITA ?
	<i>Mafalda 5, p. 300</i>	<i>TM, p. 237</i>	<i>MI, p. 206</i>
#20	MI PEDIDO A LOS REYES	LA MIA RICHIESTA A BABBO NATALE	L'IMAGINATION DU PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 5, p. 301</i>	<i>TM, p. 238</i>	<i>MI, p. 207</i>
#21	PASAN LOS REYES	ARRIVA LA BEFANA	PASSE LE PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 5, p. 301</i>	<i>TM, p. 238</i>	<i>MI, p. 207</i>
#22	LA CARTA PARA LOS REYES MAGOS	COSA HAI CHIESTO ALLA BEFANA ?	QU'EST-CE QUE TU AS DEMANDÉ AU PÈRE NOËL ?
	<i>Mafalda 5, p. 302</i>	<i>TM, p. 238</i>	<i>MI, p. 207</i>

#38	LA CARTA PARA LOS REYES MAGOS	LA LETTERA PER BABBO NATALE	MA LETTRE AU PÈRE NOËL
	<i>Mafalda 13, p. 920</i>	<i>TM, p. 481</i>	<i>MI, p. 518</i>

La permeabilità di queste classificazioni, per cui si può parlare di fatti linguistici e culturali insieme⁹³, concede di inserire altri due esempi particolarmente interessanti:

#10	¡ANDA, CONDENADO! ¡HAZ LOS DEBERES!	SCIAGURATO ! VA' A FAR I COMPITI !	BON À RIEN! FAIS TES DEVOIRS!
	<i>Mafalda 3, p. 167</i>	<i>TM, p. 184</i>	<i>MI, p. 140</i>

#35	¿QUÉ ME TRAÉIS? ¡PARDIEZ! ¡LLEVAOS DE AQUÍ VUESTRO VIL BREBAJE! - ¡COMO OS PLAZCA, VIVE DIOS	CHE SENTONO LE MIE NARI? POFFARE! LUNGI DA ME LA VOSTRA VILE BRODAGLIA! - FATE LA VOSTRA GUISA VIVADDIO!	QUE M'APPORTEZ - VOUS LÀ. TUDIEU! LOIN DE MOI, CE VIL BREUVAGE! - QU'IL SOIT FAIT SELON VOS SOUHAITS!
	<i>Mafalda 10, p. 657</i>	<i>TM, p. 380</i>	<i>MI, p. 388</i>

La connotazione diatopica delle battute originali, non sfugge ad un lettore argentino, il quale riconoscerà immediatamente una modalità del castigliano peninsulare negli imperativi *anda*, *haz* del caso #10 e nell'imperativo con pronome riflessivo in posizione enclitica *lleaos*, nello stesso pronome *os* e nella coniugazione verbale *traéis* del caso #35. Le traduzioni rispondono a due diverse modalità e necessità. Nel caso #10 si perde completamente l'aspetto di variazione linguistica nelle traduzioni letterali, sia in italiano - che fa un tentativo con un'apocope dell'imperativo *andare* - che in francese. Il caso #35 è leggermente

⁹³Non potendo prescindere dal considerare la *lingua-cultura* un veicolo unico di comunicazione ed espressione.

diverso, infatti l'intera battuta di Mafalda e la risposta della madre giocano su una riproduzione fittizia dello spagnolo del Siglo de Oro anche grazie alle locuzioni interiettive desuete *pardiez* e *vive Dios*. Le traduzioni italiana e francese si adattano quindi a questa modalità, recuperando in particolare i sostantivi, e le interiezioni *nari*, *poffare*, *guisa*, *vivaddio*. In francese troviamo *tudieu* oltre ad una traduzione calcata sullo spagnolo.

V.2.2.4. Riferimenti al contesto storico-politico

Il taglio di critica umoristica alle questioni politiche governative del paese e alle notizie relative alla situazione internazionale caratterizzano il fumetto di Mafalda, anche per la sua storia di pubblicazione, legata a due settimanali e un quotidiano di prestigio e di larga tiratura, testimoni della cronaca e dell'ambiente culturale argentino di quegli anni, come abbiamo potuto approfondire nel Capitolo III.

I riferimenti ai fatti storici o politici relativi al paese o alla situazione mondiale sono stati affrontati dal punto di vista traduttivo principalmente con adattamenti che soprattutto in merito alla traduzione italiana sembrano essere dettati da decisioni arbitrarie, non sempre giustificate.

#1	<p>PARECE QUE POR UN LADO ESTÁN “LOS NORTEAMERICANOS”, ¿NO?, Y POR EL OTRO LOS “NORVIETNAMITAS”. DESPUÉS ESTÁN LOS “SURVIETNAMITAS”, QUE LUCHAN CONTRA EL “VIETCONG”; ÉSTE PELEA CONTRA LOS “ESTADOUNIDENSES”, LOS QUE, A SU VEZ, ESTÁN CONTRA LOS</p>	<p>SEMBRA CHE DA UNA PARTE CI SONO I “NORDAMERICANI”, CAPISCI? E DALL’ALTRA I “NORDVIETNAMITI”. POI CI SONO I “SUDVIETNAMITI” CHE LOTTANO CONTRO IL “VIETCONG”, IL QUALE LOTTA CONTRO L’”U.S.A.” CHE DAL CANTO SUO È CONTRO I “COMUNISTI”. CI SONO</p>	<p>IL SEMBLE QU’IL Y AIT D’UN COTÉ LES NORD-AMÉRICAINS, DE L’AUTRE LES NORD-VIETNAMIENS, ET IL Y A LES SUD-VIETNAMIENS QUI EUX LUTTENT CONTRE LE VIETCONG, LEQUEL SE BAT CONTRE LES U.S.A. QUI S’OPOSENT AUX COMMUNISTES... PUIS IL Y A LES RUSSES</p>
----	--	--	--

	“COMUNISTAS” TAMBIÉN ESTÁ LA UNIÓN, Y LUEGO LOS ROJOS	ANCHE I “MARINES” E POI I “GUERRIGLIERI”	
	<i>Mafalda 1, p. 21</i>	<i>TM, p. 126</i>	<i>MI, p. 68</i>

In questo primo esempio in cui leggiamo il tentativo di Mafalda di spiegare la complessa situazione del Vietnam, le traduzioni sono quasi interamente letterali, fatta eccezione per gli ultimi elementi elencati, *la unión, y luego los rojos* adattati rispettivamente come *marines* e *guerriglieri* e *les russes*. La necessità sicuramente è dettata dal riferimento alla *unión*, che può risultare vago, ma il successivo rimando ai *rojos*, fa pensare all’U.R.S.S., infatti in francese troviamo *les russes*. Non è chiara la scelta italiana, tuttavia si sono inseriti elementi congruenti con il contesto e l’elenco precedente.

#2	ASIMISMO UNA MANIFESTACIÓN EN ARGEL	NEL FRATTEMPO UNA NUOVA RAPPRESAGLIA ISRAELIANA HA LASCIATO IN GIORDANIA UN TRAGICO...	EN ALGÉRIE UN ATTENTAT
	<i>Mafalda 1, p. 51</i>	<i>TM, p. 134</i>	<i>MI, p. 89</i>

La traduzione italiana in questo caso ha adattato il riferimento alla guerra-rivoluzione in Algeria - che le ha fatto ottenere l’indipendenza - alla situazione di conflitto arabo-israeliano in Cisgiordania. In francese l’adattamento riguarda piuttosto l’evento, che non è più una *manifestación* ma un *attentat*, sicuramente dovuto al coinvolgimento nella tragica guerra che ha visto l’esercito francese in prima linea in Algeria.

#3	GINEBRA : NO SE LLEGA A UN ACUERDO SOBRE DESARME NUCLEAR	NAZIONI UNITE : NON C'È ACCORDO SULLA GUERRA NEL BIAFRA	GENÈVE : PAS D'ACCORD SUR LE DÉSARMEMENT
	<i>Mafalda 1, p. 51</i>	<i>TM, p. 138</i>	<i>MI, p. 89</i>

È nuovamente la traduzione italiana a discostarsi dall'originale con una modulazione che passa dalla città sede - *Ginebra* - alla sede stessa delle *Nazioni Unite*, ma ad essere cambiato è l'argomento: il disaccordo sul disarmo nucleare diventa il disaccordo sulla guerra nel Biafra. In francese la trasposizione è quasi letterale.

#4	CON EL F.B.I.	CON L' F.B.I	AVEC LA C.I.A.
	<i>Mafalda 3, p. 164</i>	<i>TM, p. 182</i>	<i>MI, p. 139</i>

#5	AUNQUE DUDO QUE U- THANT DEBA AGUANTAR LO QUE YO TENGO QUE AGUANTAR	PERÒ U-THANT NON DEVE SOPPORTARE CIÒ CHE DEVO SOPPORTARE IO	MAIS EST-CE QUE L'O.N.U. ENDURERAIT CE QUE J'ENDURE?
	<i>Mafalda 3, p. 164</i>	<i>TM, p. 182</i>	<i>MI, p. 139</i>

Negli esempi #4 e #5 è la traduzione francese a presentare un adattamento. Nel primo l'acronimo F.B.I., l'organizzazione federale di polizia statunitense, viene sostituito da quello dell'agenzia di servizi segreti, C.I.A, considerata forse più significativa nel contribuire a rilevare i dati in un'investigazione. Nel secondo il nome proprio dell'allora segretario delle nazioni unite *U-thant* è sostituito dall'acronimo delle Nazioni Unite, O.N.U. , escludendo il riferimento agli anni del mandato dal 1961 al 1971.

#6	DE CHINA Y VIETNAM Y EL CONGO Y LA BOMBA?	DELLA CINA, DEL VIETNAM, DELLA PALESTINA E DELLA BOMBA?	DE LA CHINE, DU VIET- NAM OU DE LA BOMBE ATOMIQUE
	<i>Mafalda 6, p. 405</i>	<i>TM, p. 280</i>	<i>MI, p. 263</i>
#7	FIDEL CASTRO DECIDIÓ LLAMAR A ELECCIONES	OMESSO IN ITALIANO	FIDEL CASTRO A DÉCIDÉ D'ORGANISER DES ÉLECTIONS
	<i>Mafalda 6, p. 417</i>	<i>TM, p. 285</i>	<i>MI, p. 266</i>
#9	EL PUEBLO AL PODER U.J.R.	IL POPOLO AL POTERE	LE PEUPLE AU POUVOIR U.J.R.
	<i>Mafalda 12, p. 832</i>	<i>TM, p. 448</i>	<i>MI, p. 479</i>

Riguardo alle modifiche apportate nella traduzione, anche in questi due casi, se la traduzione francese resta fedele all'originale, salvo il riferimento al Congo nel caso #6, quella italiana lo sostituisce con il riferimento alla Palestina ed omette le elezioni di Castro nel caso #7 e l'acronimo U.J.R. (Unión de Jóvenes Revolucionarios che corrisponde in francese a Union des Jeunes Révolutionnaires) nel caso #9. L'arbitrarietà delle decisioni traduttive sembra immotivata.



#8	EN 1583 DON JUAN DE GARAY FUE MUERTO POR ¿QUIÉNES?...	CHI UCCISE GIULIO CESARE NEL 44 A.C.?	JULES CÉSAR A ÉTÉ ASSASSINÉ EN 44 AV. J. C. PAR ??...
	<i>Mafalda 12, p. 786</i>	<i>TM, p. 428</i>	<i>MI, p. 447</i>

Nell'ultimo esempio il conquistatore ed esploratore spagnolo Don Juan de Garay, nonché governatore della città di Buenos Aires, viene adattato in entrambe le traduzioni, situando il referente - con la stessa connotazione di storicità - nel contesto italiano e francese; probabilmente la traduzione francese mutua da quella italiana come in altri casi visti in precedenza.

Conclusioni

Abbiamo più volte sottolineato quanto il fumetto sia un testo multimediale, luogo dell'enunciazione plurale in cui immagine e scrittura coabitano. Nel leggere la striscia di Quino, l'impatto visivo dei personaggi e i distinti scenari ci conducono all'interno della Buenos Aires della metà degli anni Sessanta. Attraverso le vignette, rileviamo il livello socio-economico della famiglia di Mafalda e dei suoi amici, assistiamo ai lavori di riparazione stradale, possiamo conoscere le abitudini degli anziani del quartiere che si confidano e si lamentano del presente durante la loro passeggiatina abituale, oppure ritrovarci tra i banchi di scuola, con il grembiule bianco... La natura figurativa e simbolica che contraddistingue il disegno, lo erge a linguaggio universale, immediatamente comprensibile, ma abbiamo appena potuto constatare quanto le immagini siano importanti messaggere culturali. Per questo la traduzione del fumetto non si limita a dover esprimere con enunciati-sinonimi il testo presente nelle vignette o nelle didascalie e ad adattare le onomatopée; la difficoltà sta nel ricreare lo stesso messaggio verbale, compensando quei riferimenti impliciti nelle immagini e allusi attraverso le battute ironiche.

Analizzando gli aspetti linguistici e culturali, evidenziati nel corpus, abbiamo potuto notare come il procedimento traduttivo prediletto in entrambe le lingue di arrivo sia l'adattamento (83 occorrenze) seguito dalla modulazione (60), la trascrizione (32) la traduzione letterale (26), libera (17) ed infine la trasposizione (7).

Le scelte traduttive prediligono evidentemente l'adattamento e la modulazione, che per definizione rispondono ad una necessità di venire incontro al lettore del testo tradotto, per non lasciarlo spaesato di fronte a contenuti estranei rispetto ai propri riferimenti, alla propria esperienza. Laddove non sia possibile optare per questi procedimenti, il traduttore - sia italiano che francese - crea liberamente, oppure effettua una traduzione diretta. Il rischio di fornire un testo appiattito, neutralizzato rispetto al carico semantico e culturale dell'originale è sempre presente; tuttavia, leggere la traduzione nel contesto delle strisce dà indubbiamente tutta un'altra sfumatura al lavoro che è stato fatto e permette di

rivedere un giudizio linguistico inizialmente titubante, da un'altra prospettiva più completa.

D'altra parte, quando un testo non è difficile da tradurre? Quando un traduttore non deve fare i conti con le difficoltà interpretative del codice verbale e gli impliciti socio-culturali? Trattandosi di lingue-culture romanze, con un *background* condiviso dal punto di vista diacronico, sia linguistico che culturale, talvolta risulta meno arduo trovare un'espressione, un'immagine, un proverbio, un gioco di parole equivalente o parzialmente equivalente. Tuttavia nella propria evoluzione storica, antropologica, semantica e morfosintattica ogni lingua-cultura è un'entità singola, individuale. Ne consegue la scelta di dover plasmare, manipolare il contenuto verbale delle vignette, affinché il lettore italiano e il lettore francese reagiscano nello stesso modo in cui lo ha fatto il lettore originale. Il senso viene trasferito da una lingua all'altra, nell'ottica di conservare quanto più possibile la verità del discorso, indipendentemente dalla forma che assume.

Sono pochi i casi in cui la traduzione inficia la verità del discorso originale. Un esempio all'interno dell'onomastica è l'adattamento della figura dei *Reyes Magos* a quella di *Babbo Natale*, che necessariamente implica - come è già stato osservato durante le singole spiegazioni - uno spostamento temporale, dopo aver festeggiato l'arrivo del nuovo anno. Sempre riguardo alle connotazioni temporali, un'ulteriore discordanza riguarda la traduzione del *Pájaro loco* con *Superman*, quando la serie appare sul grande schermo nel 1975, due anni dopo l'addio di Quino ai suoi lettori.

Per quanto riguarda la traduzione dei giochi di parole, espressioni idiomatiche e proverbi, la traduzione in entrambe le lingue cerca di preservare l'ambiguità, creandone un'altra, laddove non sia possibile mantenere l'immagine originale. Una caratteristica che rappresenta una difficoltà nella traduzione consiste nell'uso originale degli equivoci, delle locuzioni o delle metafore culturali costringendo i traduttori a tenere conto delle incongruenze interlinguistiche alle quali ovvieranno con una traduzione libera o con adattamenti o modulazioni parziali che tengano conto della struttura sintattica e semantica della lingua originale. Il tentativo è quello di ricreare una lingua "alla Quino" per non far svanire l'acuta sagacia che contraddistingue lo stile dell'autore.

Negli studi di traduzione del fumetto⁹⁴, l'immagine viene vista come un ostacolo costrittivo, che si aggiunge alla limitazione spaziale data dalle nuvolette stesse, subordinando la scrittura. Ritengo invece che l'immagine aiuti proprio a sciogliere l'ambiguità che può nascere nel momento in cui la traduzione è meno calzante rispetto al testo originale. Nel passaggio da una lingua all'altra ciò che deve essere tenuto sempre in considerazione è il referente, il senso, che deve essere condiviso dal lettore di partenza e da quello di arrivo. Quando il referente racchiude connotazioni socio-culturali specifiche, è necessario intervenire per ricreare e ritrovare le stesse connotazioni - in parallelo nella lingua-cultura di arrivo - o cercarne altre, più comprensibili. L'immagine e il suo contenuto semantico completano e compensano il passaggio, il trasferimento verbale, nella loro stabilità.

Per concludere, lo studio critico di un *medium* considerato a lungo una sottocategoria marginale - letteratura infantile - si presta ad essere terreno fertile per approfondire i meccanismi traduttivi, in quanto il testo è ricco di spunti d'osservazione, in cui la lingua diventa insieme alle immagini artefice del senso. Nella striscia umoristica di Quino la risata suscitata è liberatoria di certe repressioni, è contestazione delle restrizioni sociali, politiche e religiose ed è la manifestazione ultima di un'intesa, di una complicità tra emittente e destinatario, concepibile solo a partire da quel gruppo sociale al quale è indirizzata. La traduzione deve essere uno specchio trasparente, che permette di riflettere specularmente nelle altre lingue l'insieme di questi aspetti, senso sintattico e senso situazionale, cercando di limitare al minimo le deformazioni che possono generarsi nel momento in cui lo specchio cambia angolazione.

⁹⁴CELOTTI N. (2000), *Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation», 5, EUT, pp. 29-61.

BIBLIOGRAFIA

Corpus

QUINO (LAVADO J. S.) (1999), *Mafalda l'intégrale*, Trad. ita. M.P. Muller, Trad. spa. A.M. Meunier, Glénat, Grenoble.

ID (2009), *Mafalda* 1- 14, Ediciones De La Flor, Buenos Aires.

ID (2009), *Tutto Mafalda*, Edizione a cura di Ivan Giovannucci, Salani, Milano.

Opere consultate

ADAMO M.G., LAUGIER C. (1994), *Les Locutions figurées et les nombres en français/italien : différences formelles et identités sémantiques*, in ARCAINI M., FOURMENT-BERNI CANANI M., LÉVY-MONGELLI D. (a cura di) «Lingue e Culture a confronto», vol. II, Atti del 2° Convegno Internazionale di Analisi Comparativa francese/italiano, Do.Ri.F. Università, Roma, pp. 65-70.

ALTARRIBA A. (1995), *Texto y representación gráfica. La historieta*, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Norteamérica.
All'indirizzo:<http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL9595230013A/34115>.

ID. (1998), *La historieta. Una manera distinta de contarlo*, in «Una mirada a la historieta», Ficomic, Barcelona.

ID (2011), *Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta*. ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura, CLXXXVII, pp. 9-14.
All'indirizzo:<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/1369/1378>.

ALVAR M. (1996), *Manual de dialectología hispánica. El español de América*, Ariel, Barcelona.

- BARBERIS J.M. (1992), *Onomatopée, interjection : un défi pour la grammaire*, in « L'information grammaticale », 53, pp. 52-57.
- ID. (1995), *L'interjection : de l'affect à la parade, et retour*, in « Faits de langues », 6, pp. 93-104.
- BARBIERI D. (2009), *I linguaggi del fumetto*, Bompiani, Milano.
- ID. (2013), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma.
- BIDAUD F. (1994), *Le problème des énoncés bivalents en français et en italien*, in ARCAINI E. (a cura di) « Studi italiani di linguistica teorica e applicata », Pacini Editore, 3, pp. 573-584.
- ID (1998), *Grammaire du français pour italophones*, La Nuova Italia, Firenze.
- ID (2002), *Structures figées de la conversation: Analyse contrastive français-italien*, Études contrastives, vol. 4, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt/M., New York, Oxford, Wien.
- BONNARD H. (1981), *Code du français courant seconde, première, terminale*, Magnard.
- BONOMO D. (2005), *Will Eisner Il fumetto come arte sequenziale*, Tenué, Latina.
- CATÁ M.J., “*Así es el discurso Mafalda.*” *Estrategias discursivas de la historieta Mafalda.*
 All'indirizzo:
http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior17/nivel2/articulos/informes_investigacion/cata_1_informes_17verano2008.htm.
- CARRERA DÍAZ M. (2000), *Grammatica spagnola*, Laterza, Roma-Bari.

- CASTILLO CAÑELLAS D. (1996), *El discurso de los tebeos y su traducción*.
All'indirizzo:
<http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/01/tebeostraducion.pdf>.
- CELOTTI N. (2000), *Méditer sur la traduction des bandes dessinées : une perspective de sémiologie parallèle*, in «Rivista internazionale di tecnica della traduzione / International Journal of Translation», 5, EUT, pp. 29-61.
- DE RUDDER O. (1998), *Ces mots qui font du bruit : dictionnaire des onomatopées, interjections et autres vocables d'origine onomatopéique ou expressive de la langue française*, JC Lattès.
- DONNI DE MIRANDE N. (2000), *El español actual hablado en la Argentina*, in (1992) Hernández Alonso C. (coord..) *Historia y presente del español de América*, Junta de Castilla y León, PABECAL, Valladolid, pp. 383-441.
- DUCROT O. (1984), *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- EISNER W. (1985), *Comics & Sequential Art*, Poorhouse Press, Florida.
- FOURMENT BERNI-CANANI M. (1994), *Construction du sens dans le discours. Lexicologie, Phonologie : Introduction*, in ARCAINI M., FOURMENT-BERNI CANANI M., LÉVY-MONGELLI D. (a cura di) «Lingue e Culture a confronto», vol. II, Atti del 2° Convegno Internazionale di Analisi Comparativa francese/italiano, Do.Ri.F. Università, Roma, pp. 62-64.
- ID. (1996), *Le statut des noms propres dans la traduction*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 3, pp. 553-571.
- FRESNAULT-DERUELLE P. (1970), *Le verbal dans les bandes dessinées*, in «Communications», 15, pp. 145-161.
- ID. (1971), *Aux frontières de la langue : quelques réflexions sur les onomatopées dans la bande dessinée*, in « Cahiers de lexicologie», XVIII 1, pp. 79-88.
- ID. (1975), *Le personnage de bande dessinée et ses langages*, in «Langue française», 28, pp. 101-111.

- ID. (1976), *Du linéaire au tabulaire*, in «Communications», 24, pp. 7-23.
- ID. (2006), *Pour l'analyse des image*, in «Communication et langages», 147, pp. 3-14.
- GAUMER P. (2004), *Larousse de la BD*, Larousse, Paris.
- GREVISSE M. (1980), *Le bon usage*, Duculot, Paris.
- GROENSTEEN T. (1996), 'Neuvième art' : *petite histoire d'une appellation non contrôlée*, in «Neuvième Art», 1, p. 4.
- GROSS G. (1996), *Les expressions figées en français*, Ophrys, Paris.
- GUIRAUD P. (1976) , *Les jeux de mots*, Collezione «Que sais-je ?», PUF, Paris.
- JEŽEK E. (2011), *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, Bologna, Il Mulino.
- KWIK E. (2008), *La traduction de l'humour: une réécriture polyphonique*, in «Intertexto y Polifonía», vol. II, Universidad de Oviedo, pp. 1031-1037.
All'indirizzo:
<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/22903>.
- LAPESA R. (1981), *Historia de la lengua española*, Editorial Gredos, Madrid.
- LECHAUGUETTE S. (2010), *Le traducteur et l'équivoque. Ou la nécessité de ne pas choisir* in «Carnets II», L'équivoque, pp. 19-33.
All'indirizzo :
<http://carnets.web.ua.pt/>.
- LEHMANN A., MARTIN-BERTHET F. (2011), *Introduction à la lexicologie. Sémantique et morphologie*, Armand Colin, Paris.

- MAGAZZINO R. (2007), *Partículas / Particelle. Estudios de lingüística contrastiva español e italiano*, Clueb, Bologna.
- McCLOUD S. (1996), *Capire il fumetto, l'arte invisibile*. Trad. di L. Rizzi, Vittorio Pavesio Productions, Torino.
- MÉNDEZ SANCHEZ J. (2003), *Historia de la lengua española en América*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- MERGER M.-F. (1996), *Une incursion dans le monde traduit de bandes dessinées ou... Faire des bulles dans une autre langue*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 3, pp. 196-211.
- ID (2012), *Les onomatopées et les interjections dans la bande dessinée 'Titeuf' et leur traduction en italien*, in Podeur J. (a cura di) *Tradurre il fumetto Traduire la bande dessinée*, Liguori, Napoli, pp. 13-28.
- PELLITTERI M. (2011), *Il lettering nella produzione dei fumetti. Storia, design, funzioni del dar voce a un medium silenzioso*.
All'indirizzo:
<http://conversazionisulfumetto.wordpress.com/2011/10/12/il-lettering-nella-produzione-dei-fumetti/>.
- POGGI I. (1981), *Le Interiezioni. Studio del Linguaggio e Analisi della Mente*, Boringhieri, Torino.
- PODEUR J. (2002), *La pratica della traduzione. Dal francese all'italiano e dall'italiano al francese*, Liguori, Napoli.
- REBOLLO TORÍO M.A. (1994), *Aspectos fónicos y gráficos de las interjecciones*, in «Anuario de Estudios Filológicos», 17, pp. 385-414.
- REGATTIN F. (2003), Review of: Jacqueline Henry, *La traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.
All'indirizzo :
http://www.intralinea.org/reviews/item/La_traduction_des_jeux_de_mots.
- REZEAU P. (2006), *L'interjection accompagnée d'un geste. Plaidoyer pour un description lexicographique*, in «Langages», 40e année, 161.

ROSSO N., *Closure e metonimia: il potenziale dell'immagine e della parola nel fumetto*.

All'indirizzo:

www.culturalstudies.it.

SAÂD-EDINE F. (2011), *Analyser la bande dessinée: de la sémiologie à la stripologie*, in «Synergies Algérie», 14, pp. 89-96.

SIBONA C. (1996), *Linguaggio verbale e linguaggio iconico*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 3, pp. 585-599.

SIERRA SORIANO A. (1999), *L'interjection dans la BD : réflexions sur sa traduction*, in «Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal», vol. 44, 4, pp. 582-603.

TASSI F. (2011-2012), *Il linguaggio del fumetto, relazione per il corso di antropologia cognitiva*, in «ARLIAN-Laboratorio di Arti e Linguaggi in Antropologia».

All'indirizzo:

<http://arlian.media.unisi.it/DOCUMENTI/Il-linguaggio-del-fumetto.pdf>.

VAQUERO DE RAMÍREZ M. (1996), *El español de América II Morfosintaxis y léxico*, Arco libros, Madrid.

Dizionari

BOCH R. (2000), *Dizionario Francese-Italiano Italiano-Francese*, Zanichelli, Milano.

(2003), *Diccionario de uso del español actual*, CLAVE, Ediciones SM, Madrid.

Dizionario del Corriere della Sera

All'indirizzo:

<http://dizionari.corriere.it/dizionario-modi-di-dire/C/coltello.shtml>

ENCKELL P., REZEAU P. (2005), *Dictionnaire des onomatopées*, PUF DL, Paris.

GALISSON R. (1998), *Dictionnaire de noms de marques courants. Essai de lexiculture ordinaire*, CNRS, Didier Éruditions, Paris.

(2007), *Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*, Garzanti Linguistica, Varese.

MORÍNIGO M.A. (1985), *Diccionario de Americanismos*, Muchnik, Barcelona.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*.

All'indirizzo :

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>.

ID, *Diccionario panhispánico de dudas*

All'indirizzo :

<http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-panhispanico-de-dudas>.

REY A., CHANTREAU S. (1993), *Le Robert Dictionnaire des expressions et locutions*, Collections les Usuels, Paris.

ROBERT P. (2002), *Le Petit Robert, Dictionnaire de la Langue Française*, Dictionnaires le Robert – VUEF, Paris.

TAM L. (1997), *Dizionario Spagnolo-Italiano Italiano-Spagnolo*, Hoepli, Milano.

Vocabolario Treccani

All'indirizzo:

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

SITOGRAFIA

www.arlian.media.unisi.it

www.atilf.atilf.fr

www.cartionline.com

www.cervantesvirtual.com

www.cvc.cervantes.es/lengua/refranero

www.conversazionisulfumetto.wordpress.com

www.dialnet.unirioja.es

www.drivemagazine.net

www.erudit.org

www.freeforumzone.leonardo.it

www.gallica.bnf.fr

www.intralinea.org

www.kidslink.bo.cnr.it

www.languefrancaise.net/bob/

www.lanazione.it

www.lastampa.it

www.lospaziobianco.it

www.mafalda.net

www.neuviemeart.citebd.org

www.nevada.ual.es

www.paomag.net

www.persee.fr

www.quino.com.ar

www.rae.es

www.retidedalus.it

www.sepaargentina.com.ar

www.sudoc.abes

www.tebosfera.com

www.theses.fr

www.todohistorietas.com.ar

www.turning-pages.com

www.utopistianonimi.altervista.org

www.wikipedia.it

Un sentito ringraziamento va alla mia famiglia acquisita in Argentina, che mi ha donato la preziosa raccolta dei 14 volumi di Mafalda, alimentando la mia passione per la Contestataria, nonché input fondamentale per la nascita di questo lavoro.

Ringrazio quindi la Professoressa Marie-France Merger, cultrice scientifica della Nona Arte, per avermi appoggiata in questo progetto singolare, per chi come me è cresciuta all'interno di un percorso letterario più che traduttivo.

Ringrazio la Professoressa Rosa García Jiménez per aver abbracciato l'idea di questo lavoro, con altrettanto entusiasmo.

Voglio ringraziare di cuore il mio compagno di vita, Lucas, per avermi sempre spronata, incoraggiata e sostenuta, immancabile e indispensabile più che mai tutti i giorni, ma ancora di più in questi mesi di concentrazione.

Un grazie meritato alla mia grande famiglia, che si è prodigata nelle cure e nell'aiuto quotidiano verso me e Tommaso. Senza di voi non sarei potuta arrivare dove sono oggi.

Grazie a mio figlio Tommaso, per non avermi fatto mai mancare un sorriso di incoraggiamento.