

**ALTERITÀ LINGUISTICA E CULTURALE  
NELLA TRADUZIONE ITALIANA DEL GRAPHIC NOVEL  
*L'ARABE DU FUTUR***

GIOVANNI TALLARICO  
UNIVERSITÀ DI VERONA

giovanni.tallarico@univr.it

Citation: Tallarico, Giovanni (2023) “Alterità linguistica e culturale nella traduzione italiana del graphic novel *L'Arabe du futur*”, in Fabio Regattin, Alberto Bramati (a cura di) *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, mediAzioni 38: A41-A63, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/18093>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** In this paper we deal with linguistic and cultural otherness, as shown in the Italian translation of the French graphic novel *L'Arabe du futur*, by Riad Sattouf, an autobiographical saga taking place between France, Libya, and Syria. Differences between comics and graphic novel are not clear-cut, the latter being above all an editorial label. Orality, cultural references and variational aspects are more and more studied, within the translation of graphic novel. Our analysis tries to shed light on some phenomena related to linguistic and cultural contact, as well as on their translation: the orality of non-Francophone speakers, diatopic variation, *realia*, brand names, multilingualism and its representations, code-mixing.

**Keywords:** translation; graphic novel; Arab world; orality; variation; *realia*; brand names; multilingualism.

## 1. Introduzione. Fumetto e graphic novel: quali confini?

Seppur con percorsi diversi secondo i vari contesti nazionali, si può affermare che il fumetto ha ormai acquisito piena legittimazione culturale (cfr. Rodríguez Abella 2021), superando lo status di “para- or sub-literature, as opposed to ‘serious’, high-brow cultural products” (Zanettin 2014: 7). Tuttavia, se in Francia “la bande dessinée a depuis longtemps gagné ses lettres de noblesse et une excellente presse” (Podeur 2012: IX), come testimonia anche l’attenzione della critica<sup>1</sup>, in Italia questo percorso di riconoscimento è stato senz’altro più lungo e laborioso.

All’interno del dinamismo che contraddistingue la produzione dei fumetti, il genere del graphic novel si segnala per uno sviluppo particolarmente rapido. Da un punto di vista editoriale,

il *graphic novel* è uno dei media oggi a più rapida crescita, riuscendo a sfuggire all’emarginazione culturale destinata per anni all’universo dei fumetti; le ultime rilevazioni ci dicono che la pubblicazione di *graphic novel* in Italia rappresenta circa il 16% della produzione di *fiction*, per cui su dieci romanzi editi in Italia uno e mezzo è un *graphic novel*. (Calabrese 2020: 7)

Ambito sperimentale per eccellenza (Podeur 2012), “i *graphic novel* si autolegittimano ad apportare delle innovazioni narratologiche in modo assai simile ai romanzi [...], ad esempio potenziando il ruolo del narratore, in pratica inesistente o invisibile nei fumetti” (Calabrese 2020: 8). Rispetto ai fumetti tradizionali, il graphic novel, apparso tra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti (cfr. Andreani 2014; Tosti 2016; Giaufret 2020), sembra in effetti insistere sulla componente autoriale e narrativa. Secondo Zanettin (2014: 8) si caratterizza inoltre, se paragonato ai fumetti, per una lunghezza maggiore delle storie, per la non serialità, per un pubblico di riferimento in media più adulto e per una stampa su carta di maggiore qualità<sup>2</sup>.

A queste caratteristiche, Calabrese e Zagaglia aggiungono la capacità del graphic novel di “riutilizzare format discorsivi quali la biografia, l’autobiografia, l’indagine giornalistica e il reportage” (2017: 8), mentre Velez osserva che “la recherche de thèmes d’actualité, politiques ou sociologiques, confère au RG [*roman graphique*] une maturité de contenu qui le sépare nettement de la BD classique tandis que la tendance à l’introspection le rapproche du roman” (2018: online).

Bisogna tuttavia ricordare che la distinzione tra fumetti e graphic novel non appare consolidata ed è al centro di numerosi dibattiti. Una figura di riferimento nel panorama dei fumetti come Thierry Groensteen rileva infatti come la “non serialità” del graphic novel non possa ritenersi una vera caratteristica distintiva, citando proprio *L’Arabe du futur* come contro-esempio:

<sup>1</sup> A titolo di esempio recente, citiamo il n. 900 della rivista *Critiques* (2022), dedicato all’opera di Riad Sattouf. Sul fumetto francofono, v. Colombo, Perazzolo (eds.) (2011).

<sup>2</sup> A riprova di ciò, nel colophon finale dell’*Arabe du futur* vol. 5 (Sattouf 2020) e vol. 6 (Sattouf 2022) si può leggere la seguente nota: “Cet ouvrage, comme tous les volumes de la série *L’Arabe du futur*, a fait l’objet d’une fabrication habituellement réservée aux livres d’art: il est imprimé sur un papier de création, le Munken Print cream 150 g, et sa reliure est cousue”.

Si le roman graphique avait initialement signifié une sortie de la sérialité, il apparaît qu'une proportion importante d'œuvres emblématiques, si elles répondent à la définition d'un récit cohérent formant une totalité, n'en ont pas moins, en raison de leur longueur et eu égard au temps de création, été découpés en plusieurs tomes (deux pour *Maus*, quatre pour *Persepolis*, six pour *L'Ascension du Haut Mal*, au moins cinq (?) pour *L'Arabe du futur*). (Groensteen 2012: online)

Pur nel suo scetticismo definitorio (“Vouloir définir le roman graphique ne peut être qu'une entreprise délicate et un peu vaine”, 2018: online), Alary osserva a sua volta che la denominazione “roman graphique” viene utilizzata in francese come “un étendard qui signale un mouvement d'émancipation des standards industriels” (*ibid.*). Ed è proprio questa funzione pragmatica, diremmo quasi di marketing editoriale, che sottolinea ancora Groensteen:

La catégorie du “roman graphique” recompose le champ éditorial en introduisant une distinction entre le tout-venant de la production et des œuvres plus ambitieuses. Elle cherche à séduire un public (et des médias) qui n'avaient pas nécessairement l'habitude de considérer la bande dessinée comme une littérature à part entière. Elle se veut révélatrice du clivage qui existerait entre une bande dessinée de divertissement – parfois de grande qualité, parfois moins – et une authentique “bande dessinée d'auteurs” (dont elle n'est peut-être, à tout prendre, que le nouveau nom), laquelle, s'étant affranchie du carcan des genres, exprime d'abord la sensibilité de l'artiste et le regard qu'il porte sur le monde. (Groensteen 2012: online)

Riassumendo, si può senz'altro concordare con Giaufret: “*roman graphique* est une étiquette éditoriale”<sup>3</sup> (2020: 4), e ricordare che la distinzione tra fumetto (*BD*) e graphic novel appare ancora meno accentuata nel campo culturale europeo, dove le frontiere tra i due “generi” sono assai porose (Giaufret 2020: 5).

Concludiamo questa introduzione con le parole di Benoît Peeters, che insiste sulla versatilità del graphic novel e sulla sua libertà creativa, testimoniata tra l'altro proprio da opere come *L'Arabe du futur*:

L'ambition narrative, la forte pagination, le format réduit sont déterminants mais aucun des critères ne peut à lui seul permettre de définir le roman graphique. La création, c'est ce qui met en cause à chaque instant les définitions strictes. Tout y est possible: la fiction, la non-fiction, le réalisme, le style humoristique... “*L'Arabe du futur*” de Riad Sattouf, “*Persépolis*” de Marjane Satrapi. (Peeters, in Pasamonik 2019: online)

Nel nostro contributo ci occuperemo della traduzione italiana (Sattouf 2016, 2017) del graphic novel *L'Arabe du futur*, esplorando in particolare alcuni aspetti legati all'oralità, alla cultura e all'identità che si manifesta tramite la lingua.

<sup>3</sup> Analogamente, Groensteen (2012: online) parla di “labellisation”.

## 2. La traduzione del fumetto

Parallelamente alla crescita del genere, si è sviluppata una vasta riflessione in merito alla traduzione del fumetto, di cui Celotti (2012) ricostruisce l'andamento e le tendenze. I temi più frequentati negli studi traduttologici sul fumetto sono quelli riguardanti la complementarità tra testo e immagine, e in particolare l'interazione tra il livello iconico e quello verbale (Celotti 2000, 2012; Rodríguez Abella 2021), l'adattamento (Rota 2003), i giochi di parole (Henrot Sostero 2011), i nomi propri e le interiezioni (Tallarico 2015), le onomatopée (Delesse 2001; Merger 2012; Bobińska 2022), gli elementi paratestuali (Ramdani 2020; Panchón Hidalgo 2020) e, in misura sempre maggiore, i riferimenti culturali, l'oralità e la variazione (Nannoni 2015; Giaufret 2017; Khelil 2018; Vitali 2018; Rodríguez Abella 2020).

Diverse riflessioni, a partire da Groensteen (2010), sottolineano la difficoltà di tradurre i dialoghi e la loro spontaneità. Il linguaggio dei fumetti intende infatti fornire una rappresentazione della lingua parlata spontanea (cfr. Giaufret 2021), che deve peraltro realizzarsi tenendo conto di un ulteriore vincolo: "l'impératif spatial de la bulle" (Velez 2018: online).

## 3. L'Arabe du futur: una saga a fumetti

*L'Arabe du futur* è una saga autobiografica a fumetti<sup>4</sup> in sei volumi (Sattouf 2014, 2015, 2016, 2018, 2020, 2022) a firma di Riad Sattouf, autore, sceneggiatore e regista francese di origine siriana. L'opera ha incontrato i favori del pubblico (3 milioni di copie vendute secondo il sito dell'editore<sup>5</sup>), anche a livello internazionale, con traduzioni in 23 lingue, e ha suscitato un certo interesse critico, come testimoniano diversi studi, di carattere semiotico (Anirijitha Urumy 2020), filosofico (Wiese 2020) o letterario (Lo Nigro 2021)<sup>6</sup>. Per una lettura dell'*Arabe du futur* nei suoi aspetti grafici, estetici e narrativi, rimandiamo a Groensteen (s.d.), mentre segnaliamo che la prestigiosa rivista *Critiques* ha pubblicato un numero (900, 2022) interamente dedicato a Riad Sattouf: vi si analizzano alcuni aspetti dell'*Arabe du futur*, in particolare la sua rilevanza antropologica ed etnologica (Pouillon, Volait 2022) e la figura del padre del protagonista, autoritario e fragile al tempo stesso (Hoquet 2022).

Le vicende narrate<sup>7</sup> si svolgono tra l'anno di nascita dell'autore (1978) e il 2011 e vedono la famiglia del piccolo Riad viaggiare al seguito del padre, docente universitario, tra Libia e Siria, con alcuni soggiorni in Bretagna presso i nonni materni. La Francia e il mondo arabo vengono osservati attraverso lo sguardo al tempo stesso ingenuo e perspicace del protagonista, il quale si trova

<sup>4</sup> Definita "autobioBD" da Anirijitha Urumy (2020).

<sup>5</sup> <https://bit.ly/3oMmt94>

<sup>6</sup> Dal punto di vista artistico, va inoltre segnalata la mostra allestita dalla Bibliothèque publique d'information del Centre Pompidou (novembre 2018-marzo 2019): *Riad Sattouf, l'écriture dessinée* (<https://bit.ly/3N46Sv1>).

<sup>7</sup> Per una sinossi dei primi due volumi e un'analisi tematica, rimandiamo a Tallarico (2018).

a vivere in contesti assai eterogenei, che lo faranno spesso sentire estraneo da un punto di vista sia linguistico sia culturale.

#### 4. La traduzione italiana dell'Arabe du futur: fenomeni di contatto linguistico-culturale

In italiano sono stati finora tradotti i primi due volumi della saga (Sattouf 2016, 2017), rispettivamente a opera di Elisabetta Tramacere e Giovanni Zucca<sup>8</sup>.

La nostra analisi si focalizzerà su alcuni fenomeni di contatto linguistico-culturale nonché sulla loro resa traduttiva: l'oralità dei personaggi allofoni, la variazione diatopica, i *realia*, i nomi di marca, il plurilinguismo e le rappresentazioni ad esso associate, la commutazione di codice.

##### 4.1. Rappresentazione e traduzione dell'oralità di personaggi allofoni

Il volume 1 si apre con l'incontro tra il padre di Riad, Abdel-Razak, e la sua futura moglie, Clémentine. Il primo approccio ha luogo tramite un'amica di Clémentine:

- **Bijour, j'm'appelle**<sup>9</sup> Abdel-Razak, et toi?
- Moi? J'ai pas de nom.
- Ah oui? c'est **jouli** ça! c'est africain? Et toi? Tu t'appelles comment?
- Comme elle. **J'm'appelle** comme elle.
- Ah oui? "**KOMEL**"! Qu'est-ce que c'est **jouli**! c'est français ça? Moi, je...
- Viens, **on s'casse**.
- **Ouais**. (Sattouf 2014: 8)

Le marche di oralità sono subito evidenti nell'elisione della *e caduc* in "j'[e] m'appelle", forma attribuita tanto a un parlante allofono (Abdel-Razak), quanto a Clémentine, la quale chiude lo scambio con un "ouais" *relâché*, caratterizzato da una "néographie phonétisante" (Nannoni 2015: 561). Nella replica "on s'casse" (pronunciata dall'amica), oltre alla consueta elisione della *e*, l'impiego del verbo pronominale *se casser* (lett. "andarsene"), di uso familiare, sta a confermare il carattere colloquiale dello scambio e una tendenza tipica del fumetto, ben riassunta da Giaufret: "L'oral de la BD peut [...] être défini comme un 'oral stylisé', qui souligne et accentue certains phénomènes variationnels" (2021: 134).

Ma gli aspetti forse più interessanti riguardano la varietà orale associata al personaggio di Abdel-Razak, che esordisce con un "Bijour" in cui si perde completamente la nasale "-on-" e muta anche la vocale orale corrispondente ([i] invece di [o]); inoltre, la pronuncia *jouli* in luogo dello standard *joli* evidenzia la realizzazione del fonema [u] in luogo di [o], un fenomeno piuttosto frequente presso gli apprendenti arabofoni, come osservano Embarki *et al.* (2016: 108). La trascrizione "KOMEL", che fa eco a "comme elle", pare forse meno rilevante ai

<sup>8</sup> Zucca è traduttore di autori importanti per il fumetto francofono come Hergé, Tardi e Delisle. Cfr. <https://bit.ly/43BweFR>. Tramacere è editor nonché traduttrice di fumetti e graphic novel dal francese, inglese e spagnolo.

<sup>9</sup> Salvo dove diversamente specificato, le evidenziazioni sono nostre.

fini della variazione orale, se non per una possibile opposizione tra “o aperta” (standard in *comme*) e “o chiusa” (nella forma agglutinata “KOMEL”).

Ecco la resa traduttiva da parte di E. Tramacere (Sattouf 2016: 8):



© Édition originale *L'Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 1

La presentazione, con ellissi verbale, del padre di Riad (“io Abdel-Razak”) vuole probabilmente saldare la variazione diatopica dell’originale “Bijour” con quella diafasica di “j’m’appelle”, ma alla lettura prevale la rappresentazione di un locutore dalle competenze linguistiche precarie (tanto morfosintattiche quanto pragmatiche). La forma “bèlo”, priva del raddoppiamento consonantico, si colloca invece sullo stesso piano, fonetico, di *jouli*, ed è associata stereotipicamente (cfr. Favart 2010) a un parlante di origine straniera. Nella traduzione, si perde invece lo scarto, per lo meno grafico, tra il “comme elle” di Clémentine e il “KOMEL” del suo futuro marito: “uguale” fa eco a un altro “uguale”, due forme del tutto standard. Infine, gli enunciati “ce la filiamo” (*on se casse*) e “seh” (*ouais*) intendono restituire il tratto di oralità spontanea, benché “seh” [si] in italiano veicoli una sfumatura di perplessità assente invece in “ouais” (per lo meno in questo contesto).

Anche nelle vignette successive, Abdel-Razak viene categorizzato come locutore dal forte accento straniero, ad esempio quando esclama “**soupère!**” (in luogo della forma standard *super!*): la realizzazione posteriore [u] della vocale labiale anteriore [y] è in effetti un tratto frequente nei territori del Mashrek (Embarki *et al.* 2016: 107), e identifica correttamente il locutore finzionale, originario appunto della Siria. La traduzione italiana “perfèto” richiama il “bèlo” già citato, con il suo effetto di *typisation*. Ancora una volta, il personaggio è associato a dei “traits langagiers, souvent grossis ou stéréotypés, qui sont censés représenter [sa] manière de parler, afin d’obtenir un effet de réel” (Giaufret 2021: 141).

In un’altra vignetta, è sempre Abdel-Razak ad affermare: “La France, c’est merveilleux, **chacun, il peut faire tout qu’est-ce qu’il veut, ici!**” (Sattouf 2014: 9). Osserviamo qui una ridondanza sintattica del soggetto (*chacun, il*) e un uso non standard di *qu’est-ce que* in contesto non interrogativo: si tratta in tutta

evidenza ancora di stereotipi dell'alterità, associati a un locutore allofono benché questi tratti appartengano in generale all'oralità popolare/colloquiale<sup>10</sup>.

La traduzione italiana recita: “La Francia è **meraviliòsa**, **la gente possono** fare quello che vuole, qui!” (Sattouf 2016: 9): abbiamo nuovamente una variazione fonetica (la non realizzazione della consonante laterale palatale corrispondente al gruppo -gl-) e una morfosintattica (il mancato accordo di numero tra soggetto e verbo), entrambe plausibili presso un locutore non italofono.

Nel primo capitolo del volume 1, vediamo il padre di Riad alle prese con la redazione di una tesi di dottorato in storia contemporanea, ma in difficoltà con le convenzioni dello scritto accademico. La moglie Clémentine si offre allora di battere a macchina la tesi, sotto dettatura; tuttavia, la sua funzione implica anche quella di mediatrice. Ad esempio, quando il futuro marito detta la frase “Les Français, avec les relations, y z'ont plus voulu que...” (Sattouf 2014: 9), con la riduzione di *ils* alla forma *y* e la liaison con grafia deformata e caricaturale *z'ont*, a segnalare l'elisione del *ne* di negazione, la donna riformula e sintetizza in francese standard: “Les relations furent interrompues” (*ibid.*). In traduzione non si coglie appieno questo scarto di registro: “I francesi, nelle relazioni, non hanno più voluto che...” (Sattouf 2016: 9) è una frase dalla sintassi tipica dell'orale ma che appare meno marcata rispetto all'originale francese.

Dopo queste prime vignette, per così dire di ambientamento linguistico, alla figura del padre non vengono più associati questi tratti di locutore dal forte accento straniero e dalle competenze insufficienti nello scritto di registro formale.

Ritroviamo però in un altro caso la rappresentazione di un francese parlato da locutori allofoni. In una vignetta, la madre di Riad si imbatte un negoziante siriano che si vanta di possedere riviste francesi: “Paris-Match oui, oui, **li** seul à Homs, vive **li** France” (Sattouf 2014: 115). Lo schwa di “le” viene assimilato dal personaggio arabofono al fonema [i] (“li seul”), mentre è più difficile giustificare il sintagma “li France”, dato che il fonema [a] ovviamente esiste in arabo (cfr. Embarki *et al.* 2016), se non forse al fine di creare un'eco interna *li... li*.

La traduzione del brano restituisce adeguatamente la variazione fonetica: “Paris-Match' s'è s'è, solo io ho a Homs, viva la **Franscia**” (Sattouf 2016: 115). La consonante affricata italiana [tʃ] di “Francia” viene resa con una fricativa [ʃ] presente invece in arabo, per cui l'effetto di un locutore arabofono che parla italiano appare del tutto verosimile.

Come abbiamo visto, marche di oralità, variazione diafasica e varietà proprie di locutori allofoni si intersecano, dando vita a inevitabili effetti di stereotipia che servono tuttavia a caratterizzare i personaggi (cfr. Favart 2010); le traduzioni esaminate mantengono nel complesso queste isotopie testuali e ricreano per il lettore italiano un effetto di alterità linguistica molto simile rispetto all'originale.

<sup>10</sup> Sulla difficoltà di distinguere chiaramente in francese i tratti popolari da quelli colloquiali, v. Gadet (1996).

## 4.2. Variazione diatopica e traduzione

La resa della variazione diatopica rappresenta una delle sfide più difficili in traduzione, tanto più che può coinvolgere anche la variazione diafasica e diastratica, essendo spesso riferita a locutori di estrazione popolare e di appartenenza geografica “periferica” (cfr. Gadet 1996; Muller 1996). Innanzitutto, non bisogna dimenticare che “traduire une variété diatopique qui n’est pas celle de référence, conduit souvent à oublier que cette variété constitue un ensemble organisé dans lequel se manifestent tous les axes de la variation” (Giaufret 2017: 62). Tradurre la variazione regionale facendo ricorso a varietà “locali” (strategia della *dialect-for-dialect translation*) è un atto di “décentralisation linguistique” (Muller 1996) non privo di rischi e può dare adito a risultati controversi: si tratta di una strategia che “non seulement déracine le texte de son contexte original, mais peut aboutir facilement à un effet caricatural” (Vitali 2018: 108). Si comprende quindi che in diverse traduzioni si privilegia la pratica di neutralizzare la variazione diatopica (cfr. Taffarel 2012)<sup>11</sup>.

Nel primo volume dell’*Arabo del futuro*, il piccolo Riad frequenta la casa della nonna materna e conosce una sua anziana vicina di casa di nome Bébette. La nonna mette in guardia la figlia Clémentine: “On l’appelle pas Bébette pour rien! [...] Faut faire attention avec Bébette: elle sourit, mais en fait, elle est complètement TOC-TOC” (Sattouf 2014: 54-55, sottolineatura e maiuscolo nel testo). Verosimilmente Élisabeth all’anagrafe, la donna è nota con il nomignolo di Bébette, che evoca chiaramente l’aggettivo colloquiale *bébête* (“stupido”).

La traduzione riprende l’onomatopea associata alle facoltà cognitive declinanti di Bébette e rende trasparente anche per gli italofoeni la motivazione del soprannome: “Se la chiamano Bébette Toc Toc ci sarà un motivo! [...] Devi stare attento a Bébette Toc Toc: sembra simpatica ma in realtà è completamente TOCCA” (Sattouf 2016: 54-55, sottolineatura e maiuscolo nel testo). L’ultima vignetta illustra con chiarezza la nonna di Riad che si picchietta la tempia con l’indice e fornisce un *ancrage iconique* utile all’interpretazione.



© Édition originale *L’Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 1

<sup>11</sup> Tuttavia, esistono anche esperienze positive a questo riguardo: ad esempio, Briguglia (2009) esprime apprezzamento per la traduzione in catalano di un romanzo di Camilleri, che sfrutta in modo creativo i dialetti della Catalogna.

La parlata del personaggio di Bébette, oltre ai classici tratti tipici del *français familier*, frequenti in molti dialoghi del graphic novel (elisioni della *e* o semplificazioni di pronuncia<sup>12</sup> come *pis* in luogo di *puis* o *bin* per *bien*), presenta caratteristiche peculiari, che è possibile ascrivere a un *français régional populaire*, come i pronomi *toué* e *moué*, che indicano una pronuncia “rurale” di *toi* e *moi*; oppure nella forma *même pô*, dove la “ô” sta a rappresentare una pronuncia posteriore della “a” di *pas*, associata tradizionalmente alla varietà popolare dell’ovest della Francia (Léon 1992: 89).

Per rendere più leggibili le scelte traduttive di E. Tramacere, presentiamo alcuni dialoghi in cui l’italiano segue il francese:

Ho **Boudiou!** Il est encore **p’u** beau qu’avant (Sattouf 2014: 54).  
Oh, cielo! È ancora **biù** bello di **brima!** (Sattouf 2016: 54)

Ha! J’aurais tellement aimé avoir un **p’tiot** comme **toué...** Il aurait grandi et **pis** y m’aurait **bin** aimée... (Sattouf 2014: 55).  
Eh, avrei tanto **bolùto** un **bubètto** come te... Sarebbe diventato grande e mi **abrebbe bolùto** bene... (Sattouf 2016: 55)

Mais maintenant... Regarde! Regarde mes mains! **J’m’en** suis même **pô** rendu compte, je me suis levée un matin, et **pis** c’est arrivé: elles étaient comme ça (Sattouf 2014: 55)  
**Inbece** adesso... Guarda qui! Le mie mani! Non me ne sono neanche accorta, un giorno mi sono **sbegliata** ed erano così (Sattouf 2016: 55)

Au **r’voir p’tit** Riad! **J’m’en** vais aller au lit moi aussi! (Sattouf 2014: 55)  
Torna **brèsto**, **biccolo** Riad! Bado a fare un **ribosino** anch’io! (Sattouf 2016: 55)

La sonorizzazione del fonema [p] in [b], così come la sostituzione di [v] sempre con [b], appaiono scelte sistematiche per rendere la parlata di Bébette. Questi tratti non sembrano tuttavia appartenere a nessuna varietà italiana regionale; appaiono quindi una creazione della traduttrice che, se ha il merito della coerenza, forse impoverisce la gamma della variazione e la rende più vicina a un idioletto (individuale) di quanto sia nel testo originale. Probabilmente si è inteso mettere l’accento sul lato “toc toc” di Bébette più che sulla sua appartenenza regionale o sulla sua estrazione popolare ed evitare così il rischio di uno sfasamento geografico tra contesto di partenza e contesto di ricezione dell’opera. Va anche segnalato che il personaggio in questione appare solo in poche tavole nel graphic novel, per cui presumibilmente non si è ritenuto fondamentale approfondirne la caratterizzazione linguistica e metterla in relazione con una provenienza regionale.

### 4.3. I *realia* e la loro traduzione

La nozione di *realia* è stata ampiamente studiata in lessicologia (Šipka 2019), lessicografia monolingue (Lehmann 2015) e bilingue (Tallarico 2016: 69-71) e messa in relazione con gli scarti culturali (*écarts culturels*), legati alla mancanza

<sup>12</sup> Fenomeni che Gadet (1989: 95) definisce “facilités de prononciation”.

di equivalenti lessicali rispetto a credenze, tradizioni, riti, abiti, cibi e bevande, ecc.

In ambito traduttologico, Schreiber (2007) analizza i *realia* come unità microstrutturali e passa in rassegna le strategie-chiave per la loro traduzione: prestito, calco (traduzione letterale), esplicitazione (con aggiunta di informazioni), adattamento culturale. Studiando i casi di intraducibilità legati a divergenze culturali, Podeur (2002) parla invece del procedimento della “trascrizione”, in cui rientrano i prestiti, i calchi e l’ambito dell’onomastica (antroponimi e toponimi).

Nell’*Arabo del futuro*, i *realia* riguardano soprattutto il cibo, potente veicolo culturale e simbolo identitario, e vengono trascritti fedelmente ogni qual volta si tratti di prestiti dall’arabo, che siano lessicalizzati in italiano (*bulghur*<sup>13</sup>, *labneh*<sup>14</sup>) o meno (*toutes*, *saktoura*, *makdous*, *mejadra*). In quest’ultimo caso, i prestiti possono più precisamente definirsi xenismi<sup>15</sup> (cfr. Guérin 2009; Tallarico 2020: 34) e vengono utilizzati talora tra virgolette, in questo caso già presenti sia nel testo originale:

Erano more. In Siria, nel mio Paese, le chiamiamo “**toutes**”<sup>16</sup> (Sattouf 2016: 13)  
Si chiama “**saktoura**”, è quello che c’è nel ventre del montone. Mai provata?  
(Sattouf 2017: 29)

Talvolta, invece, i termini di origine straniera, benché non lessicalizzati, sono privi di marche orto-tipografiche distintive:

Vedrete, le **makdous**<sup>17</sup> sono la Siria (Sattouf 2016: 83)  
La **mejadra** era a base di lenticchie, bulghur e cipolle (Sattouf 2017: 42)

Agendo come “inscripteurs d’altérité” (Constantinescu 2009), prestiti e xenismi vengono conservati nelle traduzioni di Tramacere e Zucca e confermano quanto osservato da Vitali: “La préservation de l’emprunt tel quel est un choix largement adopté par les traducteurs des textes de fiction qui présentent une hybridité linguistique importante” (2018: 107).

Tuttavia, bisogna ricordare che il grado di intelligibilità delle parole straniere non è per forza il medesimo nelle diverse lingue-culture. Per quanto riguarda prestiti e xenismi arabi, in particolare, “on devra d’abord considérer que le lecteur français est depuis longtemps en contact avec l’arabe maghrébin, qui fait d’ailleurs partie des ‘langues de France’” (*ibid.*: 107-108): ne consegue che per il lettore italiano i termini sopra commentati risulteranno probabilmente più esotici rispetto al lettore francese medio.

<sup>13</sup> Nello Zingarelli (2023) viene riportata la forma con grafia *bulgur*.

<sup>14</sup> “Poi mangiavo il **labneh**, un latte fermentato fresco e piccante” (Sattouf 2017: 42). Riportiamo la definizione dello Zingarelli 2023 per *labneh*: “Yogurt di consistenza pastosa, tipico delle cucine mediorientali”.

<sup>15</sup> Constantinescu (2009) preferisce parlare invece di “reports”, prestiti effimeri di uso occasionale.

<sup>16</sup> Possiamo supporre che si tratti di una varietà locale del frutto, in questo caso si tratterebbe appunto di xenismo. In caso contrario, “toutes” avrebbe una mera funzione autonimica.

<sup>17</sup> Melanzane sott’olio al peperoncino.

Un caso interessante di *realia* astratto riguarda il termine *haram*. In una vignetta, la voce del narratore recita: “I miei cugini usavano molto la parola ‘haram’ per indicare i comportamenti sbagliati. Haram vuol dire ‘proibito dalla religione’” (Sattouf 2017: 47). Nella traduzione italiana di Zucca abbiamo rilevato tre casi di *iper-traduzione* del termine arabo: “Une femme sans voile, c’est interdit par le sacré” (Sattouf 2015: 47) viene tradotto come “Una donna senza velo è **haram**” (Sattouf 2017: 47), mentre “Une femme qui marche devant son mari, c’est interdit par le sacré” (Sattouf 2015: 47) viene reso con “Una donna che cammina davanti al marito, è **haram**” (Sattouf 2017: 47). Questi primi due casi possono probabilmente spiegarsi con esigenze di coerenza testuale nonché di sintesi, per rendere più leggibile e non eccessivamente compatto il testo nella nuvoletta. In una vignetta seguente, il padre di Riad afferma invece: “C’est interdit par le sacré, de manger du porc!” (Sattouf 2015: 84); la traduzione “Mangiare maiale è **haram**, è vietato dalla religione” (Sattouf 2017: 84) richiama il termine arabo, con un effetto che ci sembra al tempo stesso pedagogico e di straniamento (*foreignization*), al fine di associare il precetto religioso a una precisa formulazione linguistica esogena.

Un ulteriore caso di *realia*, sempre tratto dal volume 2 della saga, fa riferimento al folklore e alle credenze presso la popolazione del villaggio siriano di cui è originario il padre di Riad:

Quand j’étais petit, je passais près du cimetière la nuit, pour ramener les chèvres. Et je voyais souvent des lumières bizarres... Comme des flammes au-dessus des tombes... Comme tout le monde, au village, Hadj Mohamed disait que c’était des **génies**... Pendant des années, ça nous a terrifiés. (Sattouf 2015: 80)

Nonostante in italiano “genio” possa tradurre il francese “génie” nel senso di “spirito dotato di potere magico”, la traduzione di Zucca opta nuovamente per un esotismo: “Come tutti al villaggio, Hadj Mohamed diceva che erano dei **jinn**... Ci hanno fatto paura per anni” (Sattouf 2017: 80). Assente nello Zingarelli 2023, il termine è invece presente con la grafia *ginn* nell’enciclopedia Treccani online: “Denominazione araba degli spiriti che popolano la natura e il cui influsso benefico o malefico si esercita continuamente sulla vita umana”<sup>18</sup>. Come per *haram*, ci troviamo di fronte a scelte lessicali che vanno nella direzione di uno straniamento del lettore tramite l’uso di vocaboli dalla forte carica connotativa e legati a un preciso contesto culturale.

I *realia* nell’*Arabo del futuro* non sono legati unicamente a paesi extraeuropei, ma possono riguardare anche la Francia, e in particolare una sua regione. Quando il piccolo Riad si reca in Bretagna a trovare i nonni materni, entra a contatto con la fauna ittica locale. La nonna gli mostra con entusiasmo le tecniche di pesca: “Et voilà comment on attrape des **lançons**. C’est des petits poissons qui vivent enterrés” (Sattouf 2015: 128). La resa italiana di *lançons* (pesci della famiglia degli Ammoditidi) non è obiettivamente semplice. La traduzione di Tramacere recita: “È così che si prendono i **cicerelli**. Sono pescetti che stanno nella sabbia” (Sattouf 2017: 128). Questa scelta ha secondo noi il merito di trovare un equivalente

<sup>18</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/ginn/>

semanticamente piuttosto preciso e che si colloca sullo stesso registro, ossia la nomenclatura popolare e non scientifica. Il fatto che i *cicerelli* (o *cicirelli*<sup>19</sup>) siano diffusi nel Mediterraneo, a differenza dei *lançons* dell'Atlantico, non ci pare essenziale in questo contesto.



© Édition originale *L'Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 2

In una tavola successiva, è sempre la nonna di Riad a mostrare al nipote le ricchezze che offre la costa bretonne: “Tu vois ces petits escargots sur le bord? [...] Ça s'appelle des **bigorneaux** – Tu vois ces petits triangles? C'est des **chapeaux chinois**” (Sattouf 2015: 129). Sicuramente più conosciuti in Francia dei *lançons*, i *bigorneaux* vengono tradotti come “littorine”, termine che rimanda a una specie diffusa nel Mediterraneo; analogamente, *chapeaux chinois* è una denominazione popolare e metaforica per molluschi dotati di conchiglia conica: la traduzione italiana “patelle” opta correttamente, ci sembra, per un equivalente iperonimico dalla sonorità popolare.

#### 4.4. Nomi di marca e traduzione

Al di là della loro origine commerciale, numerosi nomi di marca sono ormai entrati a far parte della cultura popolare di ognuno: la loro presenza nelle interazioni linguistiche quotidiane ne mostra anche la rilevanza simbolica e connotativa (cfr. Altmanova, Le Tallec 2019). A questo riguardo, nell'*Arabo del futuro* abbiamo individuato alcuni nomi di marca, di cui proveremo a descrivere il valore culturale (cfr. Tonti 2020) e le strategie traduttive adottate per la resa in italiano.

Dopo una lunga coda per ricevere il pacco alimentare fornito alle famiglie dal governo libico, l'addetto consegna al padre di Riad quanto gli spetta:

Tiens, voilà du pain, 18 œufs et 3 boîtes de **Tang**\*  
\*jus d'orange liofilisé (Sattouf 2014: 23)

Ecco a te il pane, 18 uova e 3 bottiglie di **Tang**\*  
\*succo d'arancia liofilizzato (Sattouf 2016: 23)

<sup>19</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/cicirello/>

La presenza del nome di marca Tang, raffigurato anche nella vignetta sulla confezione del succo di frutta, conferisce sicuramente maggiore realismo ai ricordi del piccolo Riad. L'asterisco (a cui nel graphic novel si ricorre molto di rado) con il nome generico del prodotto riduce il rischio di opacità; la traduzione italiana adotta la medesima strategia, mantenendo al tempo stesso la glossa esplicativa e il nome della marca Tang, tanto esotica per il lettore italiano quanto per il lettore francofono.

Nel volume 2, una vignetta mostra Riad mentre beve “un grand bol de **Milo**, une sorte de boisson chocolatée” (Sattouf 2015: 16). La traduzione conserva la struttura “à enclosure” (Guérin 2009: 127) *une sorte de*, che permette un accesso al senso per approssimazione e sembra suggerire la scarsa qualità del prodotto, un succedaneo di quelle che si potevano consumare in Francia: “una scodella di **Milo**, una specie di bevanda al cioccolato” (Sattouf 2017: 16).

Nelle vie di Homs, il padre di Riad incontra un connazionale che gli propone un prodotto di contrabbando: “J’ai de la lessive européenne! Intéressé? **Ariel**! Lave très blanc!” (Sattouf 2015: 82). Lo slogan pubblicitario testimonia la diffusione del detersivo anche in Siria, mentre la traduzione riprende la formula lanciata a suo tempo in Italia e iscrive il nome di marca in una cornice culturale comune: “**Ariel**, lava più bianco!” (Sattouf 2017: 82).

Quando si trova in Francia, Riad si reca volentieri al supermercato con la nonna, che lo incoraggia: “Prends des petits-suisse de plusieurs parfums si tu veux. Et attrape un camembert ‘**président**’, c’est les meilleurs” (Sattouf 2015: 127). L’iniziale minuscola in francese (“*président*”) è un probabile indizio di un avanzato grado di lessicalizzazione del nome di marca. In traduzione, il nome recupera invece la maiuscola, tipica dei nomi propri: “Prendi i formaggini di vari gusti, se vuoi. E un camembert “**Président**”, è il migliore.”



© Édition originale *L'Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 2

Infine, la nonna incita Riad: “Attrape l’huile de tournesol **Lesieur**, la bouteille jaune!” (Sattouf 2015: 127), in italiano “Prendi l’olio di girasole **Lesieur**, la bottiglia gialla!” (Sattouf 2017: 127): l’insistenza sui nomi di marca sta qui a indicare l’opulenza che contraddistingue la società francese (“les supermarchés apparaissent comme un pays de Cocagne”, notano Pouillon e Volait 2022: 387), in contrasto con la penuria di beni incontrata in Libia e poi in Siria da Riad, così come la possibilità di scegliere tra le varie marche e non accontentarsi di quelle fornite nelle razioni del governo oppure acquistate di contrabbando. Le traduzioni italiane mantengono tutti i nomi di marca presenti nel graphic novel e permettono così al lettore l’accesso a un universo di valori simbolico e caratteristico delle diverse culture descritte.

#### 4.5. Plurilinguismo, immaginari linguistici e commutazione di codice

##### 4.5.1. Plurilinguismo, eteroglossia e traduzione

Nei due volumi dell’*Arabo del futuro* tradotti in italiano sono presenti numerose testimonianze di contesti multilingui dove agiscono personaggi dal repertorio linguistico plurale, a testimonianza del fatto che “ogni lingua è già e sempre ibrida, meticcias, plurilingue” (Quaquarelli, Reggiani, Silver 2020: D51) e che il plurilinguismo è “una condizione naturale e non eccezionale dello stare al mondo” (Ivancic 2020: D59). Ci pare qui utile richiamare il concetto di *eteroglossia*, che secondo Porquier evoca “des univers de langage autres, des langues autres, des échanges exolingues; où la matière même du récit comporte une telle composante langagière explicite” (Porquier 2015: 19).

Una volta a Tripoli, il piccolo Riad impara l’inno nazionale libico grazie a due bambini suoi vicini di casa, uno yemenita e l’altra indiana, di nome Abani. La madre della bambina la richiama a casa con queste parole: “Pagana magané baligala! [...] Tagabagani! Nagalopo hagani! Nagalani!” (Sattouf 2014: 21). Pare trattarsi, con ogni probabilità, di una lingua immaginaria, ricostruita a partire dall’immagine acustica che produceva nel bambino, e viene fedelmente così riportata nella traduzione italiana.

Grazie al confronto con i suoi coetanei, Riad apprende la varietà di arabo parlato a Tripoli, ma quando riceve la visita dello zio e della nonna vive una nuova esperienza di straniamento linguistico: “La sera, mio padre parlava con loro in arabo. Non era lo stesso arabo che avevo sentito in Libia. Non riconoscevo più una sola parola” (2016: 37).

Appena sbarcato all’aeroporto di Damasco, Riad si trova in un mondo in cui tutti parlano una lingua a lui ignota: i militari preposti ai controlli, i taxisti, le donne del villaggio. Questa alterità linguistica viene rappresentata con intere vignette di dialoghi in arabo, di cui le didascalie spiegano il significato. In particolare, quando si trova di fronte a due cugini, Riad, che all’epoca ha circa 5 anni, viene apostrofato con l’appellativo di *yahoudi*: “‘**Yahoudi**’ voleva dire ‘ebreo’, ed è la prima parola che ho imparato in arabo siriano” (2016: 78). L’inserimento nel nuovo contesto si realizza quindi sotto il segno dello stigma antisemita (peraltro immaginario, fondato sui tratti somatici europei del bambino dai capelli biondi), che accompagnerà il protagonista anche negli anni

della scolarizzazione. Identità e alterità appaiono quindi inscindibili e legati a doppio filo: “L’identità [...] è un dato relazionale, che si costruisce sulla base della diversità. Non c’è identità senza alterità: siamo ciò che gli altri non sono”, ricorda correttamente Aime (2013: 84).

La presenza di personaggi non arabofoni, in particolare la madre di Riad, rende necessaria la pratica della traduzione all’interno del fumetto stesso, incarnando il punto di vista di un lettore francofono. Ad esempio, di fronte a una statua romana tra le rovine di Leptis Magna, in Libia, la nonna di Riad esclama: “**Chaufo hai chaad chaïfi hala!**” – “Cosa dice?”, chiede Clémentine. “Dice che quella là dovrebbe chiudere la bocca perché è indecente” (2016: 39), traduce il padre<sup>20</sup>.

Nel volume 2, Riad ha ormai iniziato la scuola e stavolta è lui a tradurre in francese le domande che alcuni conoscenti rivolgono alla madre, ma per il lettore questi dialoghi vengono riportati direttamente in francese, al fine di non appesantire le vignette. Analogamente, quando gli stessi conoscenti non vogliono farsi capire da Clémentine, una piccola didascalia con delle frecce ci informa che in realtà stanno parlando arabo: si tratta quindi di uno stratagemma volto ad accrescere la leggibilità del testo.

Tracce di alterità linguistica, seppur a livello sintattico e non lessicale, permangono invece in un breve dialogo in cui Riad tenta di far amicizia con una coetanea, che lo respinge seccamente: “**Mange de l’air**, et ne m’adresse plus jamais la parole – Expression syrienne pour dire ‘ta gueule’” (Sattouf 2015: 99). Il calco dall’arabo, con tutto il suo surplus espressivo, viene mantenuto in traduzione: “**Mangia l’aria** e non rivolgermi più la parola – Espressione siriana per dire ‘Taci’” (Sattouf 2017: 99).



© Édition originale *L’Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 2

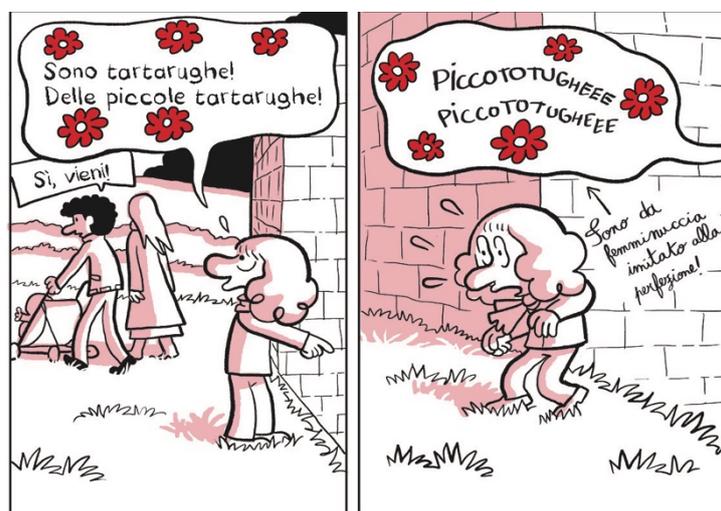
L’eteroglossia si conferma quindi un elemento cruciale di questo graphic novel, le cui vicende si dipanano nello spazio tra le lingue, note o ignote ai personaggi, le culture e le identità, attribuite o rivendicate.

<sup>20</sup> Va inoltre segnalato che la traslitterazione adottata è quella francese, meno comune in italiano rispetto a quella inglese; si pensi in particolare al digramma -ch- in luogo di -sh-.

#### 4.5.2. Immaginari linguistici

Oltre all'arabo e al francese, una terza lingua appare in più momenti della narrazione: l'inglese. Dapprima viene utilizzato da Clémentine come lingua veicolare, ma senza successo, per interloquire con il cognato in visita in Libia, che non conosce la lingua ma soprattutto “pensa che un uomo non debba parlare con un'altra donna che non sia la sua” (Sattouf 2016: 26). L'inglese emerge via via come la lingua che permette a Clémentine di comunicare, in particolare con Oum Hassan<sup>21</sup>, “l'unica donna del villaggio che parla inglese” (Sattouf 2017: 53), moglie di un ricco generale. Si tratta però, soprattutto per la donna araba, di un inglese alquanto maccheronico, fin dalle presentazioni: “**Hellow... Nice you meet to**” (*ibid.*), e fedelmente riportato in traduzione. La donna credeva di parlare un ottimo inglese, ma è solo dal confronto con Clémentine che si accorgerà che non è affatto così.

Già oggetto di scherno in Siria a causa della sua apparenza fisica, il piccolo Riad lo è doppiamente per via della sua lingua madre, il francese. Quando scorge delle tartarughine in uno stagno, esclama: “C'est des tortues! Des petites tortues!” (Sattouf 2014: 93). Queste sequenze foniche vengono riprese approssimativamente e con un'eco di scherno da due coetanei armati di bastone: “**Cédérotouuu dépirotouuu** – Intonation de chochette parfaitement imitée” (*ibid.*), insistendo sulla prosodia effeminata del bambino. La traduzione di Tramacere opta per: “Sono tartarughe! Delle piccole tartarughe”, a cui fa eco “**Piccototughee piccototugheee** – Fono [sic] da femminuccia imitato alla perfezione” (Sattouf 2016: 93), con una caricatura che sembra riguardare più la voce infantile di Riad che la sua lingua “straniera”.



© Édition originale *L'Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 1

Quando Riad si rivolge ai cugini in francese, proponendo loro “On peut aller jouer?” (Sattouf 2014: 108), alle loro orecchie la frase suona “**Oupéali joui?**” (*ibid.*) e suscita un'irresistibile ilarità. In traduzione viene mantenuto

<sup>21</sup> Anche in questo caso, la traduzione ricalca l'originale, benché in italiano la traslitterazione più frequente del nome sia “Umm”.

correttamente questo scarto tra produzione (“Giochiamo?”), Sattouf 2016: 108) e ricezione (“**Scioiamo**”? *ibid.*): si gioca tutto sul piano del significante e il francese viene associato a una lingua infantile, effeminata e buffa.

D’altro canto, nell’immaginario linguistico del piccolo Riad la lingua del padre non gode di un particolare favore: “In arabo ci sono mille suoni che non esistono in francese. Alcuni mi ricordavano il vomito... perciò mi vergognavo a parlare arabo davanti agli sconosciuti” (Sattouf 2016: 152), confessa il protagonista quando si trova in Francia. Paradossalmente, però, neppure nel paese dov’è nato viene riconosciuto appieno nella sua identità: il maestro di sci lo chiama “Ryan” (Sattouf 2017: 133) perché evidentemente non trova verosimile il nome “Riad” per un bambino biondo e dalle fattezze europee.

Nel suo percorso scolastico in Siria, Riad fatica molto con la fonetica dell’arabo: un fonema gli sembra “comme un ‘s’ prononcé par quelqu’un qui zozote” (Sattouf 2015: 65), “come una ‘s’ detta da uno che è bleso” (Sattouf 2017: 65), mentre un altro lo associa a “un ‘z’ prononcé par un zozoteur” (Sattouf 2015: 65), “una ‘z’ col difetto di pronuncia” (Sattouf 2017: 65). Si tratta di un classico procedimento di *rapatriement* (cfr. Guérin 2009) tipico dell’apprendente: l’elemento allogeno, che si tratti di un *realia* o, come in questo caso, di un fonema, viene assimilato a ciò che è già noto, e viene interpretato come una sorta di “brutta copia dell’originale”.

Notiamo infine come il bambino Riad sia pienamente consapevole della dimensione fonosimbolica del linguaggio, quando afferma: “In arabo, le parole Riad e Sattouf hanno una solennità impressionante che in francese perdono completamente” (Sattouf 2017: 65). La traduzione italiana crea un effetto di dissonanza inaggrabile e chiede al lettore un piccolo atto di fede: far finta che si stia leggendo una frase in francese, oppure immaginare che l’effetto sonoro sia il medesimo in italiano.

#### 4.5.3. Commutazione di codice

Nell’*Arabo del futuro* possiamo notare anche alcuni casi di commutazione di codice (o *alternance codique*, Gadet, Ludwig 2015: 53), in cui arabo e francese sono compresenti nel medesimo enunciato: questo fenomeno viene definito *code-mixing* da alcuni autori (Dal Negro, Guerini 2007). Ad esempio, quando i cuginetti di Riad giocano con la sua automobilina esclamano: “**Choof la sihara! Choof comme elle est géniale!**” (Sattouf 2014: 109). La didascalia ci spiega il senso di questo passaggio da una lingua all’altra: “Je commençais à comprendre certains mots” (*ibid.*). Il *code mixing* rappresenta quindi un espediente retorico che l’autore utilizza per far immedesimare il lettore nel suo percorso di apprendimento dell’arabo. La traduzione segue da vicino questa ipotesi interpretativa, adottando per l’italiano una parola di registro colloquiale (“fico”), anche se forse poco presente nel lessico dei bambini di sei anni: “**Choof la sihara! Choof fico!**” (Sattouf 2016: 109).

Anche in un’altra vignetta, il *code-mixing* svolge la medesima funzione: nel dialogo tra Riad, il padre e il preside della scuola, tale strategia mira a rappresentare la parziale competenza passiva di Riad:

- Aih! Wa akhiran, l'absent mostamer!
- Oui, je crois ano lazem nsajlo à l'école halaa.  
Je ne percevais que des bribes de la conversation.
- Alors, sho t'appelles inti?
- Heu... je comprends pas... je...
- Mais si, tu comprends!
- Mais non!
- **Bainto ma** parler arabe... Il faut qu'il parle **shoi... wa ela rahh** tuer par les autres (Sattouf 2014: 122)

In traduzione (Sattouf 2016: 122), le parole arabe vengono riprese, e quelle francesi sono tradotte alla lettera. Tuttavia, nell'ultimo enunciato, quando è il preside a parlare, si nota un fenomeno interessante: l'arabo scompare del tutto e la variazione linguistica rimane nell'alveo dell'italiano, con una sostituzione consonantica iniziale (*giorni* diventa *sciorni*) e un raddoppiamento sistematico della "r" ("devo **farrlo...** o gli **altri** lo **farranno** fuori", Sattouf 2016: 122), volta a evocare una realizzazione anteriore particolarmente intensa presso gli arabofoni (la "vibrante alvéolaire roulée", Embarki *et al.* 2016: 108), dall'eco minacciosa che ben si confà alle parole del preside:



© Édition originale *L'Arabe du Futur*, Riad Sattouf, Allary Éditions, tome 1

## 5. Conclusioni

*L'Arabo del futuro* permette di osservare un'ampia gamma di fenomeni riconducibili, a livelli diversi, all'alterità e al contatto linguistico-culturale. L'alterità linguistica, con i suoi effetti di stereotipia, contribuisce alla caratterizzazione di personaggi allofoni o connotati dal punto di vista della variazione diatopica: abbiamo visto come quest'ultima rappresenti uno degli ostacoli maggiori in traduzione e come l'equivalenza linguistica possa difficilmente disancorarsi dal contesto culturale originario.

A livello lessicale, i *realia* e i nomi di marca contribuiscono a veicolare le specificità culturali dei contesti in cui si svolgono le vicende narrate. In particolare, la traduzione dei *realia*, resi linguisticamente tramite prestiti o xenismi, può dare vita a fenomeni di straniamento qualora i referenti non siano sufficientemente noti al pubblico di destinazione.

L'eteroglossia, così come si manifesta nel plurilinguismo e nella commutazione di codice, si rivela infine un aspetto cruciale per cogliere l'alterità espressa tramite la lingua, che si fa portatrice di rappresentazioni e immaginari restituiti adeguatamente nelle traduzioni analizzate.

Le traduzioni italiane dell'*Arabo del futuro* permettono quindi l'accesso a un'opera ricca di incroci di lingue, identità e sguardi sull'Altro. Se “la lingua rappresenta la mediazione simbolica dell'identità” (Londei 2009: 43), è proprio nello spazio tra le lingue, “spazio di gioco” (Ivancic 2020), che “il traduttore può riaprire una lingua a partire dall'altra, farla uscire dal suo conformismo, sollecitarne le capacità” (Jullien 2018: 48). La nostra analisi ha cercato di mostrare che questa sfida è stata raccolta: una nuova lingua, quella della traduzione, ha così aggiunto le proprie tessere al variegato mosaico dell'*Arabe du futur*.

## BIBLIOGRAFIA

- Aime, Marco (2013) *Cultura*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Alary, Viviane (2018) “La litt  rarit   en question dans le roman graphique”, *Cahiers d'  tudes romanes* 37: 165-177, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381> (consultato il 21/11/2022).
- Altmanova, Jana e Gabrielle Le Tallec (a cura di) (2019) *Lexicalisation de l'onomastique commerciale. Cr  er, diffuser, int  grer*, Bern: Peter Lang.
- Andreani, Nicola (2014) *Graphic novel. Il fumetto spiegato a mio padre*, Eboli: Edizioni NPE.
- Anirijitha Urumy, Beena (2020) “Le p  ritexte dans *L'Arabe du futur*: une histoire en soi”, *Synergies Inde* 9: 121-133.
- Bobi  nska, Anna (2022) “Cr  ativit   lexicale en r  cit b  d  istique: interjection et onomatop  e”, *Estudios Rom  nicos* 31: 279-289, <https://doi.org/10.6018/ER.510811> (consultato il 21/11/2022).
- Briguglia, Caterina (2009) “Riflessioni intorno alla traduzione del dialetto in letteratura. Interpretare e rendere le funzioni del linguaggio di Andrea Camilleri in spagnolo ed in catalano”, in Michela Giorgio Marrano,

- Giovanni Nadiani, Christopher Rundle (a cura di) *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*, <https://www.intralinea.org/specials/article/1706> (consultato il 21/11/2022).
- Calabrese, Stefano (2020) “Un matrimonio semiotico tra parole e immagini”, in Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di) *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, Firenze: Firenze University Press, 3-18.
- Calabrese, Stefano, Elena Zagaglia (2017) *Che cos'è il graphic novel*, Roma: Carocci.
- Celotti, Nadine (2000) “Méditer sur la traduction des bandes dessinées: une perspective de sémiologie parallèle”, *Rivista internazionale di tecnica della traduzione* 5: 41-61.
- Celotti, Nadine (2012) “La bande dessinée: art reconnu, traduction méconnue”, in Josiane Podeur (a cura di) *Tradurre il fumetto/Traduire la bande dessinée*, Napoli: Liguori, 1-12.
- Colombo, Laura, Paola Perazzolo (a cura di) (2011) *La BD francophone*, *Publif@rum*, 14, <https://riviste.unige.it/index.php/publiforum/issue/view/57> (consultato il 21/11/2022).
- Constantinescu, Muguraş (2012) “L'altérité dans le texte: entre report et emprunt, entre occasionnel et durable”, *Palimpsestes* 25: 185-201, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1829> (consultato il 12/11/2022).
- Dal Negro, Silvia, Federica Guerini (2007) *Contatto: dinamiche ed esiti del plurilinguismo*. Roma: Aracne.
- Delesse, Catherine (2001) “Les dialogues de BD: une traduction de l'oral?”, in Michel Ballard (a cura di) *Oralité et traduction*, Arras: Artois Presses Université, 321-340.
- Embarki, Mohamed, Laura Abou Haidar, Chakir Zeroual, Randa Naboulsi (2016) “Les arabophones”, in Sylvain Detey, Isabelle Racine, Yuji Kawaguchi, Julien Eychenne (a cura di) *La prononciation du français dans le monde. Du natif à l'apprenant*, Paris: CLE International, 103-110.
- Favart, Françoise (2010) “Le stéréotype de registre de langue populaire dans le roman du second XX<sup>e</sup> siècle (1966-2006)”, *Textes et contextes* 5, <https://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/> (consultato il 12/11/2022).
- Gadet, Françoise (1989) *Le français ordinaire*, Paris: Colin.
- Gadet, Françoise (1996) “Niveaux de langue et variation intrinsèque”, *Palimpsestes* 10: 17-40, <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1504> (consultato il 12/11/2022).
- Gadet, Françoise, Ralph Ludwig (2015) *Le français au contact d'autres langues*, Paris: Ophrys.
- Giaufret, Anna (2017) “Traduire l'hostie de bédé: variation, plurilinguisme, realia”, in Paola Puccini, Fabio Regattin (a cura di) “Le Québec en traduction”, *Interfrancophonies* 8: 66-76, [http://interfrancophonies.org/numero-8\\_2017\\_GIAUFRET.pdf](http://interfrancophonies.org/numero-8_2017_GIAUFRET.pdf) (consultato il 21/11/2022).
- Giaufret, Anna (2021) *Montréal dans les bulles: représentations de l'espace urbain et du français parlé montréalais dans la bande dessinée*, Québec: Presses de l'Université Laval.

- Groensteen, Thierry (2010) “Traduire la bande dessinée”, *Neuvième art 2.0, La revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l’image*, <http://neuviemeart.citebd.org/article278> (consultato il 21/11/2022).
- Groensteen, Thierry (2012) “Roman graphique”, *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée, Neuvième art 2.0, La revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l’image*, <http://neuviemeart.citebd.org/article448> (consultato il 21/11/2022).
- Groensteen, Thierry (s.d.) “{l’arabe du futur} [sic]: un récit au conditionnel”, *Neuvième art 2.0, La revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l’image*, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1225> (consultato il 21/11/2022).
- Guérin, Olivia (2009) “‘Boubou: sorte de poncho musulman’: gloses d’emprunt dans les récits de voyage et déplacements de sens”, *Neologica* 3: 123-148.
- Henrot Sostero, Geneviève (2011) “Le Chat en Italie: un laboratoire de traduction”, in Laura Colombo, Paola Perazzolo (a cura di) *La BD francophone, Publif@rum* 14, <https://www.publifarum.farum.it/index.php/publifarum/article/view/443> (consultato il 21/11/2022).
- Hoquet, Thierry (2022) “Sous le signe du Taureau. La virilité du père dans l’œuvre de Riad Sattouf”, *Critiques* 900(5): 389-403.
- Ivancic, Barbara (2020) “La traduzione come spazio di gioco”, *mediAzioni* 27: D58-D74, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> (consultato il 21/11/2022).
- Jullien, François (2018) *L’identità culturale non esiste*, Torino: Einaudi.
- Khelil, Lamia (2018) “Bandes dessinées: le double défi de la langue et de la culture”, *Traduire* 239: 87-94, versione online: <https://doi.org/10.4000/traduire.1586> (consultato il 21/11/2022).
- Lehmann, Alise (2015) “L’apport des dictionnaires monolingues dans le domaine des écarts culturels entre le français et l’italien”, in Danielle Londei, Sergio Poli, Anna Giaufret, Micaela Rossi (a cura di) *Metamorfosi della traduzione in ambito francese-italiano*, Genova: Genova University Press, 319-339.
- Léon, Pierre (1994) *Phonétisme et prononciations du français*, Paris: Nathan.
- Lo Nigro, Giorgia (2021) “Construction et déconstruction de la masculinité hégémonique dans *L’Arabe du futur 1: Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)* de Riad Sattouf”, *Il Tolomeo. Rivista di studi postcoloniali* 23: 243-267.
- Londei, Danielle (2009) “Plurilinguismo nell’Europa contemporanea”, in Danielle Londei, Matilde Callari Galli (a cura di) *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese?*, Bologna: Bononia University Press, 33-44.
- Merger, Marie-France (2012) “Les onomatopées et les interjections dans la bande dessinée *Titeuf* et leur traduction en italien”, in Josiane Podeur (a cura di) *Tradurre il fumetto/Traduire la bande dessinée*, Napoli: Liguori, 13-28.
- Muller, Marie Sylvine (1996) “Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d’Alan Sillitoe et sa traduction française”, *Palimpsestes* 10: 49-75, versione online: <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1508> (consultato il 21/11/2022).
- Nannoni, Catia (2015) “La bande dessinée *Titeuf* en Italie ou comment traduire le titeufien”, in Paola Paissa, Françoise Rigat, Marie-Berthe Vittoz (a cura

- di) *Dans l'amour des mots. Chorale(s) pour Mariagrazia*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 551-565.
- Panchón Hidalgo, Marian (2020) "La paratraduction en France des romans graphiques espagnols de type historique: *L'Art de voler* d'Altarriba et Kim versus *La Nueve* de Roca", *Parallèles* 32(2): 3-16, versione online: <http://dx.doi.org/10.17462/para.2020.02.01> (consultato il 21/11/2022).
- Pasamonik, Didier (2019) "Qu'est-ce que le 'roman graphique?'", *ActuaBD*, <https://www.actuabd.com/Qu-est-ce-que-le-roman-graphique-1-2> (consultato il 21/11/2022).
- Podeur, Josiane (2002) *La pratica della traduzione. Dal francese all'italiano e dall'italiano in francese*, Napoli: Liguori.
- Podeur, Josiane (2012) "Introduction", in Josiane Podeur (a cura di) *Tradurre il fumetto/Traduire la bande dessinée*, Napoli: Liguori, IX-XIV.
- Porquier, Rémy (2015) "Hétéroglossie et littérature. Quand les écrivains parlent des langues", *Synergies Portugal* 3: 17-32.
- Pouillon, François, Mercedes Volait (2022) "Choses vues dans le monde arabe", *Critiques* 900(5): 379-388.
- Quaquarelli, Lucia, Licia Reggiani, Marc Silver (2020) "Muoversi nelle lingue", *mediAzioni* 27: D50-D57, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> (consultato il 21/11/2022).
- Ramdani, Badra (2020) "Traduire le couple texte-image du point de vue de la paratraduction: cas de la bande dessinée", *Multilinguales* 14, <http://journals.openedition.org/multilinguales/5835> (consultato il 21/11/2022).
- Riad Sattouf. *L'étrangeté du monde réel* (2022), *Critiques* 900(5).
- Rodríguez Abella, Rosa María (2020) "La oralidad fingida en *La profezia dell'armadillo* de Zerocalcare. Reflexiones en torno a la traducción de la variación lingüística", in *TRAlinea* 22, [https://www.intralinea.org/archive/article/la\\_oralidad\\_fingida\\_en\\_la\\_profezia\\_dellarmadillo\\_de\\_zerocalcare](https://www.intralinea.org/archive/article/la_oralidad_fingida_en_la_profezia_dellarmadillo_de_zerocalcare) (consultato il 21/11/2022).
- Rodríguez Abella, Rosa María (2021) "*El invierno del dibujante*: algunas notas sobre novela gráfica y traducción", *mediAzioni* 30: A1-A29, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it> (consultato il 21/11/2022).
- Rota, Valerio (2003) "Il fumetto: traduzione e adattamento", *Testo a fronte* 28: 155-169.
- Sattouf, Riad (2014) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1978-1984)*, vol. 1, Paris: Allary Éditions. Trad. it. di E. Tramacere (2016) *L'arabo del futuro: Una giovinezza in Medio Oriente (1978-1984)*, Milano: Rizzoli Lizard.
- Sattouf, Riad (2015) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1984-1985)*, vol. 2, Paris: Allary Éditions. Trad. it. di G. Zucca (2017) *L'arabo del futuro 2: Una giovinezza in Medio Oriente (1984-1985)*, Milano: Rizzoli Lizard.
- Sattouf, Riad (2016) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1985-1987)*, vol. 3, Paris: Allary Éditions.
- Sattouf, Riad (2018) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1987-1992)*, vol. 4, Paris: Allary Éditions.
- Sattouf, Riad (2020) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1992-1994)*, vol. 5, Paris: Allary Éditions.

- Sattouf, Riad (2022) *L'Arabe du futur: Une jeunesse au Moyen-Orient (1994-2011)*, vol. 6, Paris: Allary Éditions.
- Schreiber, Michael (2007) "Transfert culturel et procédés de traduction: l'exemple des *realia*", in Christine Lombez, Rotraud von Kulesa (a cura di) *De la traduction et des transferts culturels*, Paris: L'Harmattan, 186-194.
- Šipka, Danko (2019) *Lexical conflict. Theory and Practice*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Taffarel, Margherita (2012) "Un'analisi descrittiva della traduzione dei dialoghi dei personaggi di Andrea Camilleri in castigliano", in Giovanni Nadiani, Christopher Rundle (a cura di) *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia II*, <https://www.intralinea.org/specials/article/1843> (consultato il 21/11/2022).
- Tallarico, Giovanni (2015) "Stratégies culturelles dans la traduction des livres pour enfants: le cas de *Geronimo Stilton*", *Parallèles* 27(1): 100-113, [https://www.paralleles.unige.ch/index.php/download\\_file/view/96/324/](https://www.paralleles.unige.ch/index.php/download_file/view/96/324/) (consultato il 21/11/2022).
- Tallarico, Giovanni (2016) *La dimension interculturelle du dictionnaire bilingue*, Paris: Honoré Champion.
- Tallarico, Giovanni (2018) "'Une jeunesse au Moyen-Orient'. Lingue e identità a confronto nel *graphic novel L'Arabe du futur*", in Manuel Boschiero, Gabriella Pelloni (a cura di) *L'est nell'ovest*, Bologna: I libri di Emil, 177-194.
- Tallarico, Giovanni (2020) "À propos des emprunts néologiques en français: émergence, intégration et aspects socio-pragmatiques", in Giovanni Tallarico, John Humbley, Christine Jacquet-Pfau (a cura di) *Nouveaux horizons pour la néologie en français. Hommage à Jean-François Sablayrolles*, Limoges: Lambert-Lucas, 33-51.
- Tonti, Michela (2020) *Le nom de marque dans le discours au quotidien. Prisme lexicoculturel et linguistique*, Paris: L'Harmattan.
- Tosti, Andrea (2016) *Graphic novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto tra parola e immagine*, Latina: Tunuè.
- Velez, Antonino (2018) "Le *graphic novel* italien *Peppino Impastato un giullare contro la mafia* et sa traduction française", *Cahiers d'études romanes* 37: 105-117, <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8214> (consultato il 11/11/2022).
- Vitali, Ilaria (2018) "Banlieues en cases: traduire la bande dessinée *Desperate blédardes* des sœurs Gargouri", *Atelier de traduction* 29: 99-114.
- Wiese, Doro (2020) "Figures of thought in Marjane Satrapi's *Persepolis* and Riad Sattouf's *The rab of the future*", *Exchanges: The Interdisciplinary Research Journal* 8(1): 57-70.
- Zanettin, Federico (2008/2014) "Comics in translation: an overview", in Federico Zanettin (a cura di) *Comics in translation*, London-New York: Routledge, 1-32, 2ª edizione.
- Zingarelli, Nicola (2022) *Lo Zingarelli 2023*, Bologna: Zanichelli.