

TRADURRE L'AUDIOVISIVO, IL FUMETTO, IL TEATRO: NON ERRORI TRA *CONTRAINTE*S E IMMEDIATEZZA

ANNA GIAUFRET
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

anna.giaufret@unige.it

Citation: Giaufret, Anna (2023) “Tradurre l’audiovisivo, il fumetto, il teatro: non errori tra *contraintes* e immediatezza”, in Fabio Regattin, Alberto Bramati (a cura di) *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, mediAzioni 38: A133-A147, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/18098>, ISSN 1974-4382.

Abstract: In this contribution, I will draw on my experience as a translator of the textual component of plurisemiotic objects (i.e., creations that are received by the user through more than one channel: visual, aural, iconic, textual) in three different media: cinema, theatre, and comics. After a brief introduction, I will illustrate my point of view with the help of some examples.

Keywords: audiovisual translation; comics translation; theater translation; *contraintes*; immediacy.

In questo contributo, mi baserò sulla mia esperienza di traduttrice della componente testuale di oggetti plurisemiotici (ovvero di creazioni che sono ricevute da chi le fruisce attraverso più di un canale: visivo, sonoro, iconico, testuale) in tre diversi media: il cinema, il teatro e il fumetto. Dopo una breve introduzione, illustrerò il mio punto di vista con l'aiuto di alcuni esempi.

1. Media diversi, traduzioni diverse

Quando si intraprende la traduzione di un testo (che intendiamo qui in senso ampio come insieme di enunciati che formano un insieme coerente, e quindi non necessariamente scritto), è necessario riflettere sulle modalità con cui è trasmesso e ricevuto dai o dalle potenziali destinatari.e. In particolare, esistono alcune caratteristiche della ricezione che vanno a influire profondamente sulle strategie da utilizzare per ottenere un testo efficace e godibile.

La prima di queste è il carattere effimero o meno della percezione del testo: se nella lettura di un libro (inclusi i fumetti) possiamo rileggere più volte lo stesso brano e sfogliare il volume per tornare indietro, nel cinema¹ e nel teatro questo non è possibile. Ciò significa che il messaggio e le varie componenti della stratificazione testuale devono arrivare con grande immediatezza alle o ai destinatari.

La seconda caratteristica consiste nella presenza o meno del testo originale a fianco della traduzione, che in ambito di traduzione audiovisiva si esprime con i termini di cancellazione (nel caso del doppiaggio) e sovrascrittura (nel caso della sottotitolazione). Una delle grandi differenze tra doppiaggio e sottotitolazione risiede proprio nella possibilità o meno per lo spettatore di comparare testo originale e testo di arrivo, possibilità concessa solo nel caso della sottotitolazione cinematografica o della sovratitolazione teatrale.

In ultimo, la presenza di elementi visivi è fondamentale, in quanto possono fungere da *contraintes* oppure da supporti all'interpretazione. Tali elementi possono essere fissi, come nel caso del cinema e del fumetto, o modificabili, come nel caso del teatro.

Le riflessioni che precedono sono sintetizzate nella figura sottostante, nella quale le tipologie di traduzione tra parentesi quadre sono quelle di cui non ci occuperemo nel presente articolo:

¹ Ci riferiamo qui a una visione nelle sale cinematografiche. Tuttavia, ci pare che anche nella fruizione domestica di prodotti audiovisivi, la visione ripetuta di sequenze costituisca l'eccezione e non la regola, al di fuori di contesti di studio e analisi.

	Immediatezza della ricezione e carattere effimero del testo	Cancellazione e sovrascrizione del testo originale	<i>Contraintes</i> da immagini
Fumetto	-	X	X
[Teatro sovratitolato]	X	-	-
Teatro tradotto	X	X	-
[Cinema doppiato]	X	X	X
Cinema sottotitolato	X	-	X

Figura 1. Caratteristiche della ricezione nei vari media.

2. Come pensare gli errori in traduzione?

Prima di analizzare alcuni esempi concreti tratti dalla traduzione dei media elencati qui sopra, è necessario definire che cosa sia un errore in traduzione o quantomeno come lo intendiamo in queste pagine. La tradizione angloamericana, e quella francese distinguono due diversi fenomeni: *erreur vs faute* et *error vs mistake*, soprattutto nell'ambito della didattica della traduzione (si vedano, tra gli altri, Gouadec 1989, Gile 2002, Loock 2006, Dussart 2005, Collombat 2009). Anche se Gouadec (1989: 36) definisce la *faute* come l'effetto dell'*erreur*, è doveroso sottolineare come anche in questi testi la differenza non sia chiaramente esplicitata. Ancor meno chiaro è il rapporto tra i termini francesi e i loro equivalenti in inglese: persino negli abstract in inglese o francese della rivista specializzata quebecchese *Meta*² troviamo questi termini tradotti nell'altra lingua con entrambi gli equivalenti.

Ci riferiremo qui a Pym (2020), secondo cui l'*error* è un *mistake* che produce una divergenza funzionale³ rispetto all'originale, poiché: "Mistake only becomes error when the difference between equivalence and mistranslation assumes a non-trivial meaning of its own" (Pym 2010: 189). Sempre secondo Pym (2010), il concetto di errore traduttivo non deve essere inteso in maniera manichea come una soluzione sbagliata che si contrappone a una soluzione corretta, ma piuttosto come una triade composta dalla traduzione proposta, da un equivalente ideale e dalla loro differenza: "The notion of translational error might be seen as triadic – djaio the actual translation TT1, the arguably ideal equivalent TT2, and their

² « [...] la plus ancienne revue de traductologie au monde, toute langue confondue » (sito web della rivista *Meta* ; *Meta – Érudit* (erudit.org), consultato il 01/05/2023).

³ La divergenza funzionale è da intendersi qui come l'opposto di ciò che Salmon chiama "equivalenza funzionale": "L'equivalenza funzionale, o *f*-equivalenza, misura pertanto la corrispondenza della *f*-marcatezza tra unità del TP e unità del TA rispetto sia all'informazione dell'invariante, sia all'informazione della variante. Se due unità hanno la stessa *f*-marcatezza sono *f*-equivalenti" (Salmon 2017: 191).

difference –, as opposed to the binary structure of the simple mistake – TT2 as right, TT1 as wrong” (Pym 2010: 188).

È in quest’ottica che analizzeremo gli esempi proposti qui di seguito, con l’aiuto di uno schema quadripartito: non errori corretti, non errori criticati, errori evitati, errori che sono errori. Procederemo riflettendo sulla traduzione/adattamento nei diversi media: dapprima il cinema, poi il teatro e infine il fumetto.

3. *MEDIA I: sottotitolazione per il cinema*

Come abbiamo visto nella fig. 1, la sottotitolazione cinematografica è una forma di traduzione/adattamento caratterizzata dall’immediatezza della ricezione, dalla coesistenza di TP e TA e da *contraintes* spazio-temporali, oltre che dal passaggio interlinguistico dal parlato allo scritto.

L’esempio che analizzerò qui è un caso di non errore corretto che si è prodotto con la sottotitolazione del film *La Grande Vie* (Salinger, 2009), realizzata nel quadro di un laboratorio di sottotitolazione con le studentesse e gli studenti della Laurea Magistrale in Traduzione e interpretariato insieme alla mia collega Micaela Rossi per il Festival Nuovo Cinema Europa, edizione 2010.

Il film, che racconta le vicende tragicomiche di un professore di filosofia travolto dalla notorietà televisiva, è definito dalla casa di produzione “comédie populaire engagée” ed è contrassegnato dal ritmo incalzante delle battute, da numerosi riferimenti e allusioni culturali, da giochi di parole e dalla presenza di umorismo. Altrettante caratteristiche che ne rendono particolarmente ostica la sottotitolazione.

Tra i tanti personaggi, troviamo Kowalski, un immigrato polacco il cui francese denota una imperfetta competenza linguistica, soprattutto nell’uso della fraseologia. Kowalski produce spesso versioni creative di modi di dire, proverbi e collocazioni (ovvero la combinazione di due o più lemmi che tendono a presentarsi frequentemente insieme nella catena sintagmatica), che rendono il suo modo di parlare particolarmente comico, caratterizzando allo stesso tempo il personaggio.

In una delle sue battute, Kowalski esclama: “Faut pas jeter le bébé avec l’eau du **boudin**”, che è la versione kowalskiana del modo di dire francese “jeter le bébé avec l’eau du bain”, il cui equivalente italiano è “buttare il bambino con l’acqua sporca”. Ora, l’effetto comico dell’enunciato di Kowalski è dovuto alla sua goffaggine linguistica (topos comico cinematografico) e alla facile identificazione da parte dello spettatore dell’espressione originale in cui “bain” (bagno) è sostituito da “boudin” (sanguinaccio) con l’inserimento di due soli suoni. L’immagine grottesca che scaturisce nella mente dello spettatore è quella di un bebè che fa il bagnetto nel sangue di maiale.

Allo scopo di conservare il modo di dire (che aveva naturalmente un senso all’interno della scena), la sua deformazione e il riferimento al suino, la nostra proposta era stata: “*Non butti il bambino con l’acqua porca*”⁴. Questa traduzione

⁴ Grassetto nostro.

riusciva infatti a conservare tutte le funzioni dell'originale ed era quindi *f*-equivalente a quella del TP.

In fase di montaggio del sottotitolo, però, qualcuno è intervenuto con una correzione del “refuso”. Come scrive Bramati (2013: online): “[...] notre solution pourrait facilement être considérée comme une simple erreur, [...] fruit d’un travail bâclé”, e come tale sottoposta a un’operazione di revisione per ristabilire una lingua “corretta”. Non si pone soltanto, qui, il problema della ricezione, ma anche quello dei/delle numerosi/e intermediari.e che si frappongono in alcuni media tra il lavoro di chi traduce e chi fruisce della traduzione/adattamento (montaggio e revisione dei sottotitoli, casa di produzione, casa di distribuzione, gestione della sala, direzione del festival, ecc.).

4. MEDIA II: Traduzione teatrale

Presenteremo qui due casi di studio nell’ambito della traduzione teatrale che, come scrive Regattin, è una “[...] *pratique spécifique*” (2013: online). Si tratta in questo caso della traduzione di due testi realizzata per la loro messa in scena, quindi un’operazione specifica di cui erano note le caratteristiche concrete (teatro, palcoscenico), in cui è stato possibile collaborare con le registe e le interpreti e per le quali è stato possibile intrattenere un dialogo con l’autore o l’autrice.

4.1. *Change le monde, trouve la guerre* di Fabrice Murgia (Teatro Nazionale di Genova, 2021, regia di Thea Dellavalle)

In questo primo caso si è trattato di tradurre un testo inedito e mai rappresentato prima, scritto appositamente per il G8 Project del Teatro Nazionale di Genova in occasione del ventennale del tristemente noto G8 del 2001. La traduzione è avvenuta quasi in parallelo con la stesura del copione e in dialogo serrato con l’autore, la regista e l’attrice che ha interpretato la protagonista.

La nostra proposta di titolo (“Cambia il mondo, trova la guerra, tutti giù per terra”, o anche solo “Tutti giù per terra”), che ci sembrava fare eco al titolo francese “Change le monde, trouve la guerre” con la filastrocca italiana “Casca il mondo, casca la terra”, è stata alla fine accantonata per mantenere l’originale francese, ritenuto abbastanza trasparente per il pubblico italiano. È pur vero che “Tutti giù per terra” è già il titolo di un romanzo di G. Culicchia adattato per il cinema da D. Ferrario. Tuttavia, dal punto di vista dell’equifunzionalità, ci sembrava che quel titolo riuscisse a preservare il senso di ingenuità e idealismo giovanile bruscamente spazzati via dalla realtà dei pestaggi e della repressione violenta che li abbattano brutalmente.

Al di là di questa decisione, presa dal Teatro Nazionale, il dialogo con l’autore si è rivelato fondamentale per evitare alcuni errori di interpretazione. L’esempio che vorrei commentare è il seguente (A e C sono i due personaggi, oltre a B⁵):

⁵ Questi sono i nomi dei personaggi sul copione. Il grassetto nel testo è nostro. Il testo è riprodotto secondo le indicazioni dell’autore.

A : J'ai longtemps cru qu'on pouvait retrouver l'enfant qui est en soi
 mais que l'adolescent était mort
 l'adolescent qui en soi

J'ai longtemps cru tant de choses
 qui ont fatigué mes yeux
 et désespéré mon regard

J'ai longtemps cru les voix
 qui t'empêcheront de te souvenir
 simplement se souvenir
 de la chose la plus brutale...

C : La chose factuelle...

A : ...l'effroyable conviction
 que nous ne sommes pas folles
 que tu étais là
 et que **tout s'est bien passé**

C'est inévitable
 avec le temps
 les voix en toi disparaissent dans un brouillard
 se perdent dans l'incessante musique du monde
 ton oreille siffle et la tentation de l'oubli est grande (Murgia 2021: 5)

Soltanto durante il lavoro di messa in voce del personaggio A, è emersa l'ambiguità semantica dell'espressione "tout s'est bien passé", che in francese può avere due significati: uno più frequente e più naturale di "è andato tutto bene" (che avrebbe avuto in questo caso un senso ironico) e uno più raro di "tutto è successo davvero". La richiesta di chiarimenti all'autore ha permesso di capire che il secondo equivalente era quello giusto. Abbiamo così tradotto questo brano così:

A: Ho creduto a lungo che si potesse ritrovare il bambino che è in noi
 ma che l'adolescente fosse morto
 l'adolescente che è in noi

Ho creduto a lungo a molte cose
 che hanno stancato i miei occhi
 e disperato il mio sguardo

Ho creduto a lungo alle voci
 che ti impediranno di ricordare
 semplicemente di ricordare
 la cosa più brutale...

C: La cosa fattuale...

A: ... la spaventosa convinzione
 che non siamo pazze
 che eri lì
 e che **tutto è successo davvero**

C: Era inevitabile
 col tempo
 le voci dentro di te si dissolvono nella nebbia
 si perdono nella musica incessante del mondo
 l'orecchio fischia e la tentazione dell'oblio è forte (Murgia 2021, trad. A. Giaufret)

4.2. *Se mia madre mi facesse a pezzi nessuno mi verrebbe a cercare* (trad. it. di *Et au pire, on se mariera* di Sophie Bienvenu, Genova, Teatro della Tosse, 2019, regia di Elena Dragonetti)

Il secondo esempio di traduzione teatrale che presentiamo qui si concentra sulla ricezione da parte di critici teatrali della traduzione italiana di un testo quebecchese, originariamente pubblicato in forma di romanzo breve, costituito da un lungo monologo. La traduzione italiana, nata come tesi di laurea magistrale di Sonia Fenoglio, è stata accompagnata e seguita da un lavoro di scavo nel testo e di *mise en voix* con la regista, l'attrice e una consulente sul linguaggio giovanile⁶.

Nonostante questo studio minuzioso il cui scopo era quello di dare una voce italiana credibile alla dodicenne Aïcha, la critica, che ha peraltro elogiato la rappresentazione in tutti i suoi aspetti, ha voluto sottolineare alcune criticità dell'aspetto linguistico: in particolare sono state identificate come “non riuscite” (e quindi nella nostra casistica si tratta di non errori criticati) alcune scelte legate al linguaggio giovanile, ovvero l'uso di alcune espressioni ascritte al “doppiaggese” e l'assenza di congiuntivo. Riportiamo qui di seguito due estratti da recensioni dello spettacolo:

Scorrono incostanti le parole di Aïcha, si svicolano di continuo da ogni forma di pensiero lineare e abbondano infatti nella traduzione gli “o comunque”, i “anche però”, ma anche “cazzo”, “figata” a restituire questa frammentarietà mentale e immaturità linguistica, mentre sfuggono qua e là residui di doppiaggese o filmese, che si riducono però a qualche sparso “robe così” o “cose così”. (L. Santini, *Mentelocale*, 10/02/2019)

Forse l'unico aspetto che stona è la volontà di non far usare il congiuntivo alla protagonista, che ha in testa tutto tranne che la scuola, ma l'equivalenza periferia degradata = incapacità di parlare correttamente, è uno stereotipo di cui potremmo fare forse a meno. (E. Mortari, *genova24*, 06/02/2019)

Soffermiamoci in prima battuta sulla prima questione, “cose così” e “robe così”, e vediamo la traduzione affiancata all'originale:

⁶ La nostra consulente era una ventenne con esperienza teatrale proveniente da un quartiere popolare che è servita per testare la credibilità del linguaggio giovanile della traduzione italiana.

TP	TA
Fait que t'es lesbienne ou pas ? Allez ! Je te raconte plein de trucs super personnels depuis tantôt, tu peux bien me dire ça. Oui ou non ?	Quindi sei lesbica o no? Eddai, su! Sono qui da un botto a raccontarti robe super personali, puoi dirmelo. Sì o no?
“Y te suffit de pas y penser, quand tu y penses”, qu’il me dit, Baz. C’est le numéro 24 sur la liste des raisons pourquoi je l’aime. Il dit des trucs dans ce style-là. C’est hot, hein ? Lui, il est capable de faire comme si de rien n’était et de continuer à vivre normalement. Les supervolcans, la bactérie mangeuse de chair, l’accélérateur de particules ou ce genre de conneries-là, il s’en fout.	“Basta non pensarci, quando ci pensi” mi dice sempre Baz. È il numero 24 della lista delle ragioni per cui lo amo. Dice cose così. È figo, eh? Lui riesce a fare come se niente fosse e a vivere normalmente. I supervulcani, la fine del mondo, l’acceleratore di particelle o quel genere di cazzate lì, lui se ne frega.
Lui, il aimait rien que les super vieux films, genre Scarface et tout. Moi je préférais les dessins animés, mais ça le faisait chier, les dessins animés, alors j’ai fini par m’habituer à ses trucs.	Lui voleva vedere solo i film stravecchi tipo Scarface e cose così. Io preferivo i cartoni animati, ma a lui facevano cagare i cartoni animati, così alla fine mi sono abituata alla roba che piaceva a lui.
Pas au Saint-Hubert. Un où ils servent du tartare, et tout. J’aurais préféré Saint-Hubert, mais tu sais bien, ça peut jamais être parfait.	Non come il Saint-Hubert, hai presente, quello tipo pub. Ecco, non quel genere. Uno dove ti danno la <i>tartare</i> di manzo e quelle robe lì. Avrei preferito il Saint-Hubert, ma vabbè non può mai essere tutto perfetto.

Ora, il *doppiaggese* è definito in questi termini da Sileo, che cita a sua volta alcuni studi precedenti:

Il “doppiaggese” porta con sé un ulteriore fardello di artificiosità, essendo anche una varietà tradotta per essere parlata come se non fosse stata tradotta, come se non provenisse da un sistema linguo-culturale diverso. Ne risulta, quindi, un linguaggio artificioso che da un lato “usa regolarmente formule linguistiche stereotipate non riconducibili al parlato naturale” (Perego, 2005: 26), come avviene nel “filmese” in generale; dall’altro, utilizza elementi più o meno fortemente ricalcati sull’originale. Spesso il risultato è un italiano medio, uguale per tutti, vecchi e giovani, uomini e donne, ornato di figure retoriche propriamente scritte (*variatio* e *iper correttismi*), anzi “piuttosto plasmato sulle strutture dello scritto che su quelle del parlato” (Maraschio, 1982: 141), e caratterizzato da uniformità e piattezza nella struttura dei turni conversazionali, nel lessico e nella costruzione sintattica (cfr. Petillo, 2012: 63), oltre che da strutture interferite dall’originale e che risultano di sovente innaturali al pubblico ricevente. Tutto questo è causato e perpetuato dalla *suspension of linguistic disbelief* (cfr. Romero-Fresco, 2009: 69). (Sileo 2017: 75)

Dall'analisi degli esempi riportati qui sopra ci pare che siamo ben lontani da un italiano artificioso, plasmato sullo scritto, che rifugge da forme di variazione e di oralità. La scelta di utilizzare le espressioni “incriminate” (che non abbiamo ritrovato nei numerosi elenchi di esempi di doppiaggese, ma che sono abbondantemente attestate nei corpora di italiano parlato⁷ e che, nel nostro caso, sono state anche approvate dalla nostra consulente) è proprio dovuta al desiderio di mantenere una equifunzionalità rispetto al testo di partenza, con espressioni che conservassero la vaghezza che caratterizza il linguaggio giovanile nelle lingue occidentali.

Possiamo solo immaginare che ci sia una tendenza a vedere forme di doppiaggese ovunque (forse soprattutto da parte di coloro che gravitano nell'ambito della cultura anglo-americana) e anche a sottovalutare l'eventuale impatto del doppiaggese sulla lingua italiana: molto probabilmente, esso può aver contribuito a modificare alcune abitudini linguistiche dei parlanti e a radicarne altre nell'uso.

La seconda recensione citata riguardava l'assenza del congiuntivo, interpretata dalla critica come uno stereotipo sociale. Vediamo ancora una volta alcuni esempi affiancati al testo originale:

TP	TA
<p>Une fois, avec Hakim... Ah... je t'ai pas dit. Son nom, c'était Hakim. Au début, quand j'étais petite, je l'appelais papa, mais tout le monde a commencé à se foutre de ma gueule à l'école, parce que ça se pouvait pas qu'il soit mon vrai père, alors j'ai arrêté. Ça lui a fait de la peine, je pense. Ils se sont engueulés, avec ma mère. Il a tellement utilisé toutes les insultes qu'il connaissait qu'il s'est mis à lui crier après en arabe. Mais bon, j'écoutais pas vraiment. Après, il s'est barré, mais il est revenu. Il revenait tout le temps. Sauf la fois où il est pas revenu. L'autre folle a jeté toutes ses affaires par la fenêtre, en gueulant comme une possédée. Tu l'aurais vue ! Une crise de malade ! Elle m'a prise comme ça, avec ses ongles qui s'enfonçaient dans mon bras et tout. “Va dans ta chambre et restes-y !”, qu'elle m'a crié. Elle avait bien trop peur que je parte avec lui, tu vois. C'est ça que j'aurais fait si j'avais su qu'il partait pour de bon.</p>	<p>Una volta con Hakim... Ah ... Non te l'ho detto. Si chiamava Hakim. All'inizio, quando ero piccola, lo chiamavo papà, ma poi a scuola, tutti hanno cominciato a prendermi per il culo perché non poteva essere il mio vero padre, allora ho smesso. C'è rimasto male. Penso. Hanno scazzato, lui e mia madre. Lui ha usato tutti gli insulti che conosceva in francese, così poi si è messo a urlarle addosso in arabo. Ma vabbè, io non è che ascoltavo davvero. Poi se n'è andato, però dopo è tornato. Tornava sempre. Tranne la volta in cui non è tornato più. La pazza ha buttato tutte le sue cose dalla finestra urlando come un'indemoniata. Dovevi vederla! Una malata del cazzo! Mi ha preso così, con le unghie che mi si ficcavano nel braccio e mi ha gridato “Va' in camera tua e restaci!”. Aveva troppa paura che partivo con lui, sai. E l'avrei fatto, se sapevo che partiva per sempre, l'avrei fatto eccome.</p>

⁷ Per esempio, il “Corpus KIParla – L'italiano parlato e chi parla italiano” (Mauri *et alii*).

<p>Mais j'ai demandé au gars le plus vieux que je connais et il sait pas non plus. Monsieur Klop, l'épicier. Je sais pas quel âge il a, mais il est tellement vieux que non seulement il a du poil dans les oreilles, mais en plus, c'est du poil blanc.</p> <p>C'est son vrai nom, Klop. Pour de vrai, vrai, vrai, j'invente rien, je te jure. On se fout de ma gueule parce que je m'appelle Aïcha Saint-Pierre, imagine si je m'appelais Aïcha Klop.</p>	<p>Ho chiesto al tizio più vecchio che conosco e nemmeno lui lo sa. Il signor Klop, il proprietario dell'alimentari. Non so quanti anni ha, ma è così vecchio che c'ha dei peli nelle orecchie, e sono pure bianchi!</p> <p>Klop è il suo vero nome. Davvero, davvero, davvero, non invento niente, giuro! Mi sottono perché mi chiamo Aïcha Saint-Pierre, immagina se mi chiamavo Aïcha Klop.</p>
---	---

Qui la semplificazione della consecutio e la sostituzione (frequente, ma non sistematica) del congiuntivo con l'indicativo è dovuta da un lato alla volontà di riprodurre il parlato giovanile spontaneo informale (come descritto da Berruto 2020, D'Achille 2019 e prima ancora da Sobrero) e dall'altro alla necessità di trovare strategie di compensazione per tutti i fenomeni "oralizzanti" che permette il francese (forma negativa senza il "ne", uso di lessico familiare o argotico, ecc.), ma che non è possibile trasporre semplicemente in italiano⁸.

Per comprendere meglio il diverso effetto che produce un testo italiano con il congiuntivo e uno senza, basta osservare l'esempio seguente, in cui abbiamo riprodotto la triade evocata da Pym (2010, si veda *supra*):

TP	TA senza congiuntivo	TA con congiuntivo
<p>C'était tellement cool, dans ce temps-là, que j'ai déjà eu l'impression que c'était pas vraiment arrivé, que j'avais tout inventé. Que c'était quelqu'un d'autre qui m'avait raconté ça et que je faisais comme si c'était moi. Que j'avais vu ça dans un film, genre. Avec toute cette merde qui est arrivée après, je me disais que c'était pas possible que j'aie été aussi bien à un moment donné.</p>	<p>Era troppo figo in quel periodo, che qualche volta ho l'impressione che non è mai successo davvero, che mi sono inventata tutto. Che qualcun altro me l'ha raccontato e ho fatto finta che è successo a me. Che l'ho visto in un film, tipo. Con tutta questa merda che è successa dopo, mi dicevo che era impossibile che ero stata così bene per un periodo. Capisci, no?</p>	<p>Era troppo figo in quel periodo, che qualche volta ho l'impressione che non sia mai successo davvero, che mi sia inventata tutto. Che qualcun altro me l'abbia raccontato e io abbia fatto finta che sia successo a me. Che io l'abbia visto in un film, tipo. Con tutta questa merda che è successa dopo, mi dicevo che era impossibile che fossi stata così bene per un periodo. Capisci, no?</p>

Ci sembra che la lettura delle due versioni sia piuttosto convincente: l'uso del congiuntivo passato ("che io l'abbia visto") a fianco di "tipo" ci pare, per esempio, stridere in maniera evidente.

⁸ Sulla negazione non canonica in italiano si veda Ballarè (2019) *La negazione di frase: forme e funzioni*, Tesi di dottorato, Università di Bergamo e Università di Pavia.

Al di là delle impressioni, abbiamo voluto consultare alcuni siti e testi di riferimento, che ci hanno tranquillizzate sulle scelte fatte.

Possiamo infatti sottoscrivere la raccomandazione di Altieri Biagi, che ricorda già nel 1987 di adattare la lingua alla situazione comunicativa:

[...] se, [...] dopo aver studiato il congiuntivo, e sapendolo usare, voi deciderete di “farne a meno”, di sostituirlo con altri modi, questa sarà una scelta vostra. Ciò che importa, in lingua, non è scegliere il modo più elegante, più raffinato, ma poter scegliere, adeguando le scelte alle situazioni comunicative. (Altieri Biagi 1987: 770)

Più recentemente, Menin, in un saggio sulla lingua del teatro e la recitabilità, riprende uno studio di Calamai (2009) in cui l'autrice analizza un corpus di opere teatrali ed evidenzia la sostituzione del congiuntivo con l'indicativo in particolari costruzioni, come le completeive rette da verbi di espressione, che costituiscono gran parte degli esempi citati sopra:

Un discorso particolare andrebbe dedicato alla scelta del modo indicativo a svantaggio del congiuntivo, a volte anche a rischio della sgrammaticatura. Silvia Calamai individua nel corpus l'utilizzo dell'indicativo nelle completeive rette dai verbi di dire e di credere (“Pensavo che non c'era bisogno di dirlo”), nelle completeive rette da verbo dell'animo (“Non mi piace che Spyrus ti corregge sempre”); nelle soggettive costruite con verbi impersonali dell'apparenza (“Pare che è un figlio di cardinale”), nelle condizionali introdotte da *basta che* (“Basta che sulla coppola ci metti le...”) e in un'autrice come Letizia Russo l'indicativo imperfetto al posto del condizionale (“Non pensavo che ce la facevo”). Più raro invece l'uso dell'indicativo nel periodo ipotetico dell'irrealità. (Menin 2014: 319, citando Calamai 2009: 192-238)

Questi studi ci confortano quindi nella nostra ipotesi di partenza e nelle nostre scelte linguistiche e traduttive.

Sarebbe probabilmente interessante verificare se la lettura di questo testo produca effetti diversi dal suo ascolto, ovvero quanto influisca sulla percezione il canale attraverso il quale viene trasmesso. Ma questo esula naturalmente dall'ambito di questo lavoro.

5. MEDIA III: tradurre il fumetto

In quest'ultima sezione, ci soffermeremo brevemente su due esempi tratti dalla pratica e dall'osservazione della traduzione del fumetto, un medium che presenta delle *contraintes* spaziali e relative alle immagini simili a quelle della sottotitolazione, mentre, al contrario della sottotitolazione, non sussistono qui né le *contraintes* temporali, né la compresenza di testo originale e traduzione.

Il primo esempio si riferisce proprio al rapporto testo/immagine e più precisamente alla presenza di testo nell'immagine, che non sempre può essere tradotto o si vuole tradurre. Nel caso dell'album *Dolorès*, che racconta la storia di una donna (che dà il titolo all'album) fuggita bambina dalla Spagna franchista,

la pagina 25 riproduce nelle vignette alcuni documenti che rivelano alla figlia e alla nipote di Dolorès, importanti indizi che permettono di collegare la donna alla sua vera origine: la Spagna. La traduzione è stata realizzata dalle studentesse della Laurea Magistrale in Traduzione e Interpretariato dell'Università di Genova dell'a.a. 2020/21. Vediamo anche in questo caso come il gruppo di lavoro ha risolto la necessità di esplicitare alcune informazioni per il lettore italiano o la lettrice italiana che non riesce a comprendere il contenuto dei tre documenti riprodotti: un attestato di ammissione in un orfanotrofio, un certificato di battesimo e la dichiarazione di ritrovamento di Dolorès bambina:

TP	TA
<ul style="list-style-type: none"> - C'est le dossier que les bonnes sœurs ont remis à ta grand-mère lorsqu'elle a quitté l'orphelinat... entre autres il y a son suivi scolaire de 7 à 20 ans... - J'ai tout épluché, pas le moindre cours d'espagnol au programme... - Il y a ça aussi ! - Retrouvée en mer ? Je ne comprends pas qu'à l'époque ils n'aient pas fait le lien avec les réfugiés espagnols !? 	<ul style="list-style-type: none"> - È il fascicolo che le suore hanno consegnato a tua nonna quando ha lasciato l'orfanotrofio... ci sono le sue pagelle e il certificato di battesimo. - L'ho sfogliato tutto, neanche un corso di spagnolo nel programma... - C'è anche questa dichiarazione dell'orfanotrofio! - Ritrovata in mare da un peschereccio? Non capisco come abbiano potuto non fare il collegamento con i rifugiati spagnoli!

Le aggiunte al TA (in grassetto) sono state necessarie per fornire al lettore tutte le informazioni richieste, anche se sono ridondanti rispetto alle immagini, il cui contenuto testuale è però opaco per il lettore non francofono.

L'ultimo esempio che analizzeremo è invece un caso di traduzione probabilmente realizzata da un traduttore o una traduttrice non professionista incalzato/a dalla fretta, che ha dato un risultato a tratti deludente, con sviste evidenti e controsensi. Si tratta della traduzione italiana dell'album *Les Phalanges de l'ordre noir* di Pierre Christin e Enki Bilal (Casterman, 1979), pubblicata nel 2004 dall'editore Alessandro con il titolo *Le falangi dell'ordine nero*. Il volume non riporta il nome del traduttore o della traduttrice. Tra i numerosi errori (che sono errori), troviamo:

- a. Scelte lessicali sbagliate (talvolta falsi amici): *soutane* = sottana (invece di *tonaca*, 30, 3⁹); *à gauche là, vite ...* = a sinistra, prego! ... (invece di *a sinistra, presto!...*, 59, 4);
- b. Collocazioni innaturali calcate sul francese: *dépassés par les événements* = sorpassati dagli avvenimenti (invece di *sopraffatti dagli eventi*, 29, 3); *bons moments* = buoni momenti (invece di *bei momenti*, 29, 4); *ça a été dur* = è stato duro (invece di *è stata dura*, 49, 5);
- c. Errori dovuti alla mancata familiarità con altre lingue: *Çok merci* = Çok grazie (espressione turca con prestito francese che significa "molte grazie", 60, 1);

⁹ I numeri si riferiscono, nell'ordine, alla pagina e alla vignetta.

d. La rivelazione che la voce narrante è uno dei personaggi (Il lettore italiano apprende molto prima di quello francese non solo che il narratore è uno dei personaggi, ma anche che egli sopravviverà alla pericolosa avventura che lo attende): “les retrouvailles ont eu lieu” = “ci ritrovammo” (invece dell’impersonale *la rimpatriata ebbe luogo*, 19, 1).

Nonostante questo album sia uno dei classici del fumetto francese, e nonostante questa sua caratteristica fosse ben nota all’editore che ha deciso di pubblicarne la versione italiana ben 25 anni dopo l’uscita dell’originale, la traduzione è stata evidentemente affidata a qualcuno il cui nome non ha neppure meritato di comparire. Fortunatamente, da allora, le cose stanno lentamente evolvendo: i testi dei fumetti e la loro traduzione sono oggetto di maggiore cura anche in Italia, dove il medium ha conquistato una maggiore legittimità e dove sono nate case editrici più attente alla qualità globale delle proprie pubblicazioni, incluso l’aspetto traduttivo.

6. *Conclusion*e

Definire un errore in traduzione pare non essere semplice, eccetto nei casi in cui si tratti di evidenti controsensi, come negli esempi tratti da *Les Phalanges de l’ordre noir*. In tutti gli altri casi qui presentati, l’errore è una percezione di chi fruisce il testo, mentre il traduttore o la traduttrice lo intende come una scelta stilistica, frutto di una profonda riflessione.

Naturalmente, abbiamo trattato qui alcuni esempi che possono non essere rappresentativi di tutti gli errori in traduzione, né di tutte le combinazioni possibili tra questi e i diversi media. Dal canto loro, neppure le voci critiche sono rappresentative del pubblico dei fruitori, la maggior parte dei quali sono rimasti silenziosi. Tali voci sono state certamente influenzate da quadri ideologici di riferimento, abitudini linguistiche, e anche semplice mancanza di curiosità.

Sarebbe interessante interrogarsi sull’efficacia delle strategie *sourcières* o *ciblistes* (secondo la terminologia proposta da Ladmiral): quanto le seconde si espongono maggiormente alle critiche, in quanto i fruitori sentono di essere “esperti” della lingua/cultura di arrivo? E quanto scelte traduttive più *sourcières* o filologiche proteggerebbero il traduttore o la traduttrice incutendo in loro una sorta di rispettoso timore? Naturalmente queste riflessioni sono il frutto dell’esperienza personale e questa domanda potrebbe trovare una risposta soltanto con l’analisi di un corpus molto ampio di traduzioni e con l’analisi della loro ricezione.

BIBLIOGRAFIA

- Altieri Biagi, Maria Luisa (1987) *Linguistica essenziale*, Milano: Garzanti.
Ballarè, Silvia (2019) *La negazione di frase: forme e funzioni*, Tesi di dottorato, Università di Bergamo e Università di Pavia.

- Berruto, Gaetano (2012) *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma: Carocci.
- Bramati, Alberto (2013) "Recréer un style dans une autre langue. Quelques réflexions sur la difficulté d'évaluer une traduction", *Repères Dorif*, hors-série, volet. 1, <https://www.dorif.it/reperes/alberto-bramati-recreer-un-style-dans-une-autre-langue-quelques-reflexions-sur-la-difficulte-devaluer-une-traduction/> (consultato il 06/01/2023).
- Calamai, Silvia (2009) "Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino", in Stefania Stefanelli (a cura di) *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Pisa: Edizioni della Normale, 195-238.
- Collombat, Isabelle (2009) "La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction", *The Journal of Specialised Translation* 12: 37-54.
- D'Achille, Paolo (2019) *L'italiano contemporaneo*, Bologna: Il Mulino.
- Dussart, André (2005) "Faux sens, contresens, non-sens... un faux débat ?", *Meta* 50 (1): 107-119.
- Gile, Daniel (1992) "Les fautes de traduction: une analyse pédagogique. Translation errors: a pedagogical analysis", *Meta* 37 (2): 251-262.
- Gouadec, Daniel (1989) "Comprendre, évaluer, prévenir: pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction", *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 2: 35-54.
- Ladmiral, Jean-René (2014) *Sourcier ou cibliste*, Paris: Les Belles Lettres.
- Loock, Rudy (2006) "La faute: à traduire au pied de la lettre?", in Nadia D'Amélio (a cura di) *Au-delà de la lettre et de l'esprit: pour une redéfinition des concepts de source et de cible. Actes du colloque Traduction / Traductologie*, UMH-ULB, 27-28 octobre 2006, Mons: CIPA, 111-120.
- Maraschio, Nicoletta (1982) "L'italiano del doppiaggio", in Anna Antonini et alii (a cura di) *La lingua italiana in movimento. Incontri del Centro di Studi di grammatica italiana*, Firenze: Accademia della Crusca, 137-158.
- Mauri, Caterina, Silvia Ballarè, Eugenio Goria, Massimo Cerruti, Francesco Suriano, (2019) "KIParla corpus: a new resource for spoken Italian", in Raffaella Bernardi, Roberto Navigli, Giovanni Semeraro (a cura di) *Proceedings of the 6th Italian Conference on Computational Linguistics CLiC-it*; <https://ceur-ws.org/Vol-2481/> (consultato il 1/05/2023).
- Menin, Roberto (2014) "Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale", *Studi Germanici* 5: 302-328.
- Perego, Elisa (2005) *La traduzione audiovisiva*, Roma: Carocci.
- Petillo, Mariacristina (2012) *La traduzione audiovisiva nel terzo millennio*, Milano: FrancoAngeli.
- Romero-Fresco, Pablo (2009) "Naturalness in the Spanish dubbing language: a case of not so closed friends", *Meta* 54(1): 49-72.
- Pym, Anthony (2010) *Translation and text transfer. An essay on the principles of intercultural communication*, Tarragona: Intercultural Studies Group.
- Regattin, Fabio (2014) "Traduire des théâtres: stratégies, formes, skopos", *Repères Dorif*, hors-série, volet 1, <http://www.dorif.it/reperes/fabio-regattin-traduire-des-theatres-strategies-formes-skopos/> (consultato il 6/01/2023).
- Salmon, Laura (2017) *Teoria della traduzione*, Milano: Franco Angeli.

- Sileo, Angela (2017) “Una lingua scritta per essere recitata come se non fosse stata scritta: paradossi e conseguenze nella (finta) oralità dei prodotti cine-televisivi”, in Luciano Romito, Manuela Frontera (a cura di) *La scrittura all’ombra della parola, Quaderni di linguistica - Università della Calabria* 5: 73-87.
- Sobrero, Alberto A. (a cura di) (1993) *Introduzione all’italiano contemporaneo*, Roma, Bari: Laterza.

Traduzioni analizzate

- Bienvenu, Sophie (2011) *Et au pire, on se mariera*, Montréal: La Mèche; traduzione italiana di Sonia Fenoglio e Anna Giaufret, *Se mia madre mi facesse a pezzi nessuno mi verrebbe a cercare*, Genova, Teatro della Tosse, febbraio 2019, regia Elena Dragonetti, con Marta Prunotto.
- Bilal, Enki, Pierre Christin (1979) *Les Phalanges de l’ordre noir*, Paris: Casterman; traduzione italiana *Le falangi dell’ordine nero*, Bologna: Alessandro, 2004 (traduttore non segnalato).
- Loth, Bruno (2016), *Dolorès*, Saint Avertin: La Boîte à Bulles.
- Murgia, Fabrice (2021) *Change le monde, trouve la guerre*, Teatro Nazionale di Genova, regia di Thea Dellavalle, con Irene Petris; traduzione italiana di Anna Giaufret.
- Salinger, Emmanuel (2009) *La Grande vie*, Paris: Les Films du Poisson; sottotitoli italiani di Anna Giaufret e Micaela Rossi, 2010.