

Traduzione e conflitto: il fumetto americano nella politica editoriale della rivista "Linus"

LAURA CHIARA SPINELLI

Introduzione

Nel 1964, in *Apocalittici e integrati*, Umberto Eco afferma la necessità di un'offerta culturale finalizzata a conferire nuova legittimazione ai generi che si sviluppano nel contesto della civiltà di massa. Le sue riflessioni, rivolte in particolare al fumetto, prefigurano l'iniziativa editoriale che prenderà forma di lì a poco con "Linus", rivista del fumetto e dell'illustrazione, che proporrà a un pubblico adulto opere in grado di veicolare valori culturali.

Il periodico nasce nell'alveo della storica libreria di via Verdi a Milano che Anna Maria Gregorietti – e con lei il marito Giovanni Gandini, nonché un nutrito gruppo di soci – rileva nel 1962, creando poi un marchio editoriale. La Milano Libri si specializzerà in volumi che dedicano spazio alle immagini e attrarrà lettori colti, in grado di accostarsi ai testi in lingua originale, di discutere insieme di musica, cinema, fumetti e letteratura: da tali conversazioni emergerà l'impianto programmatico di "Linus".

Fucina di idee, la rivista raccoglie intorno a sé gli intellettuali del tempo: da uomini di legge – lo stesso Gandini, che assumerà la direzione, Ranieri Carano e i fratelli Franco e Bruno Cavallone – a scrittori e critici letterari – Vittorio Spinazzola, Oreste del Buono, Umberto Eco, Elio Vittorini. Testimoni delle trasformazioni che il Paese vive nella seconda metà degli anni Sessanta, con uno sguardo a ciò che accade al di là dell'Italia e dell'Europa, i redattori del periodico assistono a una riconcettualizzazione della società e del potere. È l'età dell'opposizione alla guerra del Vietnam, della sfida all'espansionismo, è la fine del miracolo economico, che aveva caratterizzato l'Italia dalla metà degli anni Cinquanta. La storia contemporanea entra, seppur ancora in punta di piedi, nelle pagine di "Linus" e il fumetto dà voce a una dichiarazione ideologica, che questo lavoro si propone di ricostruire. A tal fine, saranno selezionati i numeri

pubblicati sul periodico nel 1967 e nel 1968, età in cui il conflitto è condizione intrinseca.

Gli esempi presentati, tratti da fumetti americani di cui "Linus" offre una traduzione, ritraggono eventi di rilievo sulla scena socio-politica del tempo. Sarà, dunque, interessante analizzare le strategie impiegate dai traduttori, che rispondono talvolta a scelte editoriali e culturali, per rappresentare il conflitto nelle sue diverse declinazioni: dagli scontri sanguinosi della guerra del Vietnam, alle tensioni sociali che si esprimono attraverso la dissonanza tra i linguaggi, alla censura della satira politica nel contesto delle elezioni presidenziali statunitensi. L'analisi rivelerà il ruolo svolto dalla traduzione nel dar forma a un discorso culturale, assimilando l'ideologia dell'originale al contesto italiano o segnalandone l'alterità.

La ricezione del fumetto americano: traduzione come scelta culturale

Sul primo numero di "Linus", pubblicato nell'aprile del 1965, accanto ai Peanuts, appaiono Krazy Kat, Popeye e Li'l Abner, lasciando trasparire l'inclinazione dei redattori alle forme della *comic strip* statunitense, «compendio dei modelli di comportamento dell'americano medio in ogni strato della civiltà di massa» (Politzer, 1966, p. 55). Dalle tavole domenicali alle strisce giornaliere, l'originaria pubblicazione del fumetto sui quotidiani americani spezza il *continuum* delle vicende, lasciando a colui che legge il compito di ricostruirne idealmente il filo. La lettura avviene al contempo «at one sitting» (Poe, 1984, p. 572) – nelle modalità di ricezione di un racconto breve – e ad intervalli, scanditi dallo spazio di un giorno o di una settimana. La *strip* è l'unità espressiva, conduce a una moltiplicazione della figura e della battuta e introduce la successione temporale, ma esprime un mero frammento di mondo e, nella sua precarietà, potrà essere pregevole come illuminazione, come episodio, come aneddoto ("Linus" 1, 1965). Per ricordare e giudicare qualitativamente l'opera, occorre che i personaggi ritornino, che siano tipici e significativi, cosa che accade quando il loro creatore «riesce a rivelare i molteplici nessi che collegano i tratti individuali dei suoi eroi ai problemi generali dell'epoca», a esporre i contrasti sociali nella loro forma pienamente sviluppata (Lukács, 1953, p. 333).

I *comics* hanno gradualmente accompagnato «i mutamenti di un'America in espansione, urbana e industrializzata» (Manning White & Able, 1966, p. 15), riflettendo i grandi temi della società del ventesimo secolo, in un Paese affermatosi come potenza mondiale alla fine degli anni Trenta e

negli anni Quaranta. La forma del fumetto è impiegata dai partiti politici durante le campagne presidenziali e acquista la funzione di dipingere i conflitti secondo le regole del gioco americano, in un contesto in cui la lotta non è mai cercata dal personaggio ma imposta (ivi, pp. 10-20).

Nella consapevolezza che la traduzione possa contribuire alla formazione dell'identità nazionale, sia attraverso la selezione di testi stranieri, sia attraverso lo sviluppo di strategie discorsive per tradurli (Venuti, 2005), i redattori di "Linus" si accostano alla comic strip americana compiendo una scelta volta a ridefinire il canone: si pensi alle resistenze, legate a motivazioni pedagogico-letterarie, che si riscontrano in Italia agli inizi del Novecento nei riguardi del nuovo strumento comunicativo (Morgana, 2003, p. 171), all'eliminazione dei balloons nelle vignette pubblicate sul "Corriere dei Piccoli", alla censura in epoca fascista. "Linus" si pone in linea con la scelta editoriale di Elio Vittorini che, sulle pagine della rivista "Il Politecnico", a partire dal secondo dopoguerra, concede ampio spazio alle arti visive e, in particolare, al fumetto americano.

Un testo straniero può essere selezionato e trasposto in un'altra lingua perché la situazione sociale in cui è prodotto è percepita come omologa al contesto della cultura di arrivo e, dunque, colta come possibilità di illuminare i problemi che una determinata nazione affronta; oppure può essere scelto perché la sua forma e i suoi temi contribuiscono alla creazione di uno specifico discorso culturale (Venuti, 2005). È tale il caso di "Linus", che si propone di pubblicare i «migliori fumetti in circolazione» (Brolli, 2014, p. 286) e di accompagnarli con note e commenti, testimoni di un nuovo modo di guardare alla figurazione narrativa. Il suo pubblico è costituito da lettori dallo sguardo critico e attento – intellettuali o giovani studenti – consapevoli che l'intento di divertirsi e divertire non vuol dire chiudere gli occhi sulla realtà che il fumetto rappresenta, illudersi di sfuggirla o di addomesticarla (del Buono, 1969).

Il destinatario è costantemente coinvolto dai redattori, attraverso la posta, i referendum e le altre rubriche che compongono il periodico: è reso partecipe dei meccanismi su cui si basa la costruzione di "Linus", delle difficoltà culturali e linguistiche insite nella traduzione delle opere pubblicate, del problema della fruizione di storie che si riferiscono a specifici aspetti del costume politico americano, guardate attraverso il tempo o attraverso lo spazio e consumate da un pubblico storicamente o ideologicamente difforme (Eco, 1964). Diverse visioni del mondo creano testi e discorsi contrastanti, se pensiamo che le parole sono investite di significato in virtù del loro impiego in un determinato contesto. L'inscindibile

legame tra lingua e cultura rivela che la traduzione di un'opera non è mera trasposizione del significato contenuto in un gruppo di segni, non è mai avulsa dalla realtà extra-testuale, dalla tradizione, dalle norme letterarie, dalle conoscenze condivise.

La figura dell'autore, il testo fonte e il testo di destinazione, nonché il contesto in cui essi nascono, le aspettative dei lettori e l'industria editoriale sono le parti in gioco del processo traduttivo, un processo che si pone all'insegna della negoziazione, nella consapevolezza che «per ottenere qualcosa si rinuncia a qualcosa d'altro» (Eco, 2003, p. 18).

La traduzione è un'operazione metaforica e metonimica (Gentzler & Tymoczko, 2002, p. XVII): non sarà mai omologa all'originale, non potrà catturarne ogni aspetto, ma ne offrirà un'immagine selettiva, fondata sull'interpretazione, e potrà attivare potenzialità inesprese, significati che giacevano inerti nel testo (Agorni, 2005, p. 12).

In quanto atto ermeneutico, il lavoro del traduttore si configura come processo decisionale: la traduzione è scelta e, nella sua parzialità, diviene un'arte impegnata, partigiana (Gentzler & Tymoczko, 2002, p. XVIII). È lo strumento di cui dispongono le istituzioni, il patronage (Lefevere, 1992) – partiti politici, governi, case editrici – per costruire, con l'ausilio degli intellettuali, l'immagine desiderata di una cultura (Hermans, 1985).

Traduzione e ideologia: il Sessantotto e la guerra del Vietnam

In qualità di processo culturale, parte di un "polisistema" in cui l'evoluzione delle forme e dei generi testuali è determinata dall'alternanza di movimenti innovativi o conservatori rispetto al canone (Even-Zohar, 1995), la traduzione assume un ruolo chiave nel plasmare la riflessione estetica, politica, ideologica. Luogo dove i discorsi si incontrano e competono, essa seleziona quali elementi dell'estraneo introdurre nel quadro della cultura di arrivo.

Delle strategie del traduttore resta traccia non solo sulla pagina, ma negli elementi che costituiscono il paratesto: note redazionali, saggi, editoriali, schede critiche, recensioni. L'analisi dei numeri di "Linus" pubblicati nel 1967 e nel 1968 appare, sotto questo profilo, particolarmente feconda: si tratta di un'età di conflitto, se si considera l'emergere delle contestazioni studentesche. La critica capillare nei riguardi dell'autoritarismo accademico, del sapere e della sua organizzazione didattico-disciplinare, su cui il Sessantotto si fonda, assume una dimensione anti-istituzionale, internazionale e collettiva. Il passaggio dalla frattura tra giovani generazioni e

istituzioni formative a una contestazione globale nei confronti del sistema (De Bernardi & Madera, 1990, p. 329) si riflette nelle diverse fasi in cui il movimento si articola: una stagione aurorale e riformistica, nei primi mesi del 1967, rappresentata per esempio dall'esperienza pisana; una radicalizzazione del conflitto, nella transizione all'anno successivo, nei luoghi emblematici di Palazzo Campana a Torino, dell'Università Cattolica di Milano, della Facoltà di Sociologia di Trento; una fase apicale con gli scontri tra marzo e giugno del 1968, che rendono «il movimento studentesco il principale attore politico sulla scena italiana – ed europea, se si pensa al maggio francese» (*ibidem*), a cui lo stesso Gandini assiste.

Le lotte studentesche, dapprima finalizzate al cambiamento radicale della scuola e dell'università, danno vita a prospettive teorico-politiche più complesse, basandosi su una critica inedita del capitalismo e dei suoi modelli culturali mercificati.

Nel contesto dell'opposizione al capitalismo, si configura come elemento unificante e pervasivo di mobilitazione di tutto il Sessantotto l'antimperialismo, che si nutre del «riferimento continuo ed eccezionale al Vietnam e alla sua lotta di liberazione» (Voza, 2009, p. 22), laddove la generazione che accede alla sfera politica, e all'età adulta, tende a definire la propria identità in termini di umanità, più che di singola nazione.

Tali contestazioni incidono sul mondo del lavoro raccogliendo i consensi degli operai e, inevitabilmente, sul sistema dell'intrattenimento e della cultura. La redazione di "Linus" non può esserne indifferente: deve assumere una posizione, seppur prudente, sull'inchiesta del giornale studentesco "La Zanzara", porsi a fianco dei giovani e della libertà di stampa.

Se le copertine di aprile e maggio del 1968 appaiono in continuità, nella raffigurazione dei volatili dei Peanuts che si fronteggiano con cartelli di protesta, negli anni Settanta del Buono auspicherà un'identificazione tra i suoi lettori e coloro che sono in prima linea nelle contestazioni.

Lo studio della politica culturale del periodico in questi anni cruciali rivelerà che la traduzione ha funzione di negoziazione dei rapporti di potere: può dare risonanza all'ideologia del testo di partenza o porsi in conflitto con essa. Così precisa Gandini in risposta alle accuse di parzialità ricevute nell'agosto 1967 dai suoi lettori:

La satira politica è sempre stata una componente essenziale dell'umorismo grafico e non. Inoltre, i nostri autori sono liberi di pensarla come vogliono e non devono necessariamente avere il nostro consenso ideologico. [...] se vogliamo pre-

sentare ogni tanto cose nuove nel campo dei fumetti non sarà sempre agevole evitare opere con un loro preciso contenuto critico, sociale e politico ("Linus" 29, 1967, p. 21).

Non a caso, sulle pagine dello stesso numero di "Linus" è pubblicata la striscia statunitense *Tales of the Green Berets*, opera dello sceneggiatore Robin Moore e del disegnatore Joe Kubert. Quelle atmosfere, dedicate alle forze speciali statunitensi che costituirono parte attiva nella guerra del Vietnam, sono così estranee a "Linus" da condurre Oreste del Buono alla stesura di una nota introduttiva, in cui, prendendo le distanze dall'ideologia espressa dal fumetto, è delineata la posizione dei redattori:

Qualcuno ci ha accusato di essere comunisti, perché pubblichiamo l'americano Feiffer, qualcuno ci ha accusato di essere fascisti, perché pubblichiamo l'americano Al Capp, qualcuno ci ha accusato di essere democratici, perché pubblichiamo il protestatario Feiffer come il qualunquista Al Capp. [...] Il fumetto di guerra [...] è collegato senz'altro alla politica, dato che la guerra di cui si tratta è quella amarissima del Vietnam. Immaginiamo, quindi, reazioni e proteste. [...] sulla questione del Vietnam non abbiamo incertezze di opinioni. Compiangiamo i soldati americani che vi muoiono, ma non possiamo non sentirci dal lato della barricata ove è il popolo che lotta per la propria libertà ("Linus" 29, 1967, p. 62).

Sebbene "Linus" abbia finalità di intrattenimento, gli intellettuali che selezionano i materiali da tradurre e pubblicare sono consapevoli della necessità di giustificare tale scelta dinanzi al lettore. Dei Berretti verdi «si scrive e si disegna secondo la più ridondante retorica», che richiama «un'altra retorica ascoltata e patita in passato» (*ibidem*). L'allusione alla situazione politica italiana sarà esplicitata nel passaggio successivo:

Presentiamo queste strisce come documenti dell'illusione sempre uguale, della stupidità sempre uguale, dell'inutilità sempre uguale delle guerre, che non siano di difesa nazionale, di insurrezione, di liberazione dalla schiavitù o dal timore. Documenti esattamente né più né meno come quelli che abbiamo pubblicato l'anno scorso sul fumetto fascista, senza per questo sentirci minimamente dalla parte fascista (*ibidem*).

Su "Linus" appare una storia del 1965, che si apre con una descrizione delle forze speciali statunitensi: «Il soldato che porta il berretto verde è un soldato di nobili ideali, di coraggio e di fantasia. Abilmente addestrato per servire con onore il suo Paese [...] contro le aggressioni e le som-

mosse, per la continuità della pace e della democrazia» (“Linus” 29, 1967, p. 63).

Appare chiaro il carattere patriottico di tale passaggio, la velata volontà di legittimare l’esercizio della violenza: «Il Berretto verde è sempre pronto alla lotta. Addestrato in modo superbo al combattimento corpo a corpo» (*ibidem*).

Le altisonanti vignette iniziali, che nel testo originale hanno funzione propagandistica, trasposte in lingua italiana, contribuiscono a creare un effetto straniante alla luce di quanto del Buono ha affermato.

Come si apprende dalle didascalie, l’intreccio della storia si fonda sull’uccisione del giornalista americano Andy Carter a Saigon e sul tentativo da parte dell’amico Chris Tower di scoprire cosa sia accaduto. Il testo italiano non altera le strutture sintattiche dell’originale ma, attraverso determinate scelte lessicali, può attenuarne la forza ideologica. Per indicare la fine della vita di Carter provocata dai guerriglieri vietnamiti, il verbo *snuff out* è tradotto con la parola “spegnere”. Tuttavia, accanto a tale accezione, riferita all’estinzione di una fiamma, figura sul Collins English Dictionary (1998) il significato di registro informale «suppress, put an end to», che in lingua italiana diverrebbe «far fuori, eliminare, assassinare». L’autore dell’opera originale accentua, dunque, l’elemento di crudeltà insito nell’omicidio ai danni di un cittadino americano, acuito dall’allitterazione prodotta accostando gli averbi *mysteriously* e *murderously*.

Se le circostanze del delitto sono chiare – un’imboscata e una freccia nella schiena –, si brancola nel buio nell’identificazione del colpevole: che si tratti di un terrorista vietcong o di un fanatico antiamericano, è manifesto il carattere politico e nazionalistico dell’uccisione.

I sospetti ricadono ben presto sulla misteriosa figura del cowboy vietcong, di cui nessuno conosce l’identità, mentre Tower, che collabora con le forze speciali a Saigon, è impegnato in una ricerca destinata al fallimento: nel testo inglese è impiegata l’espressione idiomatica «on a wild goose chase» (Moore, 1966, p. 39), che allude all’insuccesso dell’impresa. Nell’impossibilità di individuare un equivalente, la traduzione italiana perde tale sfumatura semantica e si limita a definire il protagonista «deciso a braccare l’assassino» (“Linus” 29, 1967, p. 65).

Un personaggio emblematico viene presentato ai lettori, dapprima attraverso la voce di un addetto stampa yankee, poi sulla scena: a recitare il ruolo del cowboy, emulando gli uomini leggendari del vecchio West, è il francese M’sieu Chaval. Egli intuirà che Tower, giornalista rinomato negli

Stati Uniti, potrà essere merce di scambio per ottenere dagli americani la riconsegna dell'ufficiale di stato maggiore del Vietnam del Nord, Ton Ling.

L'incontro tra i due protagonisti è connotato da un'ambigua conversazione costruita su un tessuto di metafore e modi di dire inerenti al mondo animale, che trovano equivalenti anche in lingua italiana: Chris è descritto come un agnello che sta per essere condotto al macello; il gioco dialettico tra M'sieu Chaval e il giornalista richiama la sfida secolare tra gatto e topo; e ancora, la morte di Carter è spiegata attraverso il proverbio inglese noto al lettore italiano "curiosity killed the cat", che contiene in sé un avvertimento al personaggio sul pericolo insito in una futura interferenza.

La figura del cowboy è delineata attraverso una sequenza di aggettivi che lo rendono invisibile al lettore, contribuendo a legittimare l'uccisione del personaggio, a cui si assisterà a conclusione della storia: «wily, scheming, deadly, fanatical» (Moore, 1966, p. 56) – «scaltro, intrigante, pericoloso e fanatico» ("Linus" 29, 1967, p. 67). Lo stesso intervento degli americani è giustificato, in una guerra descritta come «wild» (Moore, 1966, p. 63), selvaggia – che in italiano diviene «crudele» ("Linus" 29, 1967, p. 68) – ma spiegata alla luce della retorica della libertà. I guerriglieri vietcong, che spesso si confondono con gli innocenti agricoltori, sono ritratti a piantare mine nel terreno, un terreno che diventa terra di nessuno, un campo di battaglia dove non esistono una prima linea e una retrovia. E il fine degli americani è assicurare la sopravvivenza degli abitanti, come si specifica in una vignetta emblematica che, forse non a caso, non appare sulle pagine di "Linus": «Survival. That's the job we're here for. Survival for the people here» (Moore, 1965, p. 53).

Lo scioglimento dell'intreccio è reso possibile dallo scatto fotografico ad opera di Chris Tower, che, vittima di un'imboscata insieme alle truppe americane, riesce a catturare l'immagine del cowboy vietcong e a identificarlo con M'sieu Chaval. La vendetta dei Berretti verdi occuperà le pagine finali della storia; l'azione bellica è fondata sull'inganno, che si riflette sul piano del linguaggio: metafore tratte dal mondo animale costituiscono ancora l'intelaiatura semantica di una duplice imboscata. La falsa notizia del passaggio di un convoglio di armi americane attirerà il cowboy in una trappola: persuaso che «il topo grasso» stia entrando «nella tana dello scorpione», in realtà il personaggio si nutrirà del proprio «stesso veleno» ("Linus" 29, 1967, pp. 74-75). I furgoni che i guerriglieri assaltano saranno vuoti, mentre le forze statunitensi che seguono il convoglio cir-

conderanno il nemico. Chris Tower, da spettatore passivo, investito del compito di rivelare ai connazionali come e perché si combatte in Vietnam, sarà costretto all'azione, a lanciarsi dall'elicottero di ricognizione nella giungla, pronto all'incontro finale con il cowboy.

Il conflitto si conclude con un duello sul modello del vecchio West tra un civile e un guerrigliero. Tower spara a un uomo disarmato, nella consapevolezza che «si trattava di uccidere o essere ucciso» ("Linus" 29, 1967, p. 77): la giustificazione addotta dal protagonista «it was kill or be killed» (Moore, 1966, p. 134) – rappresenta una riflessione amara sul conflitto, «questa sporca, sanguinosa guerra» ("Linus" 29, 1967, p. 78) destinata a proseguire e, nel suo evolversi, ad accrescere il proprio carattere di disumanità, elemento che nel testo di arrivo è enfatizzato. La traduzione italiana della vignetta finale è emblematica: il conflitto «diverrà ancor più crudele, prima di finire» (ibid.). Un singolo aggettivo, nella sua incisività, sostituisce la giustapposizione di due comparativi dal significato generico propria del testo inglese (figg. 1 e 2): «Maybe it's got to get worse before it gets better» (Moore, 1966, p. 141).



Fig. 1 Robin Moore & Joe Kubert, *I Berretti Verdi*, in "Linus", n. 29, 1967

Il conflitto nel linguaggio

La parola, come l'esempio analizzato rivela, partecipa al modo in cui il conflitto si dispiega, motivo che ritorna con insistenza nelle vignette di Pogo, una storia raccontata da Walt Kelly dal 1948 al 1973, presenza co-

stante sulle pagine di "Linus". Tra il 1967 e il 1968 la striscia figurerà in venti numeri del periodico.

Al confine tra la Georgia e la Florida, la palude di Okefenokee, lungi dall'essere immaginaria, è il palcoscenico che ospita i personaggi del fumetto: un gruppo di animali del sud degli Stati Uniti, la cui descrizione consente all'autore di illuminare le particolarità della nostra società urbana. I caratteri fantastici di tale comunità, rappresentati tramite un segno grafico frutto dell'esperienza di Kelly presso la Disney, costituiscono la base per una satira della politica sociale americana che si esprime «nei termini della favola e della parabola» (Denney, 1966, p. 75).



Fig. 2 Robin Moore & Joe Kubert, *Tales of the Green Berets*, 1965

La dinamica della vicenda, in un teatro dove i personaggi si muovono poco, in un entroterra isolato che rievoca l'immagine di un mondo ancestrale, risiede nella conversazione, in una sequenza di «dialoghi filosofici di una sorta di accademia rurale, sulla politica, sull'onestà e sugli imbrogli, sul mondo» (Brolli, 2014, p. 81). Il protagonista, Pogo, l'opossum da cui l'opera prende il nome, rivela sempre ciò che pensa senza temere le conseguenze, consentendo così al suo creatore di esprimersi su una varietà di temi, dalle inchieste parlamentari, alle relazioni internazionali, alla pace mondiale: agli «accademici paludosi se non paludati spettava di parlare di tutto, tuttologi per vocazione e per elezione» (ivi, p. 82).

Dalla necessità dei personaggi di trovar risposta, in un dibattito incessante, ai problemi della politica, dell'arte, della scienza (Denney, 1966, p. 76) nasce l'intuizione dell'autore di candidare Pogo ogni quattro anni alla ca-

rica di presidente: il 1968 acquista, dunque, rilievo nella storia degli Stati Uniti e nella storia disegnata che "Linus" propone.

Dinanzi ai conflitti politici e sociali, il fine dell'autore è la creazione di una società idillica, che aspiri alla riconciliazione, lasciando trasparire un ideale di tolleranza e antiassolutismo (Cavallone, 1965, p. 66).

Le tensioni che animano i personaggi si riflettono sul piano formale negli innumerevoli linguaggi che essi parlano. Nel luglio 1965, il traduttore Bruno Cavallone presenta Pogo ai lettori di "Linus". Egli racconta dello scontro quotidiano con le parole dell'opossum e degli altri animali, espresse in un dialetto locale, che differisce dall'americano corrente e si configura come idioma artificiale, fondato su una sintesi comica del lessico, della morfologia, della pronuncia che caratterizzano le popolazioni rurali del sud (Interdonato, 2015). I personaggi operano poi delle deviazioni dal proprio linguaggio per dedicarsi alla creazione di termini nuovi, per esprimersi in rima o in modo aulico, parlare in lingua straniera o con inflessioni etniche differenti, in latino e in una varietà di idiomi professionali, dal gergo politico a quello pubblicitario. Il principale artificio verbale di Pogo è il poliglottismo, che risponde all'intento dell'artista di «introdurre tutti i generi di confusione semantica e fonetica» (Denney, 1966, p. 80), di accentuare i problemi della comunicazione, prova delle instabili relazioni tra gli uomini.

Esemplificano tale aspetto le pagine di Pogo pubblicate su "Linus" nel settembre del 1968. I personaggi sono impegnati in un *poetry contest*, una gara che vede contrapporsi nella declamazione di versi Albert the Alligator e il verme poeta. Il conflitto, espresso attraverso il linguaggio, si riflette nelle strategie traduttive, nella complessa trasposizione delle imprevedibili coniugazioni, della poesia allitterativa, dei giochi di parole che caratterizzano il tessuto testuale. Un esempio è rappresentato dalle parole del verme contenute nella prima striscia: «O' snap yo' fingerbones an' wingle yo' toes an' shoo fly home in yo' Sunday clo'es» (Kelly, 2011, p. 24). Il traduttore sceglie di creare versi nuovi, conservando soltanto la rima e l'immagine degli abiti domenicali: «T'incontro alla domenica - tutta vestita a nuovo - ma vieppiù nevrastenica - ogni volta ti trovo» ("Linus" 42, 1968, p. 36). Si perde il riferimento allo schiocco delle dita della mano e al movimento delle dita dei piedi, presente nel testo inglese.

La descrizione della produzione poetica del piccolo verme offre spunti parodici, allusioni a opere letterarie o eventi storici, che nel testo italiano si perdono. Si pensi a «Owed to a Grecian Earn» (Kelly, 2015, p. 25), che richiama l'opera del 1819 di John Keats, *Ode on a Grecian Urn*; oppure a

«Fire when the griddle's ready» (*ibidem*), un titolo che adombra il celebre ordine conferito al capitano Gridley durante la battaglia di Manila del 1898. I giochi di parole contenuti in questa espressione sono manifesti. Il verbo fire, che nella frase originaria indicava la direttiva di aprire il fuoco, può essere utilizzato anche nell'accezione di cuocere, di accendere. Tale interpretazione è avvalorata dalla presenza del termine griddle, "piastra", deformazione ortografica del nome del capitano americano. La traduzione di Cavallone riunisce i due titoli, che il lettore italiano avrebbe faticato a comprendere, in *Elegia su un formicaio di campagna*, dove l'intento parodico è attenuato. È conservato, invece, il riferimento colto a *Pride and Prejudice*, a indicare i sentimenti di un verme che, in virtù delle sue doti artistiche, rifiuta di essere considerato un semplice lombrico da esca.

Il dialogo tra il coccodrillo Albert e il gufo Howland Owl, intellettuale rappresentato nell'atto di elogiare le qualità del piccolo verme, è adattato dal traduttore al contesto di arrivo. Cavallone ha dinanzi a sé la difficoltà di trasporre in lingua italiana un *pun* fondato sulla natura polisemica del termine *degree*, che può riferirsi a un titolo accademico – la laurea – o all'unità di misura della temperatura, di valore differente a seconda delle scale termometriche adoperate. Alla dichiarazione delle innumerevoli qualifiche conseguite dal verme – «got 45 degrees from Paducha U., Glasgow and the Santa Fe R.R.» (Kelly, 2015, p. 27) – fa da contraltare la risposta di Albert: «Being a human bein type of alligator, I got 98.6 degrees from Fahrenheit» (*ibid.*). In quanto animale antropomorfo, egli ha una temperatura media corporea di 98,6 gradi Fahrenheit, equivalenti a 37 gradi in scala Celsius.

Nel testo italiano, il verme è descritto come «libero docente dell'università di Paltaville», mentre l'alligatore si limita ad asserire: «Talvolta conta di più il talento nativo che qualsiasi educazione universitaria» ("Linus" 42, 1968, p. 37). È sostanziale, dunque, la modifica che le battute di Albert subiscono all'interno del balloon, rinunciando agli effetti umoristici prodotti dall'ambiguità semantica dell'originale. Se l'interdipendenza tra codice verbale e codice visivo riduce, in genere, le possibilità di intervento da parte del traduttore, in questa vignetta l'immagine non agisce come vincolo. Cavallone è attento alla disposizione grafica dei diversi elementi che compongono il testo fumettistico nella consapevolezza che «la dimensione dei balloons [...] o dei riquadri che contengono didascalie o altri elementi narrativi è imm modificabile, e quindi il testo nella lingua di arrivo dovrà essere fisicamente contenibile nella nuvoletta o nel riqua-

dro didascalico, e non superare in lunghezza il testo di partenza» (Zanettin, 1998).

Le poesie di Albert rivelano il divario tra significante e significato: «Mean? I made it up – I made it rhyme – Now I gotta make it mean something!?» (Kelly, 2015, p. 28). Le obiezioni di Pogo, che riporta su carta le opere prodotte dall'ingegno dell'alligatore, riguardano, accanto al piano semantico, la struttura dei versi: «The meter keeps fallin' off» (ivi, p. 29) – dirà il protagonista. Il riferimento al metro che zoppica consente di sfruttare, nel testo inglese, il carattere polisemico della parola *meter*, che può indicare l'unità di misura nel verso, ma anche uno strumento di misurazione e registrazione di un importo in relazione a una determinata quantità di tempo – si pensi al tassametro. Di qui la risposta ironica di Albert – «Well, leave it off .. it ain't a taxicab» (*ibidem*) –, con un nuovo gioco di parole, che il testo italiano non ripropone. Il traduttore cerca di conseguire ugualmente un effetto umoristico, mutando la battuta dell'alligatore: «Lascialo zoppicare: è arte, non atletica» ("Linus" 42, 1968, p. 38).

Nell'originale, la radice "tax" consente di dilatare l'invenzione linguistica sino a includere un riferimento al sistema fiscale: si parla, dunque, di una «tax on the phonetics» e ancora di «syntax» (Kelly, 2015, p. 29), laddove in traduzione il nesso tra il termine "sintassi" e le questioni fiscali risulta meno immediato agli occhi del lettore italiano (figg. 3 e 4).

La palude di Okefenokee si popola per assistere al certamen: il compito di giudicare è affidato alla tartaruga Churchy La Femme, che non vede e non sente nulla, come la bendata statua della Giustizia, perché la sua testa si è ritirata nel guscio.



Fig. 3 Walt Kelly, *Pogo*, 1952

Dei versi declamati dal verme la traduzione conserverà la natura allitterativa: «The meanin' of the Mornin', 'Midst the moanin' of the Moon» (Kel-

ly, 2015, p. 38) diviene «Un matto mattiniero dall'aspetto marziale morì in un mattino di marzo» (“Linus” 42, 1968, p. 41). La necessità di preservare il tessuto fonico attraverso la ripetizione della consonante “m” conduce il traduttore a operare variazioni sul piano lessicale e concettuale: soltanto il termine “mattino” figura in entrambi i testi. La poesia di Albert, che il personaggio, «poco avvezzo ai libri» (Cavallone, 1968, p. 67), non riesce a leggere e comprendere in quanto opera di un *ghostwriter* – la volpe Seminole Sam, che intaglia versi su una pietra tombale con il volto coperto da un lenzuolo – possiede il fascino, agli occhi del pubblico, dell'oscurità semantica.



Fig. 4 Walt Kelly, *Pogo*, in “Linus”, n. 42, 1968

Si rivela aspro lo scontro tra i sostenitori dei due contendenti. L'onorevole Pantegana, Deacon Mushrat, le cui parole dalla natura farisaica e retriva sono scritte in carattere gotico, interverrà a dirimere la controversia, invitando i suoi amici a risolvere i «contrastanti con calma e ponderazione» (“Linus” 42, 1968, p. 43). Accusato di pacifismo, sarà colpito con delle pietre: «He’s one of those trouble-makin’ pacifists!» (Kelly, 2015, p. 42); nel testo italiano, l’attributo riservato al personaggio – «pericolosissimo» (“Linus” 42, 1968, p. 43) – si distingue per la sua incisività.

L’analisi comparata tra il fumetto statunitense e la sua traduzione rivela l’impiego da parte di Bruno Cavallone di una strategia addomesticante, che si propone di assimilare il testo di partenza alla lingua e alla cultura di arrivo, in una sorta di processo etnocentrico, di sostituzione violenta (Venuti, 1995). Si offre al lettore l’illusione di trasparenza, l’impressione di essere dinanzi all’originale stesso, come se l’opera creativa del traduttore fosse invisibile. È lo stesso Cavallone (2009, p. 51) a dichiarare di aver scelto, per rendere intelligibile il testo, una «lingua nel contempo decorosa e scorrevole, semplicemente eliminando gli eccessi di purismo e di

leziosità, e comunque rinunciando a ogni avventuroso tentativo di riprodurre i suoni e i ritmi dell'originale». Non in tutti i casi è possibile «accontentarsi dell'italiano corrente, né elaborare una regola generale e uniforme» (ivi, p. 52): Cavallone è consapevole della necessità di affrontare in modo pragmatico ogni singolo problema posto dal testo, scegliendo di impiegare alternativamente le diverse strategie di traduzione (Eco, 2003). Il fumetto americano *Li'l Abner* – egli rivela – non si presterebbe a essere tradotto in un italiano scorrevole «senza produrre risultati così surreali e grotteschi da falsificare il carattere dei personaggi e il senso della narrazione» (Cavallone, 2009, p. 51). Gli abitanti della comunità rustica di Dogpatch, connotati da emozioni primordiali e pensieri elementari, parlano una lingua costruita ad hoc attraverso un sistema di deformazioni ortografiche dell'inglese comune, intese a riprodurre la fonetica dell'americano parlato o una pronuncia regionale (ivi, p. 50). Si può dunque comprendere la decisione del traduttore, Ranieri Carano (cit. in Cavallone, 2009, p. 52), di attribuire loro «una parlata vagamente lombardo-veneta, sufficientemente rozza e incolta da suggerire l'origine montana e rurale dei personaggi». L'impronta dialettale, in genere minima nei fumetti, rappresenta qui un dato di cultura (Masini, 2003, p. 23), ma soprattutto risponde alla volontà di muovere il lettore italiano verso lo scrittore dell'opera originale, della quale è catturata l'autenticità, è registrata la differenza linguistica e culturale.

L'estrema povertà degli abitanti di Dogpatch, di cui la lingua è specchio, allude a un mondo in cui le classi e il potere sono rigidamente suddivisi: gli strali dell'artista, Al Capp, sono rivolti alle disuguaglianze delle opportunità sociali. I protagonisti, Abner e gli altri componenti della famiglia Yokum, percepiscono l'ingiustizia, ma confidano nella vittoria del bene e della semplicità.

Esclusione e censura nel processo traduttivo

La forma del fumetto consente ad Al Capp di commentare, attraverso un segno grafico caricaturale ma realistico, i grandi problemi della civiltà americana, «dal pregiudizio razziale all'aiuto ai paesi stranieri, dal programma spaziale al benessere» (Eco, 1964, p. 178).

Le elezioni del 1968, che vedranno fronteggiarsi il democratico Humphrey e il repubblicano Nixon, offrono all'autore, nella loro rilevanza sociale, spunti narrativi. Le strisce di *Li'l Abner* datate 1967-68, poi pubblicate su "Linus", si inseriscono in tale contesto. Dilly della Valle e Mammy Yo-

kum, candidati alla presidenza, sono protagonisti del dibattito politico. Il primo si propone, al contempo, come «campione dei Repubblicani» e «alfiere dei Democratici» (“Linus” 43, 1968, p. 40): i rappresentanti dei due schieramenti assumono nel fumetto sembianze caricaturali. Mammy Yokum rappresenterà un terzo partito e prenderà parte alle elezioni condotta da una motivazione non propriamente ideologica: «Voglio mica esser Presi-denta – ma voglio nianca che doventa lu'!!» (*ibidem*). A moderare il Great Debate, è la figura di Robert Kennedy, scelto per la sua imparzialità: in quanto «truly impartial man» (Al Capp, 2011, p. 133), non aiuterà nessun altro a diventare presidente (fig. 5). È adombrata la sua partecipazione alla campagna elettorale in qualità di candidato alle primarie per il Partito Democratico.

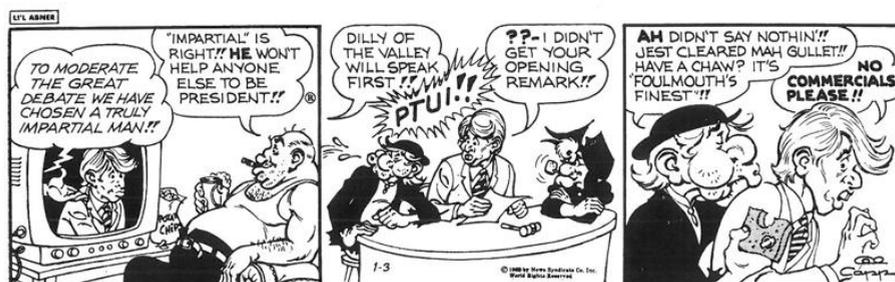


Fig. 5 Al Capp, *Li'l Abner*, 1968

Il destino dell'uomo politico, che troverà la morte nel giugno 1968, non è ancora noto quando Al Capp scrive la storia, ma lo sarà ai redattori di “Linus” su cui è pubblicata nel mese di ottobre. Di qui la decisione di attuare nel testo italiano un intervento censorio, che Ranieri Carano, vicedirettore del periodico e traduttore di Li'l Abner, spiega al lettore:

Abbiamo ritenuto opportuno sopprimere alcune strisce troppo polemiche nei riguardi di Bob Kennedy che, se al momento in cui l'episodio fu creato erano perfettamente legittime, oggi rischiano di risultare stridenti, di gusto discutibile e, in ultima analisi, ingiustamente lesive per Al Capp stesso (“Linus” 43, 1968, p. 37).

La figura di Kennedy non compare, dunque, sulle pagine di “Linus”, se non in tre vignette dalla connotazione neutra. Il dibattito è particolarmente atteso, in quanto Dilly ha una soluzione da proporre a ogni problema che attanaglia il Paese. Ad esserne informati, prima del lettore, saranno Abner e gli altri personaggi, verso i quali è rivolto un foglio pro-

grammatico. In un contesto sociale in cui ciascuno aspira alla perfezione e spera in un tempo in cui non ci siano fatica, né conflitti, né preoccupazioni, è sufficiente introdurre nel mondo gli shmoo. Creature fittizie, nate dalla penna di Al Capp, rappresentano lo strumento per una satira nei riguardi di una società opulenta fondata sul consumo. Dalle sembianze di un bianco birillo panciuto, gli shmoo «si immolano per esuberanza di amore e desiderio di essere utili» (Politzer, 1966, p. 47). Saranno in grado di contrastare l'esplosione demografica perché si moltiplicano velocemente, senza comportare spese: «wifout no assistance» (Al Capp, 2011, p. 135) – dirà l'autore, laddove Carano impiegherà l'espressione «senza la mutua» (*"Linus"* 43, 1968, p. 42), vicina al contesto italiano. Gli shmoo amano essere mangiati e, pertanto, potranno provvedere al fabbisogno di tutti i cittadini: «I shmoo sassierà tutti» (ibid.) – recita il testo italiano, dove il traduttore del verbo "feed" acquista una connotazione dialettale. La possibilità di rendere gli uomini paghi e non desiderosi di alcunché condurrà alla risoluzione dei grandi problemi politico-sociali: dalla guerra, nella prospettiva di cedere gli shmoo, numerosissimi, anche al nemico – «No have-not nation kin take what we've got ... – because we'll give it to 'em» (Al Capp, 2011, p. 136) –, alla disoccupazione, alla criminalità. Se si sarà in grado di provvedere alla propria sussistenza, non sarà più necessario rubare e lavorare. Anche l'istruzione, ora finalizzata all'occupazione, sarà svuotata della propria funzione e utilità. Le previsioni di Dilly, che persuadono lo stesso Kennedy a ritenere il personaggio «the only man fit to be President» (ivi, p. 137) in virtù della sua logica inoppugnabile, come si afferma in una delle vignette censurate (fig. 6), sembrano realizzarsi: l'eliminazione dei corsi di economia domestica, il crollo dell'industria alimentare, le dimissioni dei lavoratori con la conseguente chiusura delle fabbriche, di cui i proprietari non si curano perché dispongono delle «good things o'life» (ivi, p. 140). Le buone cose della vita sono le possibilità offerte dagli shmoo. Nella raffigurazione di tale società rovesciata, un'altra striscia è omessa nella sua crudezza: all'assoluzione di un rapinatore dinanzi al giudice fa da contraltare la condanna ai lavori forzati di colui che ha subito il furto.

A cogliere il carattere in realtà distopico di questa nuova organizzazione sociale sarà proprio Mammy Yokum, portatrice di valori di saggezza: «Yokums don'take nothin'!! They earns it!!» (ivi, p. 141). L'espressione inglese è tradotta nel testo di arrivo con un'allusione alle celebri parole pronunciate da Carlo Alberto di Savoia al momento di abdicare, finalizzata ad avvicinarsi al lettore italiano, ma soprattutto ad accentuare la va-

lenza politica dell'accaduto: «I Yokum conosce la via dell'esilio, mica quella del disonore, ah!» ("Linus" 43, 1968, p. 46).

La vita degli uomini è stata resa così dolce e semplice che nessuno ha più sentito l'esigenza di votare. È la stessa bontà degli shmoo ad avere effetti nefasti, a condurre all'ignavia: «I shmoo fa tutto per la gente – così noi gente non si deve preoccupar di far niente!!» (ibid.). La soluzione proposta da Mammy Yokum per far sì che i cittadini riacquistino la propria condizione di uomini è che gli shmoo si uccidano tutti, così da compiere il sacrificio ultimo e adempiere di buon grado anche a questa estrema richiesta.



Fig. 6 Al Capp, *Li'l Abner*, 1968

La pubblicazione di *Li'l Abner* su "Linus" mostra come il processo traduttivo possa avvenire nel segno dell'esclusione: l'intervento censorio da parte della redazione nei riguardi delle strisce satiriche su Robert Kennedy si configura come un processo di riscrittura, di manipolazione (Biliani, 2007, p. 3). Nel quadro di un'appropriazione selettiva di materiale testuale che si sviluppa attraverso perdite o acquisizioni, finalizzate a sopprimere o accentuare particolari aspetti dell'originale (Baker, 2006, p. 114), la censura agisce come filtro nella trasposizione interculturale. Legata all'atto interpretativo, genera nuovi significati rivelando l'importanza di ciò che del testo è posto sotto silenzio, lasciato da parte, omesso (Venuti, 1998).

Bibliografia

Agorni, M. (a cura di) (2005), *La traduzione: teorie e metodologie a confronto*, LED, Milano.

Al Capp (2011), *Al Capp's Shmoo: The Complete Newspaper Strips*, ed. by D. Kitchen, Dark Horse Comics, Milwaukee.

Baker, M. (2006), *Translation and Conflict. A Narrative Account*, Routledge, London and New York.

Billiani, F. (a cura di) (2007), *Modes of Censorship and Translation. National Contexts and Diverse Media*, St. Jerome Publishing, Manchester.

Brolli, D. (a cura di) (2014), *Oreste del Buono. Sul fumetto*, Comma22, Bologna.

Cavallone, B. (1965), *Pogo e la contea di Okefenokee*, "Linus" 4, Milano Libri, Milano, pp. 65-68.

Cavallone, B. (2009), *Sulla traduzione dei fumetti*, in Cadioli, A. e Negri, A. (a cura di), *Storie di fumetti*, Skira, Milano, pp. 46-53.

De Bernardi, A., Madera, R. (1990), *Il Sessantotto in Italia*, in Ascoli, U. et al. (a cura di), *Il miracolo economico e il centro-sinistra*, vol. 24, pp. 303-334, in Cherubini, G. et al. (a cura di), *Storia della società italiana*, Teti, Milano.

del Buono, O. (a cura di) (1969), *Enciclopedia del fumetto*, Milano Libri, Milano.

Denney, R. (1966), *La rivolta contro il naturalismo nei fumetti*, in Manning White, D., Abel, R. H. (a cura di) (1963), *The Funnies. An American Idiom, Free Press of Glencoe*, pp. 67-85; trad. it., Saba Sardi, F., Cavallone, F. (a cura di), *Il fumetto e l'ideologia americana*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano.

Eco, U. (1964), *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.

Even-Zohar, I. (1995), *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario*, in Nergaard, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano, pp. 225-238.

Gentzler, E., Tymoczko, M. (2002), *Translation and Power*, University of Massachusetts Press, Amherst.

Hermans, T. (a cura di) (1985), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, London.

Interdonato, P. (2015), *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Rizzoli, Milano.

Kelly, W. (2015) [1952], *I go Pogo*, Ishi Press International, New York and Tokyo.

Lefevere, A. (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London and New York.

"Linus" (1965-), Milano Libri, Milano.

Lukács, G. (1953), *La fisionomia intellettuale dei personaggi artistici*, in *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino.

Manning White, D., Abel, R. H. (a cura di) (1963), *The Funnies. An American Idiom*, Free Press of Glencoe, pp. 5-45; trad. it., Saba Sardi, F., Cavallone, F (a cura di) (1966), *Il fumetto e l'ideologia americana*, Bompiani, Milano.

Masini, A. (2003), *L'italiano contemporaneo e la lingua dei media*, in Bonomo, I., Masini, A., Morgana, S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 11-32.

Moore, R. (1966), *Tales of the Green Berets*, illustrated by J. Kubert, New American Library, New York.

Morgana, S. (2003), *La lingua del fumetto*, in Bonomo, I., Masini, A., Morgana, S. (a cura di), *La lingua italiana e i mass media*, Carocci, Roma, pp. 165-198.

Poe, E. A. (1984), *Essays and Reviews*, Thompson G.R., New York.

Politzer, H. (1966), *Da Little Nemo a Li'l Abner*, in Manning White, D., Abel, R. H. (a cura di), *Il fumetto e l'ideologia americana*, Bompiani, Milano, pp. 47-65.

Rota, V. (2004), *La marca dello straniero: fumetti tradotti e alterità*, Lilliput, Mottola.

Venuti, L. (1995), *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York.

Venuti, L. (1998), *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London and New York.

Venuti, L. (2005), *Local Contingencies: Translation and National Identities*, in Berman, S., Wood M., *Nation, Language and the Ethics of Translation*, Princeton University Press, Princeton & Oxford, pp. 177-202.

Voza, P. (2009), *L'utopia concreta: il Sessantotto tra passato e presente*, Manni, Lecce.

Zanettin, F. (1998), *Fumetti e traduzione multimediale. Tra codice verbale e codice visivo*, «Intralinea», vol. 1. http://www.intralinea.org/archive/article/Fumetti_e_traduzione_multimediale

Zanettin, F. (a cura di) (2008), *Comics in Translation*, St. Jerome Publishing, Manchester.