

# Falla un'altra volta

Ritradurre la letteratura  
per ragazzi e ragazze

a cura di  
Antonio Bibbò  
e Francesca Lorandini



UNIVERSITÀ  
DI TORINO

i quaderni di  
**ri.tra.**

i quaderni di ri.tra, 3

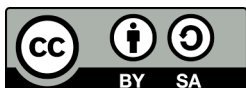
**Direttrice responsabile** Beatrice Manetti

**Direttori editoriali** Giulia Baselica, Paola Brusasco, Frédéric Ieva, Michele Sisto

**Comitato scientifico** Stefano Arduini (Roma), Michael Cronin (Dublino), Lieven D'hulst (Lovanio), Jean-Louis Fournel (Parigi), Roberto Merlo (Torino), Daniele Monticelli (Tallinn), Siri Nergaard (Firenze), Alessandro Niero (Bologna), Gianfranco Petrillo (Torino), Anthony Pym (Tarragona), Vicente L. Rafael (Washington), Gisèle Sapiro (Parigi), Evgenij Solonovič (Mosca), Lawrence Venuti (Philadelphia)

**Coordinatore della collana** Frédéric Ieva

*Falla un'altra volta. Ritradurre la letteratura per ragazzi e ragazze, a cura di Antonio Bibbò e Francesca Lorandini, Torino, Università degli studi di Torino / ri.tra | rivista di traduzione, 2026 (i quaderni di ri.tra, 3)*



© 2026 Università degli studi di Torino & ri.tra  
ISBN: 97-88-875-90357-2

'I quaderni di ri.tra' sono impaginati in corpo 16. Per una leggibilità ideale su carta se ne consiglia la stampa in formato A5.  
Il logo di ri.tra è © Mauro Sullam.

**Falla un'altra volta**  
Ritradurre la letteratura  
per ragazzi e ragazze

a cura di Antonio Bibbò  
e Francesca Lorandini

i quaderni di ri.tra, 3

## Indice

- 9 Nomi immortalmamente familiari. La ritraduzione come dialogo generazionale *di Francesca Lorandini*

### Prima parte **Sono solo favole e fiabe?**

- 21 Ritradurre (e riscrivere) la favola antica *di Caterina Mordegli*
- 35 I riadattamenti italiani del *Roman de Renart* per ragazzi *di Luca Morlino*
- 58 Trattenemiento de' peccerille? Riscritture e *triduzioni* delle fiabe di Basile *di Angela Albanese*
- 75 Ritradurre le *Deutsche Sagen* dei fratelli Grimm tra ecologia e tradizione orale *di Luca Baruffa*
- 97 Tre traduzioni di *Cendrillon*. Dalla seconda metà dell'Ottocento ai primi anni Duemila *di Silvia Bonavero*

### Seconda parte **Diventare grandi... classici**

- 114 *Alice's Adventures in Wonderland* in Italia e i suoi paratesti *di Eleonora Gallitelli*
- 133 Quanti ragazzi della via Pál? Sulle ritraduzioni del classico ungherese di Ferenc Molnár nel Ventennio *di Claudia Tatasciore*
- 150 Il più classico dei coccodrilli russi. Note sulle traduzioni italiane di *Krokodil* di Kornej Čukovskij *di Giulia De Florio*

- 169 La (ri)costruzione di un classico. Tradurre Mary Poppins a distanza di novanta (o sessanta) anni *di Simona Mambrini*
- 183 *Il pianeta degli alberi di Natale* di Gianni Rodari varca le Alpi: storia traduttiva ed editoriale delle versioni Hachette (1980) e Rue du Monde (2009) *di Chiara Denti e Valeria Illuminati*

### Terza Parte **Ritradurre il mondo che cambia**

- 217 Le traduzioni e la *Cancel Culture*: L'ultima e forse finale avventura di Tom Sawyer *di Franco Nasi*
- 239 Ritradurre le avventure africane del reporter con il ciuffo: *Tintin au Congo* in italiano *di Thea Rimini*
- 256 Da fiabe d'autore ad albi illustrati femministi *Ce que disent les fleurs*, *Mignolina* e *La sirenetta* riproposte dalla casa editrice Dalla parte delle bambine *di Anna Travagliati*
- 275 Ritradurre il genere nella letteratura per ragazze e ragazzi. Breve excursus dagli anni Settanta a oggi *di Roberta Pederzoli*
- 300 A sbagliare le storie. Considerazioni sulle ritraduzioni per ragazzi e ragazze *di Antonio Bibbò*

Thea Rimini

## Ritradurre le avventure africane del reporter con il ciuffo: *Tintin au Congo* in italiano

*L'articolo ricostruisce la complessa storia editoriale e traduttiva de Le avventure di Tintin in Italia dagli anni Cinquanta a oggi e si sofferma in particolare sulla ritraduzione integrale degli albi realizzata nel 2011 da Giovanni Zucca per Rizzoli-Lizard. Dopo aver indagato le ragioni della recente ritraduzione e analizzato diversi aspetti paratestuali, il saggio si concentra sulla ritraduzione di un volume "scomodo" come Tintin in Congo per il quale Hergé fu accusato di razzismo. Grazie all'analisi testuale di alcuni balloon prelevati dalla prima traduzione firmata da Beppe Borselli e dalla seconda, si è cercato di dimostrare come le scelte ritraduttive non siano state dettate da preoccupazioni di ordine ideologico, bensì sonoro, volte cioè a restituire la dimensione linguisticamente ludica del testo di Hergé. Questo modus operandi è frutto anche dell'epoca in cui si è lavorato alla ritraduzione (2008-2011) quando ancora, in Italia, non era iniziato il dibattito sulla Cancel culture e la cultura woke.*

Parole chiave: Ritraduzione, *Tintin in Congo*, Giovanni Zucca, fumetto, storia editoriale.

*The article reconstructs the complex editorial and translation history of The Adventures of Tintin in Italy from the 1950s to the present day, with a particular focus on the complete retranslation of the albums carried out in 2011 by Giovanni Zucca for Rizzoli-Lizard. After investigating the reasons for the recent retranslation and analyzing various paratextual aspects, the essay delves into the retranslation of the controversial Tintin in the Congo, for which Hergé was accused of racism. The textual analysis of selected speech balloons from both Beppe Borselli's early translation and the second one aims to demonstrate how the retranslation choices were not driven by ideological concerns but rather by the intention of restoring the linguistically playful dimension of Hergé's text through sound. This approach is also a product of the period in which the retranslation was undertaken (2008-2011), a time when the debate on Cancel Culture and Woke Culture had not yet begun in Italy.*

Keywords: Retranslation, *Tintin in the Congo*, Giovanni Zucca, Comics, Editorial history.

### Un'avventurosa storia editoriale

*Le avventure di Tintin*, serie a fumetti ideata dal belga Hergé nel 1929, hanno da sempre appassionato i lettori di tutto il mondo, ma in Italia il reporter con il ciuffo ha stentato a trovare il suo pubblico (più o meno giovane). Le sue storie non figurano nel «Corriere dei piccoli», che domina il mercato editoriale del fumetto italiano insieme a *Topolino* e alle serie della casa Bonelli; e la rivista «Tintin» pubblicata da Vallardi (1955-1956) sul modello dell'omonima belga si rivela un fallimento. Saranno le edizioni milanesi di Cino Del Duca a pubblicare *Lo scettro di Ottokar* nel 1961 e nel corso degli anni Sessanta

diversi episodi di Tintin usciranno su varie riviste (da «Linus rosa» al giornale per ragazzi «Vitt»).

La prima edizione in volume si deve alla genovese Gandus che dopo averlo proposto in rivista nel 1965, pubblica 13 albi cartonati nel corso degli anni Settanta; per tutti gli anni Ottanta e Novanta, invece, le avventure saranno edite dalla romana Comic Art che traduce gli episodi che non hanno ancora visto la luce in italiano e ripubblica quelli già esistenti. Il traduttore, il cui nome non compare mai nei volumi, è stato identificato da Velez in Beppe Borselli, giornalista del «Secolo XIX», ma purtroppo su di lui abbiamo pochissime notizie (Velez 2014, 31).

Ancora alla fine del Novecento, nel 1999, la traduzione di Borselli viene ripresa da Lizard e nel 2003, nella collana CLASSICI DEL FUMETTO lanciata dalla «Repubblica», esce il volume dedicato a Tintin. Vi compaiono le due avventure sulla luna (*Obiettivo Luna, Uomini sulla Luna*), il viaggio in Tibet (*Tintin in Tibet*) e l'incontro del reporter con l'italiana Bianca Castafiore, prodigio del bel canto (*I gioielli della Castafiore*). La traduzione di Borselli è rivista da Gianfranco Gorla, sceneggiatore Disney ed esperto di fumetto franco-belga che al reporter dedicherà anche una monografia (Gorla 2019).

Nel 2011 la Rizzoli-Lizard decide di ritradurre tutta la serie di Tintin (24 albi in 8 volumi) in ordine cronologico e con un gruppo nutrito di collaboratori: la cura del progetto è affidata all'eccentrico e autorevole critico d'arte Philippe Daverio (nome di indubbio richiamo grazie alle sue comparse televisive); il rispetto filologico dell'originale è di nuovo assegnato al «tintinologo esperto e tintinofilo appassionato» (Rastelli 2019) Gorla e la traduzione è commissionata a Giovanni Zucca<sup>1</sup>. Stavolta il nome del (ri)traduttore è ben indicato nel colophon. Lettore di noir e thriller per diverse case editrici, ghostwriter, Zucca diventa traduttore di Tintin «per caso»: dopo aver traghettato romanzi e saggi dal francese all'italiano per Sonzogno, Rizzoli e Piemme<sup>2</sup>, gli viene proposto di confrontarsi con il fumetto (Zucca 2024)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nel 2017 gli albi verranno venduti singolarmente con «La Gazzetta dello Sport», ma non verrà apportata nessuna modifica alla traduzione di Zucca.

<sup>2</sup> Riporto qui di seguito le opere tradotte da Zucca prima dell'uscita del suo Tintin: *Eros & vino* (Hennig 2005), *Il cerchio di sangue* (Delafosse 2007), *Gli ultimi giorni di Marco Pantani* (Brunel 2008), *Io, Nojoud, dieci anni, divorziata* (Ali 2010).

<sup>3</sup> Le dichiarazioni di Giovanni Zucca, se non diversamente indicato, sono tratte dall'intervista che ho fatto al traduttore il 16.7.2024. Sono grata a Zucca per il tempo che mi ha concesso e le preziose informazioni che mi ha offerto.

L'operazione Rizzoli-Lizard è motivata da diversi fattori. Il primo attiene a ragioni di marketing editoriale, ovvero la notizia che Steven Spielberg sta preparando un film su Tintin, prodotto da Peter Jackson. Viene annunciato come il primo di una serie che Spielberg realizzerà insieme al regista del *Signore degli anelli*. Si aggiungono poi delle motivazioni oggettive quali l'assenza di una traduzione integrale in italiano di tutti gli albi di Tintin e, non ultima, l'impressione che la prima traduzione firmata da Borselli sia invecchiata. In realtà, come precisa Ladmiral, quando si giudicano le traduzioni non è opportuno utilizzare il termine *invecchiamento*:

[...] ce n'est pas la traduction qui a «vieilli»; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée: ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous paraît suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt). Il y a en outre une histoire de nos canons de la littérature: notre sensibilité littéraire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui la sous-tend (Ladmiral 2011, 39).

Il campo letterario è insomma qualcosa di dinamico e le traduzioni lo movimentano ancora di più. E soprattutto l'operazione traduttiva va ben al di là della mera questione linguistica perché coinvolge molteplici fattori culturali e diversi processi inerenti al canone letterario.

In quest'articolo ci soffermeremo sulla ritraduzione Rizzoli-Lizard e in particolare su un albo scomodo come *Tintin in Congo*, pubblicato per la prima volta nel 1931 (Hergé 1931), che racconta il viaggio del reporter nella colonia belga e che Hergé, accusato di razzismo, fu costretto a modificare nel dopoguerra (Hergé 1946)<sup>4</sup>. Qual è stato negli anni l'approccio traduttivo e ritraduttivo nei confronti delle avventure congolese di Tintin? È stato orientato verso l'*adequacy* o verso l'*acceptability* (Toury 1995)? Si è cercato insomma di allontanarsi dalla lettera dell'originale (spesso offensiva per la sensibilità del lettore contemporaneo) e di adeguare il testo fonte al contesto *politically correct* della lingua d'arrivo?

La nostra analisi, come ormai consueto negli studi sulla ritraduzione, non prenderà in considerazione solo la «purely textual analysis of retranslations» ma si concentrerà innanzitutto sulla «contextual specificity of the phenomenon», sui «different agents in

---

<sup>4</sup> L'edizione di *Tintin au Congo* a cui faremo riferimento per le citazioni è una ristampa del 2022 che però riproduce l'originale (Hergé 2022).

the process», quali «the (re)translators themselves, the publishers and editors, but also the readers» (Peeters e Van Poucke 2023, 17).

## **L'antecedente: la revisione di Gorla per la collana CLASSICI DEL FUMETTO**

Prima di analizzare in dettaglio l'operazione Rizzoli-Lizard, merita un breve commento la pubblicazione di quattro avventure di Tintin (quella in Congo però non vi figura) nella collana CLASSICI DEL FUMETTO di «la Repubblica» perché contiene delle riflessioni sulle scelte traduttive.

Come già detto, è Gorla a rivedere la traduzione di Borselli e sul sito *afNews*, l'agenzia quotidiana di informazioni da lui fondata, pubblica anche le proposte di traduzione che aveva suggerito alla redazione ma che non sempre sono state accolte (Gorla 2003a). Prendiamo, a mo' di esempio, alcune battute dei *Gioielli della Castafiore*. I suggerimenti di Gorla sono accompagnati da commenti inseriti tra parentesi quadra e ora rivelano un'interpretazione del testo ora mostrano una semplice volontà di adeguamento alle attuali convenzioni traduttive. Al primo caso appartiene l'indicazione di Gorla proposta per l'invito rivolto da Capitano Haddock a Tintin: «Riempiti i polmoni di quest'aria vivificante! Così fine, così leggera, così spumeggiante *che verrebbe da berla...* [se ci sta, tenendo conto della filosofia beona del capitano...]» (Gorla 2003b, mio il corsivo). Nella seconda tipologia si può inscrivere invece il consiglio di lasciare inalterato il termine straniero *gadjo* che il personaggio dello zingaro usa per rivolgersi al capitano: «- Tu taci, Matteo! Lascia che parli io a questo gadjo... [Ho cercato il termine in italiano, ma mi pare che la sola forma nota in uso sia proprio Gadjo, rispettando la grafia originale. Magari lo terrei in corsivo]» (Gorla 2003b).

Gorla non solo pubblica le sue note di traduzione ma anche la versione integrale degli articoli introduttivi che aveva scritto per l'edizione della «Repubblica» e che sono stati rivisti – o meglio censurati - dall'editore Moulinsart, detentore dei diritti di Tintin e attento supervisore delle traduzioni degli albi. Spiega Gorla:

[...] gli articoli introduttivi da noi scritti per il volume edito da Panini e Repubblica non sono stati pubblicati nella loro forma originale, ma hanno dovuto passare per le inevitabili forche caudine del “controllo” da parte dei titolari del diritto d'autore sulla serie Tintin. Le modificazioni (o correzioni, a seconda dei casi e dei punti di vista) del testo che ne sono seguite evidenziano forse un intento specifico? Si tratta di un caso di violazione del

diritto di critica o no? Valutatelo voi stessi confrontandole con il testo stampato: la principale riguarda la questione legata al periodo del collaborazionismo nazista in Belgio e all'intervento del partigiano (e poi editore di Tintin) Leblanc; l'altro taglio con relativa modifica è servito, comprensibilmente, a dare più spazio alla Moulinsart (l'editrice che fa capo all'erede di Hergé e al suo attuale marito). Così facendo però è stato cancellato ogni possibile riferimento a siti diversi da quello istituzionale (avevamo intenzionalmente indicato il nostro piccolo sito [www.afnews.net/tintin](http://www.afnews.net/tintin), perché da lì è possibile raggiungere anche tutti gli altri, compresi quelli che sono stati oggetto, negli anni e anche recentemente, di interventi, da taluni definiti censori, da parte di Moulinsart). È stato anche cancellato il riferimento bibliografico alla fondamentale biografia di Hergé scritta dal super esperto Benoit Peeters, ma non siamo in grado di dire se ciò sia dovuto a un atteggiamento censorio nei suoi confronti (magari a motivo delle critiche più volte pubblicamente espresse da Peeters nei confronti della attuale gestione dei diritti d'autore su Tintin da parte degli eredi), o ad altra motivazione [...] (Goria 2003a).

Le parole di Goria sulla presunta censura da parte di Moulinsart abbattutasi sui suoi testi introduttivi toccano un nervo scoperto della figura di Hergé: l'accusa di collaborazionismo. Negli anni della guerra, infatti, l'autore belga ha continuato a pubblicare le avventure di Tintin sul quotidiano «Le Soir» che, durante il conflitto, era passato sotto il controllo degli occupanti nazisti. Anche se il partigiano Leblanc, fondatore della rivista «Tintin», arriverà a scagionarlo, il suo passato avrà sempre delle ombre che influenzeranno, come vedremo, anche la ricezione complessiva delle sue opere in Italia.

## **Sulle soglie dell'operazione editoriale Rizzoli-Lizard**

È ormai un dato acquisito che gli elementi periferici del paratesto, messi per la prima volta in luce da Genette (Genette 1987), forniscono elementi interessanti di analisi anche nell'ambito degli studi sulla traduzione. Giocano infatti un'imprescindibile «mediating role [...] in the transmission of a text from one culture to another» (Gil-Bardaj et al. 2012, 8) e contribuiscono a creare un'immagine specifica del testo originale nella cultura di arrivo. Questo fenomeno si riscontra anche nella ritraduzione Rizzoli-Lizard.

La scelta di riunire le ventiquattro avventure di Tintin in otto volumi apporta, ad esempio, un grande cambiamento rispetto al formato tradizionale degli albi cartonati originali che accoglievano ognuno una singola avventura. Il progetto macrotestuale di Hergé è così messo da subito in evidenza dall'edizione italiana che scansiona

le diverse fasi delle avventure di Tintin: le prime opere giovanili, *Le avventure di Tintin reporter del Petit «Vingtième» nel paese dei Soviet* e *Tintin in Congo*, sono accolte nel volume inaugurale, e poi a seguire tre storie in ogni tomo fino all'ultimo che ne riunisce quattro. Non solo. Per la copertina si sceglie di immortalare Tintin con l'inseparabile cagnolino bianco Milou (non più *Milù* come nella traduzione Borselli) cogliendolo in diverse pose: nel primo volume il reporter, in eleganti abiti da passeggio, cammina disinvolto: una mano è in tasca, l'altra tiene il berretto rivolgendosi al fedele quadrupede che lo accompagna. Nei volumi successivi la figura si dinamizza: Tintin corre trafelato, in impermeabile o con una semplice maglietta, quasi a sottolineare, in quell'anticamera del libro che è la copertina, l'evolversi del personaggio Tintin che, monolitico nelle prime avventure, diventa, a partire da *Il loto blu*, sempre più complesso.

L'aspetto paratestuale più interessante è l'introduzione – elemento frequente nelle ritraduzioni – firmata da Daverio: *L'eterno Tintin* (Daverio 2011, 3-4). La prima questione affrontata è l'insuccesso di Tintin in Italia. Se in area francofona le avventure del reporter con il ciuffo erano (e sono tuttora) una lettura obbligata per ogni giovane (e giovanissimo) lettore, nel nostro paese Tintin rimane un prodotto d'élite. Le spiegazioni del fenomeno proposte da Daverio sono per così dire esterne e interne al testo: il nostro dopoguerra è stato «filoamericano» e le avventure di Tintin non hanno mai portato il reporter belga in Italia (l'italianità in Tintin è demandata al personaggio della cantante Bianca Castafiore) (ivi, 3).

Alle motivazioni proposte da Daverio se ne possono aggiungere altre due, individuate da Licia Reggiani nel suo pionieristico studio su Tintin in italiano (Reggiani 1994, 111). La prima riguarda la scarsa propensione dei lettori nostrani nei confronti del fumetto umoristico, la seconda concerne la figura di Hergé sulla quale incombe l'ombra del fascismo poco prima ricordata che non l'ha favorito nell'Italia del dopo regime (Ibidem).

Ma torniamo alla prefazione di Daverio. Perché allora ritradurre Tintin se le sue avventure non sono state mai apprezzate dal pubblico italiano? Perché Tintin, nato negli anni Trenta del Novecento, è comunque immerso nel nostro presente: «Il personaggio è ormai archetipo stabile della cultura *contemporanea* e Bruxelles è nel culto *quotidiano* dell'informazione» (Daverio 2011, 3, mio il corsivo). Il reporter con il ciuffo, suggerisce tra le righe Daverio, è quindi capace di parlare ai lettori di oggi.

L'altro aspetto degno di nota è la volontà da parte del critico di inserire Tintin in un contesto. «Mito vivente», il personaggio nasce in una terra all'epoca particolarmente prodiga di talenti: dai quasi coetanei Simenon e Claude Lévy-Strauss, «un altro belga ancora», al poco più anziano Henri Michaux, «un altro belga eccellente» (Daverio 2011, 4). L'aggettivo di nazionalità torna ogni volta a definire gli scrittori vicini cronologicamente a Hergé, quasi a sottolineare quel carattere identitario, quella *belgité* che non viene invece spesso riconosciuta alla letteratura belga il più delle volte frettolosamente assimilata a quella francese<sup>5</sup>.

Oltre a delineare un contesto, gli scrittori menzionati da Daverio identificano implicitamente il pubblico a cui si rivolge la ritraduzione, ovvero un lettore adulto più o meno colto che troverà quei nomi evocativi (e che sarà disposto a spendere una somma consistente per acquistare i volumi). Nonostante il critico d'arte spieghi che l'edizione è stata concepita con un'idea «al contempo di rilievo letterario e di suggerimento alla lettura di svago» (Daverio 2011, 3), la sua stessa prefazione sembra quindi individuare un pubblico piuttosto accorto. Della traduzione in sé Daverio non parla e l'unico accenno al processo traduttivo – «Nel 1948 Casterman aveva fatto il primo record d'un milione di copie vendute. Iniziano le traduzioni [...]» (ivi, 4) – serve solo per informare sulla mole di traduzioni che il fumetto ha avuto nel tempo facendone un fenomeno mondiale<sup>6</sup>. Tuttavia, l'assenza è significativa perché precisa ulteriormente il tipo di lettori dell'opera che sarà formato da adulti ma non sarà specialistico: gli studiosi della traduzione non sono certo il target dell'edizione Rizzoli-Lizard.

## Tintin in Congo

Disegnato in bianco e nero nel 1931 e pubblicato su «Le Petit Vingtième», supplemento per ragazzi della rivista cattolica e reazionaria «Le Vingtième Siècle», *Tintin au Congo* è il secondo albo di Hergé. Riflette tutta l'ingenuità del giovane autore e i cliché del tempo sugli abitanti della colonia belga che sono ritratti come pigri, fannulloni, in una visione della modernità occidentale che si oppone all'arcaismo (talvolta anche edenico) africano. Dopo la guerra, nel

---

<sup>5</sup> Sulla delicata questione identitaria della letteratura belga di lingua francese v. Gravet e Lievois 2020, 3-27.

<sup>6</sup> Per un'analisi complessiva delle traduzioni di Tintin nel mondo v. Grutman 2020, 176-193.

1946, Hergé rivede l'albo eliminando alcune scene (come quella della lezione impartita da Tintin ai bambini africani sulla madrepatria belga che è sostituita da una spiegazione di aritmetica) e modificando alcune battute troppo esplicitamente discriminatorie<sup>7</sup>. Ne realizza infine una versione a colori (Hergé 1946) che è quella utilizzata in tutte le edizioni italiane.

Accanto alle accuse di razzismo, nel dopoguerra Hergé viene attaccato per il modo in cui ha trattato il tema della caccia in *Tintin au Congo*. Tintin va in giro sterminando antilopi, coccodrilli, elefanti, per il puro piacere di cacciare, senza alcuna reale necessità di sostentamento e senza alcun rimorso per le ecatombi provocate. I paesi scandinavi chiedono allora a Hergé di modificare alcune tavole e nell'edizione per le nazioni nordiche (e successivamente per il mercato anglofono) l'autore ridisegna il finale di un episodio. Si tratta del momento in cui Tintin cerca di uccidere con la dinamite un rinoceronte per farne un trofeo di caccia, ma lo fa saltare in aria riducendolo a brandelli: nell'edizione scandinava e anglofona l'animale si salva. L'edizione italiana, invece, segue l'originale preservando la scena più cruenta.

In Italia, l'albo viene tradotto per la prima volta nel 1989 per le edizioni Comic Art (Hergé 1989). Nessuna avvertenza accompagna né questa prima versione in italiano né la successiva di Rizzoli-Lizard (Hergé 2011) come avviene invece nell'edizione inglese in cui dopo aver riassunto brevemente la storia delle due versioni dell'albo e segnalato, senza dare ulteriori dettagli, che la pagina 56 è stata ridisegnata da Hergé, i traduttori prevengono:

In his portrayal of the Belgian Congo, the young Hergé reflects the colonial attitudes of the time. He himself admitted that he depicted the African people according to the bourgeois, paternalistic stereotypes of the period – an interpretation that some of today's readers may find offensive. The same could be said of his treatment of big-game hunting (Lonsdale-Cooper, Turner 2005).

La nota cerca così di contestualizzare l'opera scagionando il suo autore da ogni possibile accusa di razzismo. Un atteggiamento simile, privo però di qualsiasi accenno alla sensibilità contemporanea che

---

<sup>7</sup> Nella versione del 1931, ad esempio, prima di buttarsi in mare per salvare Milou, Tintin così si rivolgeva al marinaio africano che, impaurito, non aveva nessuna voglia di affrontare gli squali per mettere in salvo un cane: «Vous allez voir comment on fait lorsqu'on est un homme!». Nella versione del 1946 la battuta diventa decisamente più neutra: «Il faut le sauver à tout prix!».

potrebbe sentirsi offesa da certe rappresentazioni del volume, si trova nella prefazione di Daverio dedicata all'avventura in Congo:

La seconda storia, *Tintin in Congo*, abbandona ogni lettura politica, ma rimane altrettanto ingenua, ingenua quanto lo sono gli africani che il giovane autore tuttora vede con l'occhio coloniale belga, ma pure, a dire il vero, con un senso bonario che allora mancava totalmente alle raffigurazioni italiane. I cattivi stanno da ogni lato razziale, ma i bianchi son ben più perversi e mossi dalla sete di denaro (Daverio 2011, 3).

Effettivamente, se restiamo al livello della trama, i cattivi sgominati da Tintin sono dei gangster (bianchi) al servizio di Al Capone che vorrebbero controllare la produzione dei diamanti del Congo, quasi rappresentassero un'«image diabolisée de l'imperialisme des Etats-Unis» (Denis 1994, 77)<sup>8</sup>. Il disegno però tradisce la visione colonialista dell'epoca con quei tratti scimmieschi assegnati ai congolesi o con i ritratti ridicoli dei capi tribù che ostentano un mattarello come scettro o degli stregoni che hanno una pentola per copricapo.

Il passo appena citato, tratto dalla prefazione di Daverio, è interessante anche per il paragone che il critico instaura con le coeve rappresentazioni letterarie della realtà coloniale italiana, decisamente lontane da qualsiasi atteggiamento indulgente come quello dimostrato dal belga.

Come restituire in traduzione questo sguardo bonario ma al contempo frutto di una mentalità colonialista di Tintin? Con grande onestà intellettuale, Zucca ha ammesso che non c'è stata una riflessione specifica su questo albo, anzi che diverse scelte traduttive sono state proprio il frutto di una «mancanza di riflessione» perché «all'epoca non si parlava ancora di cultura *woke*» e in Italia si viveva in una sorta di «razzismo inconsapevole che fa un po' parte della nostra cultura» (Zucca 2024). Ancora una volta la traduzione si conferma specchio del tempo in cui viene realizzata. Di più, nell'Italia della prima decade del ventunesimo secolo un'opera con al centro la questione coloniale non suscita nessuna particolare attenzione: le conquiste africane del periodo fascista rimangono insomma oggetto di un'ingombrante rimozione.

---

<sup>8</sup> Denis propone un convincente confronto tra Céline e Hergé proprio a partire da *Tintin in Congo* trovandovi «une convergence souterraine» riguardo all'«angoisse commune de voir l'Europe incapable de mener à bien son projet colonial» (Denis 1994).

Che, in fase di traduzione, non ci si sia posto il problema sul possibile carattere offensivo di certe battute è dimostrato dagli insulti che Tintin e Milou rivolgono ai congolesi. Agli occhi di Tintin gli africani tardano ad aiutarli nel liberare i binari dopo l'incidente che il reporter ha involontariamente provocato perché sono dei fannulloni. Tanto nella prima quanto nella seconda traduzione gli attacchi vengono restituiti alla lettera:

<i>Tintin au Congo</i>	Comic Art	Rizzoli Lizard
Tintin: Au travail, vite!...Vous n'avez pas honte de laisser ce chien travailler tout seul?...	Tintin: Al lavoro, avanti! Non vi vergognate a lasciare quel cane lavorare da solo?	Tintin: Al lavoro, avanti! Non vi vergognate, a lasciare che questo cane faccia tutto da solo?
Milou: Allons, tas de paresseux, à l'ouvrage! (Hergé 2022, 20).	Milù: Su, branco di lavativi! Al lavoro! (Hergé 1989, 20).	Milou: Forza, branco di fannulloni, all'opera! (Hergé 2011, 166).

Al di là di modifiche sintattiche (dal più fluido *Al lavoro, avanti! Non vi vergognate a lasciare quel cane lavorare da solo?* al più letterale *Non vi vergognate, a lasciare che questo cane faccia tutto da solo?*) o lessicali (*paresseux* è tradotto prima con *lavativi* e poi con *fannulloni*), la sostanza razzista delle battute di Tintin e Milou non cambia da Borselli a Zucca.

Consapevole di alcune manchevolezze della prima traduzione, dettate anche da un eccesso di «entusiasmo», Zucca avrebbe voluto intervenire sul testo quando nel 2017 è stato deciso di vendere i cartonati insieme alla «Gazzetta dello Sport» (Hergé 2017), ma il budget previsto dall'operazione editoriale non gliel'ha consentito (Zucca 2024).

## Le sfide traduttive

La traduzione comincia nel 2008 quando Zucca accetta la proposta di Rizzoli-Lizard pur conoscendo pochissimo Tintin, ma il lavoro viene sospeso, complice la crisi finanziaria. Inoltre, le prime prove di traduzione, *Il Tesoro di Rackham il Rosso* e *Il segreto dell'Unicorno* (i testi su cui si sarebbe basato il film di Spielberg) erano da rifare perché il testo era troppo lungo per entrare nei balloon (Zucca 2024). Poi la lavorazione del film riprende e Zucca ricomincia a tradurre procedendo però in ordine cronologico. Il confronto con la traduzione Comic Art è continuo, modus operandi non sempre

condiviso dai ritraduttori che spesso invece rifiutano di leggere le prime versioni per evitare di essere influenzati dalle scelte dei loro predecessori: «Io vi voglio dire dello scatolone sotto la scrivania, con i cartonati Casterman e *quelli di una precedente edizione italiana*. Di come ci ho trovato dentro una famiglia, e della voce che ho cercato di darle [...]» (Zucca 2012, mio il corsivo).

Se passiamo ora dalle «contextual voices» alle «textual voices» (Alvstad e Assis Rosa, 2015) e ci soffermiamo sull'analisi linguistica della traduzione, è noto come la versione del fumetto in un'altra lingua comporti diverse specificità, o meglio imponga una serie di vincoli. Oltre a quello, appena ricordato, del limite spaziale imposto dalla nuvoletta, il traduttore deve confrontarsi di continuo con l'immagine per evitare di anticipare dei dettagli della trama.

A prima vista, la traduzione di *Tintin in Congo*, pur presentando i problemi propri del genere fumetto, sembrerebbe più semplice di quella degli albi successivi perché qui non sono ancora comparsi i personaggi del Capitano Haddock, del professore Girasole e dei Dupondt, ognuno dei quali si porterà dietro tutta una serie di tic linguistici<sup>9</sup>.

Il traduttore di *Tintin au Congo* si dovrebbe insomma confrontare solo con il linguaggio neutro di Tintin, con i suoi *sapristi* che esprimono stupore o risentimento e che nella prima traduzione venivano resi con *caspita*, *diamine* e *perdinci* e che nella ritraduzione vengono restituiti con *accidenti*, *per la miseria*, *caspita*, *diamine* scartando l'ormai desueto *perdinci*.

In realtà, *Tintin in Congo* pone invece diverse difficoltà date dalla lingua degli abitanti del Congo. Nelle sue avventure, Tintin s'imbatte sempre in personaggi stranieri, ma qui la situazione si complica perché in *Tintin au Congo* gli abitanti del Congo parlano un francese sgrammaticato. Accusato di aver compiuto, a livello linguistico, una scelta razzista, Hergé si era giustificato:

On m'a reproché de faire parler mes Noirs en «petit nègre», ce qui signifie n'est-ce pas? que j'étais bel et bien un méchant raciste! [...]Mais comment faire pour donner l'impression que ces Noirs parlent comme des Noirs? [...] Pour le reste, mes Noirs ne sont ni ridicules, ni bafoués; ou s'ils le sont, ils ne le sont certainement pas plus que les Blancs, ou les Jaunes, ou les Rouges

---

<sup>9</sup> La celebre imprecazione «Mille milliards de milles sabbords» tradotta solitamente con «Per mille miliardi di sabbordi» viene resa da Zucca con «Per mille miliardi di bombarde». Sulle ragioni della scelta v. Zucca 2014.

que j'ai mis en scène. Mes personnages sont tous des caricatures, ne l'oubliez pas! (Sadoul 1975, 49).

Ma cosa fare in traduzione? Restituire il francese sgrammaticato voluto da Hergé con un italiano altrettanto sgrammaticato o correggere in direzione *politically correct*? Vediamo, a mo' di esempio, alcune scelte adottate dalla prima traduzione e dalla ritraduzione per rendere in italiano il termine *missié*, storpiatura del francese *monsieur*, messo in bocca da Hergé ai congolesi:

<i>Tintin au Congo</i>	Comic Art	Rizzoli Lizard
Voici votre cabine, missié. (Hergé 2022, 1).	Ecco la sua cabina, messié... (Hergé 1989, 1).	Ecco sua cabina, signore. (Hergé 2011, 147).
Toi pas plonger, missié!... Ça y en a beaucoup requins par ici! ... (ivi, 7).	Tu non tuffare messié! ... Esserci molti squali! ... QUI!  (ivi, 7).	Tu non buttare in acqua, messié... Qui, molti squali!  (ivi, 153).
Hi! hi! hi!... Ça y en a missié blanc venir et battre petit Noir... Coco li avoir peur... Et missié blanc parti avec tomobile...  (ivi, 14).	Ih! Ih! Ih!... Venuto messié Bianco a picchiare piccolo Nero!... Cocco avere paura!... E messié bianco partito con macchina!  (ivi, p. 14).	Sob! Sigh! Messié bianco venire e picchiare piccolo Coco... Coco avere paura... E messié bianco partire con automobile...  (ivi, p. 160).

La prima traduzione utilizza sistematicamente *messié*, la seconda impiega il termine *signore* una sola volta in tutto l'albo proprio nella battuta riportata nella prima riga della tabella. A pronunciarla è un africano impiegato sulla nave di lusso che porta Tintin in Africa. Interrogato su questa scelta, Zucca ha ammesso di non ricordare particolari riflessioni sorte intorno al sostantivo. Tuttavia, ripensando a posteriori al primo caso – la resa di *missié* con l'italiano standard *signore* – il ritraduttore lo ha spiegato con il grado di istruzione del personaggio: lavorando sulla nave, l'uomo ha più dimestichezza con gli europei rispetto ai compatrioti che il reporter incontrerà una volta sbarcato in Congo.

Oltre al *missié*, i casi riportati nella tabella mostrano la scelta di non coniugare le forme verbali ma di lasciarle nei modi indefiniti (il

participio nella prima traduzione, l'infinito nella seconda) per far parlare i congolesi come, nell'opinione comune, si esprimerebbero in italiano gli immigrati extra-comunitari appena arrivati nel nostro paese: *Venuto messié Bianco a picchiare piccolo Nero!* > *Messié bianco venire e picchiare piccolo Coco...*; *E messié bianco partito con macchina!* > *E messié bianco partire con automobile...* L'assenza di ogni scrupolo *politically correct* è evidente. L'aspetto che, come ricorda quell'«artigiano della parola» che è Zucca, si voleva mettere in evidenza era invece la dimensione «sonora» del testo: «c'era la volontà di mantenere quell'effetto di favola, di filastrocca, di avventura che comunque ha anche dei toni bonari e che non è mai ferocemente razzista» (Zucca 2024)<sup>10</sup>.

Nel terzo esempio a parlare in modo scorretto è un ragazzino, Coco, che aiuterà Tintin nel viaggio in Congo. Il caso è interessante anche per altri due aspetti traduttivi: le interiezioni e i *realia* costituiti dai nomi propri (qui *Coco*). Nella prima traduzione queste parti del discorso vengono restituite quasi letteralmente: *Hi! hi! hi!* passa a *Ih! Ih! Ih!* con la posposizione del segno diacritico *h* per adeguarsi alle convenzioni della resa grafica italiana; nella seconda, invece, vengono sostituite dalle onomatopee del Comics americano (*Sob! Sigh!*), ormai entrate stabilmente nella grammatica del fumetto italiano<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda il secondo elemento, Reggiani nota giustamente come i nomi propri in Hergé sfuggano alla consueta dimensione opaca del linguaggio e diventino «transparentes, verres à travers lesquels on peut percevoir la personnalité de celui qui les porte» (Reggiani 1994, 117). Ad esempio, in *Tintin in Congo*, il nome attribuito a una tribù, *Babaoro'm*, ha una chiara funzione comica con l'evidente richiamo dolciario al Babà al rum, riferimento mantenuto nelle due traduzioni con la sola adeguazione morfologica e fonetica all'italiano (*Babàlrum*). A riprova del rilievo dei nomi in Hergé, Zucca ricorda che le scelte traduttive riguardanti quest'elemento sono state

---

<sup>10</sup> Di avviso simile è Marie-Rose Maurin Abomo (2012): «*Tintin au Congo* répond à une double exigence: celle de l'appartenance à l'histoire d'un pays, la Belgique, mais aussi à celle d'un genre nouveau qui s'implante en Europe, après avoir connu un grand succès aux États-Unis. Cette coïncidence de l'apparition du message pictural avec l'âge d'or de la colonisation engendre des ratés. Mais il me semble difficile de parler de racisme, même si tout amène à croire le contraire. Le langage du dessin a sûrement poussé à l'extrême un point de vue paternaliste car, ne l'oublions pas, Hergé est avant tout un artiste ».

<sup>11</sup> Simile è il caso dell'onomatopea che intende riprodurre il rumore di uno sparo. La prima traduzione riprende il *Pan* dell'originale, mentre la ritraduzione, in modo più accorto, lo sostituisce con *Bang*.

uno degli aspetti più discussi con la redazione Rizzoli e con Gorla (Zucca 2024), come avvenuto proprio nel caso di *Coco/Cocco*. Hergé battezza il ragazzino africano che aiuterà Tintin e Milou con il nome di *Coco*, termine dalla connotazione colloquiale e volto a suscitare la risata. Ecco la definizione offerta dal Larousse:

1. Œuf, dans le langage enfantin. 2. Familier. Individu, le plus souvent bizarre ou suspect: C'est un drôle de coco! 3. Appellatif familier, nom amical que l'on donne à un garçon.

Scegliendo di tradurlo con *Cocco* Borselli si allontana dalla lettera ma restituisce quell'aspetto familiare insito nel nome scelto da Hergé. Si tratta infatti, seguendo il Gabrielli, di un «appellativo che esprime affetto, tenerezza, anche ironico». La decisione di Borselli può essere anche letta come prova di quella libertà che gli riconosce Velez in tutta la traduzione degli albi:

Borselli s'octroie la liberté de rendre plus vivant et d'actualiser un texte des années quarante qu'il estime être trop plat et banal pour un public de jeunes adolescents des années soixante (Velez 2014, 40).

Zucca invece ricorda come il *Cocco* di Borselli gli richiamasse espressioni quali «cocco di mamma o cocco bello» risultandogli così inadeguato, mentre *Coco* – che il ritraduttore nell'intervista pronunzia *Cocò* alla francese – da un lato aderiva alla lettera del testo di Hergé e dall'altro restituiva meglio quel tono «tra il paternalistico e lo spregiativo» voluto dall'autore (Zucca 2024). Inoltre, spiega sempre Zucca, *Coco* è il termine con cui i francesi, in modo beffardo, chiamano i comunisti e quindi ben si adatta a produrre un effetto ironico (Ibidem). Di nuovo la scelta del ritraduttore non è dettata da preoccupazioni di ordine ideologico, bensì linguistico, sonoro, come avverrà negli albi successivi quando s'impegnerà a rendere in italiano gli idioletti caricaturali degli altri personaggi (da Haddock al sordo Girasole).

Ma torniamo a *Coco*. Il ragazzino africano che aiuta Tintin è un *boy*, o meglio così lo definisce il reporter quando parla con Milou:

<i>Tintin au Congo</i>	Comic Art	Rizzoli Lizard
Et maintenant, si nous songions à notre voyage?	E adesso, che ne diresti di pensare al nostro viaggio?	Che ne dici se ora ci occupiamo del nostro

[...] Voyons, il nous faut un boy et une auto... (Hergé 2022, 11).	Vediamo, ci servono un boy e un'auto... (Hergé 1989, 11).	viaggio? Ci serve un aiutante, e poi un'auto. (Hergé 2011, 157).
---	--	---

La prima traduzione mantiene la parola straniera *boy* e rimane opaca: perché Tintin dovrebbe utilizzare un termine inglese per indicare un aiutante? Anche la ritraduzione non convince perché usando il neutro *aiutante* elimina il retroterra culturale sottinteso dall'anglismo. Nell'epoca coloniale *Boy* indicava infatti il servitore tuttofare, spesso un bambino, che lavorava presso una famiglia di coloni senza nemmeno ricevere sempre uno stipendio. È vero che nell'albo *Coco* è più un compagno di avventure che un servo, ma il termine *aiutante* elimina ogni retaggio coloniale presente invece nel testo.

La battuta di *Coco* è degna di nota anche per il trattamento dei puntini di sospensione. Com'è noto, Hergé ne faceva un uso massiccio e non è escluso che dietro questa scelta, nell'edizione del 1946, si celasse un omaggio al Céline del *Viaggio al termine della notte*<sup>12</sup>. In traduzione, invece, si è pensato che appesantissero troppo la lettura e il loro impiego è stato limitato sin dalla prima versione per poi essere ancora più drasticamente ridotto nella seconda. Se infatti nel ballon originale riportato nella tabella ci imbattiamo in due serie di puntini, nella versione Comic Art ne rimane una sola e in quella Rizzoli-Lizard non ne compare più nessuna. Se il testo guadagna in leggibilità ci si può però interrogare sulla legittimità di eliminare quella che è diventata una cifra stilistica di Hergé e che forse rimanda a un importante intertesto letterario.

I campioni riportati finora mostrano insomma che la traduzione e la ritraduzione di un albo scomodo come *Tintin au Congo* non hanno sollevato questioni traduttive relative al *politically correct* perché al momento della ritraduzione la cultura *woke* non aveva ancora suonato i suoi campanelli di allarme. Nel tradurre le avventure di *Tintin in Congo*, la principale preoccupazione è stata quella di restituire in italiano la dimensione sonora, ludica, del testo di Hergé a scapito di qualsiasi preoccupazione ideologica. Probabilmente se oggi, quando il dibattito su *Cancel culture* e letteratura per ragazzi è particolarmente acceso (si pensi alle revisioni proposte per le opere di Roald Dahl tanto in originale che in traduzione), si intraprendesse una nuova versione dell'albo si rifletterebbe molto più a lungo su come restituire

<sup>12</sup> Si è addirittura ipotizzato che gli insulti del Capitano Haddock trovassero origine nelle *Bagatelle per un massacro* di Céline (Brami 2004).

in italiano il francese sgrammaticato dei congolesi di Hergé. Tuttavia, ci si può interrogare, come fa Zucca, su «fino a che punto sia giusto correggere, in nome del *politically correct*, un'opera che riflette comunque il clima di un'epoca, anche nei suoi aspetti più sgradevoli» (Zucca 2024). Forse una nuova ritraduzione dovrebbe essere svolta all'insegna di una poetica traduttiva «dell'avvertire, senza ripulire» (ibid.). Alla ricerca di un equilibrio, delicato da raggiungere, tra storicizzazione e attualizzazione.

## Bibliografia

- Ali, Nojoud (2010) *Io, Nojoud, dieci anni, divorziata* [*Moi Nojoud, 10 ans, divorcée*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Piemme.
- Alvstad, Cecilia, Alexandra Assis Rosa (2015) "Voice in retranslation". «Target» XXVII, 1: 3-24.
- Brami, Émile (2004) *Céline, Hergé et l'affaire Haddock*, Paris: Éditions Écriture.
- Brunel, Philippe (2008) *Gli ultimi giorni di Marco Pantani* [*Vie et mort de Marco Pantani*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Rizzoli.
- Daverio, Philippe (2011) "L'eterno Tintin". In Hergé, *Le avventure di Tintin*, trad. it. di Giovanni Zucca, supervisione di Philippe Daverio, collaborazione di Gianfranco Goria, 3-4. Milano: Rizzoli-Lizard, vol. I.
- Delafosse Jérôme (2007) *Il cerchio di sangue* [*Le cercle de sang*], tr. it. di Giovanni Zucca. Milano: Sonzogno.
- Denis, Benoît (1994) "De l'Afrique a l'Amérique : l'odyssée mentale des héros chez Hergé et Céline". In *Tintin, Hergé et la 'Belgité'*, a cura di Anna Soncini Fratta, 75-88. Bologna: Clueb.
- Genette, Gérard (1987) *Seuils*, Paris: Seuil.
- Gil-Bardaj, Anna et al. (2012) *Translation peripheries. Paratextual elements in translation*, Bern: Peter Lang.
- Goria, Gianfranco (2003a) "Tintin nei Classici del Fumetto di Repubblica, breve storia di una edizione speciale". «afNews» <https://www.afnews.info/wgg/che-ha-fatto/traduzioni/tintin-nei-classici-del-fumetto-di-repubblica/> (1.9.2024).
- Goria, Gianfranco (2003b) "Le avventure di Tintin. I gioielli della Castafiore". «afNews»<https://www.afnews.info/afnews.net/tintin/speciale/gioielli.pdf> (1.9.2024)
- Goria, Gianfranco (2019) *Tintin: un giovanotto di novant'anni*. Torino: Il Pennino.
- Gravet, Catherine e Katrien Lievois (2020) "La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire". «Parallèles» 32 (1): 3-27.
- Grutman, Rainier (2020) "Tintin au pays des traductions", in *La littérature francophone belge en traduction : méthodes, pratiques et histoire*, sous la direction de Catherine Gravet et Katrien Lievois. «Parallèles» 32 (1): 176-193.
- Hennig, Jean-Luc (2005) *Eros e vino* [*Erotique du vin*], tr. it. Di Giovanni Zucca. Milano: Sonzogno.
- Hergé (1931) *Les aventures de Tintin reporter du «Petit Vingtième» au Congo*, Bruxelles: Les éditions du «Petit Vingtième».

- Hergé (1946) *Tintin au Congo*. Tournai: Casterman.
- Hergé (1989) *Tintin in Congo*. Trad. di Beppe Borselli. Roma: Comic Art.
- Hergé (2011) *Tintin in Congo*. In *Le avventure di Tintin*, trad. di Giovanni Zucca, supervisione di Philippe Daverio, collaborazione di Gianfranco Goria, 145-208. Milano: Rizzoli-Lizard, vol. I.
- Hergé (2017) *Tintin in Congo*. Milano: Rizzoli-Lizard, in vendita con «La Gazzetta dello Sport».
- Hergé (2022) *Tintin au Congo*, Paris/Bruxelles: Casterman.
- Ladmiral, Jean-René (2011) “Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...”. In *Autour de la retraduction: perspectives littéraires européennes*, sous la direction de Enrico Monti et Peter Schnyder, 29-48. Paris: Orizons.
- Lonsdale-Cooper, Leslie, e Michael Turner (2005) “Foreword”. In Hergé, *Tintin in Congo*, London: Egmont.
- Maurin Abomo, Marie-Rose (1993) “*Tintin au Congo* ou La nègrerie en clichés”. «Textyles» <http://journals.openedition.org/textyles/2208> (1.9.2024)
- Peeters, Kris, e Van Poucke, Piet (2023) “Retranslation, thirty-odd years after Berman”. «Parallèles» 35(1): 3-27. <https://doi.org/10.17462/para.2023.01.01>
- Rastelli, Simone (2019) “Gianfranco Goria: la non facile impresa di divulgare Tintin”, «Lo spazio bianco», <https://www.lospaziobianco.it/gianfranco-goria-la-non-facile-impesa-di-divulgare-tintin/> (9.4.2019)
- Reggiani, Licia (1994) “Tintin italien”. In *Tintin, Hergé et la 'Belgité'*, a cura di Anna Soncini Fratta, 113-123. Bologna: Clueb.
- Sadoul, Numa (1975) *Moi, Tintin. Entretiens avec Hergé*. Tournai: Casterman.
- Toury, Gideon (1995), *Descriptive Translation and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Velez, Antonio (2014) “Jurons et interjections dans l'univers de Tintin: Modifications, élargissement et réduction de sens dans les traductions italiennes”. «Studia UBB Philologia» 59(3): 25-43.
- Zucca, Giovanni (2014) “Traduire les nuages”. «Traduire» 230. <https://journals.openedition.org/traduire/631> (1.9.2024)
- Zucca, Giovanni (2012) “Tintin”. «La Nota del Traduttore», 23 gennaio <https://lanotadeltraduttore.it/it/articoli/la-nota-del-traduttore/fumetto/tintin> (1.9.2024)
- Zucca, Giovanni (2024) intervista realizzata il 16.7.2024.