



**STUDI GERMANICI - I quaderni dell'AIG**

Istituto Italiano di Studi Germanici – Roma

**Comitato scientifico:**

Martin Baumeister  
Piero Boitani  
Angelo Bolaffi  
Gabriella Catalano  
Markus Engelhardt  
Christian Fandrych  
Jón Karl Helgason  
Robert E. Norton  
Gianluca Paolucci  
Hans Rainer Sepp  
Claus Zittel

**Direzione editoriale:**

Marco Battaglia  
Irene Bragantini  
Marcella Costa  
Francesco Fiorentino

**Direttore responsabile:**

Luca Crescenzi

**Direttore editoriale:**

Maurizio Pirro

**Redazione:**

Luisa Giannandrea

**Progetto grafico:**

Pringo Group (Pringo.it)

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000  
Periodico Semestrale

Studi Germanici è una rivista peer-reviewed di fascia A - ISSN 0039-2952

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici  
Via Calandrelli, 25 00153 Roma

# **STUDI GERMANICI**

**I quaderni dell'AIG**

## **Alla periferia del testo: il paratesto** **An der Peripherie des Textes: der Paratext**

**a cura di / herausgegeben von**  
**Emilia Fiandra – Joachim Gerdes**



Istituto Italiano di  
**STUDI GERMANICI**

---

**4 | 2021**



## Indice / Inhalt

- 7 Alla periferia del testo: il paratesto. Introduzione  
An der Peripherie des Textes: der Paratext. Einführung  
*Emilia Fiandra – Joachim Gerdes*

### Saggi / Essays

- 27 «Meinst du, daß ich [...] eine Vorrede halte? Nein, keines wegese».  
Tra tradizione e modernità: la *Vorrede* di J.G. Schnabel alla *Insel Felsenburg*  
*Anna Fattori*
- 47 Vorreden in deutschen Reiseberichten des 18. Jahrhunderts – eine kulturhistorische Analyse der Vorrede zu Georg Forsters *Reise um die Welt*  
*Isabella Ferron*
- 63 Alle soglie della modernità. Forme paratestuali nella *Deutsche Klassik*  
*Luca Zenobi*
- 81 Oltre Genette. Paratesti digitali via Twitter in dialogo con Friedrich Hebbel e Jean Paul  
*Silvia Ulrich*
- 101 Außentexte von deutsch-italienischen Wörterbüchern des 19. Jahrhunderts. Wie sie aussehen und was sie verraten  
*Anne-Kathrin Gärtig-Bressan*
- 115 Destillate der Avantgarde. Die Titelblätter deutschsprachiger Dada-Zeitschriften  
*Paola Di Mauro*
- 133 Dalla «cultura» al «marketing Suhrkamp»? Strategie peritestiuali a confronto fra ieri e oggi  
*Alessandra Goggio*
- 147 Il traduttore, questo sconosciuto  
*Elisabetta Longhi*
- 167 Die Erzählungen des Narbenmannes. Christoph Ransmayrs «Weiße Reihe»  
*Hermann Dorowin*

- 189** Paratextuelle Strategien in Benjamin Steins Roman *Die Leinwand*  
*Alessandro Costazza*
- 203** La relazione fra immagine di copertina, epigrafi e testo  
nel romanzo *Das Floß der Meduse* di Franzobel: la costruzione del  
senso in un caso di intertestualità multimediale  
*Silvia Verdiani*
- 223** «Christian Kracht ist ein ganz schlauer Bursche». *Eurotrash* und  
der Paratext zwischen Irritation und Metafiktion  
*Stefano Apostolo*
- 237** Il *Bundesteilhabegesetz*: il testo normativo e i suoi dintorni  
*Marina Brambilla – Valentina Crestani*
- 255** «thema meines *BEI*tra\* (.) ach quatsch (.) meines *VOR*trags ist»: Zur  
Funktion und Klassifikation von selbstinitiierten Selbstreparaturen  
im Deutschen. Eine Analyse am Beispiel von Prüfungsgesprächen  
*Gianluca Cosentino*
- 275 Abstracts**
- 283 Hanno collaborato / Beitragende**

## Il traduttore, questo sconosciuto

*Elisabetta Longhi*

Sul finire degli anni Ottanta del Novecento Gérard Genette rivoluziona il modo di considerare il libro e gli attori coinvolti nella sua produzione, ma nello studio del paratesto<sup>1</sup> trascura quasi totalmente la figura del traduttore<sup>2</sup>, benché questa sia imprescindibile per la realizzazione di una buona fetta di mercato editoriale.

L'attività traduttiva incide fortemente sulla ricezione dell'originale, prediligendone di fatto un'interpretazione fra le tante possibili, e dialoga a vari livelli con la cultura di arrivo, con la quale intesse una rete di influssi reciproci. Decenni di studi traduttologici ci hanno insegnato che la mediazione operata dal traduttore non è mai neutra, ma si configura piuttosto come una più o meno accentuata riscrittura del testo di partenza, ben lontana da quegli automatismi in cui credevano i primi fautori della traduzione automatica negli anni Sessanta. Il traduttore è dunque un secondo autore e tale viene considerato oggi anche dal punto legislativo dalle varie normative nazionali che disciplinano il diritto d'autore<sup>3</sup>,

1 Il riferimento è principalmente a *Seuils* (cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, trad. it. di Camilla Maria Cederna, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi Paperbacks, Torino 1989), anche se il termine paratesto compare già in *Palimpsestes* (cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982, trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997).

2 In questo caso, così come nelle successive occorrenze, per ragioni di brevità il sostantivo maschile sta a indicare anche referenti femminili, conformemente alle norme grammaticali della lingua italiana.

3 La legge italiana sulla Protezione del Diritto d'Autore e di altri Diritti connessi al suo Esercizio (n. 633 del 22 aprile 1941) fa espressamente riferimento ai traduttori all'art. 4: «Senza pregiudizio dei diritti esistenti sull'opera originaria, sono protette le elaborazioni di carattere creativo dell'opera stessa, quali le traduzioni in altra lingua, le trasformazioni da una in altra forma letteraria od artistica, le modificazioni ed aggiunte che costituiscono un rifacimento sostanziale dell'opera originaria, gli adattamenti, le riduzioni, i compendi, le variazioni non costituenti opera originale», <[https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie\\_generale/caricaArticolo?art.versione](https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaArticolo?art.versione)

e di conseguenza anche sotto il profilo contrattuale<sup>4</sup> e sindacale. Alla luce di queste considerazioni, non ci sorprendono le pubblicazioni che dai primi anni Duemila<sup>5</sup> mirano a indagare il profilo autoriale del traduttore proprio a partire dal paratesto. Si tratta, in sostanza, di colmare la lacuna apparentemente inspiegabile lasciata da Genette, di completare, o meglio proseguire, la sua analisi, applicandola inoltre a vari ambiti culturali, come hanno fatto per esempio i relatori del convegno «Oltre il titolo: la traduzione e i suoi paratesti», tenutosi a Tor Vergata e alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma il 19 e 20 aprile 2018<sup>6</sup>.

Per quanto meritevoli siano questi contributi, resta però da chiedersi perché l'inventore del paratesto abbia considerato così marginalmente la posizione peculiare occupata dal secondo autore delle opere tradotte. Vista l'acribia dello studioso, quest'omissione difficilmente sarà ascrivibile a mera dimenticanza, per cui la ragione andrà cercata altrove, magari proprio nella storia della traduttologia, disciplina tutto sommato recente.

La seconda domanda, connessa alla prima, è come mai solo negli ultimi vent'anni, e non all'indomani di *Seuils*, si sia cominciato a indagare il rapporto fra paratesto e traduzione, sebbene il testo di Genette sia stato recepito praticamente da subito anche all'estero, non da ultimo grazie a traduzioni apparse in tempi relativamente brevi nei principali Paesi europei<sup>7</sup>.

Oltre alla storia delle idee in merito all'attività traduttiva, varrà la pena chiamare in causa gli stessi paratesti e vedere quale sia il ruolo che assegnano al traduttore, in particolare se intervengano dei mutamenti nel corso del tempo, eventualmente proprio sulla scorta di concomitanti teorie della traduzione.

=1&art.idGruppo=1&art.flagTipoArticolo=0&art.codiceRedazionale=041U0633&art.idArticolo=4&art.idSottoArticolo=1&art.idSottoArticolo1=10&art.dataPubblicazione-Gazzetta=1941-07-16&art.progressivo=0> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).

4 Il riconoscimento di percentuali sulle vendite discende da questo principio.

5 Nel 2005 Edoardo Crisafulli scrive: «si assiste ora ad una inversione di tendenza, per cui gli elementi un tempo ritenuti secondari (introduzione, prefazione, note, apparato critico, ecc.) hanno acquisito piena dignità nella ricerca traduttologica», Edoardo Crisafulli, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro*, Atti del convegno internazionale svoltosi a Roma il 15-17 novembre 2004 e a Bologna il 18-19 novembre 2004, a cura di Marco Santoro – Maria Gioia Tavoni, Edizioni dell'Ateneo, Roma 2005, p. 448.

6 Dal convegno è scaturito nel 2020 un numero speciale della rivista «inTRAlinea» dal titolo *La traduzione e i suoi paratesti*, a cura di Gabriella Catalano – Nicoletta Marcialis, <[http://www.intraline.org/specials/traduzione\\_paratesti](http://www.intraline.org/specials/traduzione_paratesti)> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).

7 La traduzione italiana è del 1989, quella tedesca pure, mentre un po' più tarde sono quelle uscite in Polonia (1994), Inghilterra (1997) e Spagna (2001).



## 1. STORIA DI UN RICONOSCIMENTO POSTUMO

L'atto del tradurre diventa l'oggetto di una disciplina a sé stante, benché interdisciplinare, solo negli anni Settanta del Novecento, il che non significa certo che non esistano riflessioni antecedenti a riguardo<sup>8</sup>. Alle denominazioni applicate alla nascente disciplina (fra le altre, *translation studies*<sup>9</sup> nel mondo anglosassone, *Übersetzungswissenschaft*<sup>10</sup> in quello tedesco) si accompagnano i primi tentativi di delinearne la fisionomia multiforme, radicata sì nella linguistica, ma con molteplici intersezioni con altre branche del sapere, filologia e studi letterari *in primis*. La presa di coscienza dell'autonomia della traduttologia rispetto a discipline pure affini non significa per i traduttori, in automatico, il riconoscimento della loro personalità, tutt'altro: nelle disquisizioni su cosa voglia dire tradurre fa capolino ben presto un termine destinato ad avere molta fortuna, ossia 'equivalenza', intesa come una virtù che caratterizza le buone traduzioni e le distingue da quelle di bassa qualità.

Se fin da subito tutti concordano nel ritenere che il testo d'arrivo debba essere equivalente a quello di partenza, ben presto ci si rende conto che occorre specificare in cosa debba consistere esattamente quest'equivalenza postulata come sommo traguardo da raggiungere in qualsivoglia traduzione. Ecco allora che cominciano i problemi, o meglio le ulteriori specificazioni: equivalenza contenutistica, stilistica, funzionale. Man mano che si allunga la lista dei requisiti che la traduzione dovrebbe soddisfare, si riconosce di fatto la difficoltà, e infine l'impossibilità, di produrre un testo davvero equivalente, ossia perfettamente sovrapponibile a quello di partenza. Questo era però, appunto, l'obiettivo finale, coincidente con la chimera dell'invisibilità del traduttore, secondo cui la traduzione dovrebbe potersi leggere come se nulla fosse accaduto, come se nessun filtro si frapponesse tra l'autore originario e il lettore dell'opera tradotta. Nessun filtro a eccezione della lingua, insomma (come se la lingua fosse giusto un dettaglio accessorio).

8 Siri Nergaard ha riunito i più illustri antesignani della disciplina in un volume che raccoglie, tra gli altri, scritti di Cicerone, san Gerolamo e Lutero, cfr. Siri Nergaard, *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano 2002.

9 Espressione proposta da James Stratton Holmes, che la usò in una relazione tenuta al terzo congresso internazionale di linguistica applicata a Copenaghen del 1972. Cfr. James Stratton Holmes, *The Name and Nature of Translation Studies*, in Id., *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, pp. 67-80.

10 Cfr. Werner Koller, *Übersetzen, Übersetzung und Übersetzer. In schwedischen Symposien über Probleme der Übersetzung*, in «Babel», 17 (1971), pp. 3-11.

Lawrence Venuti riassume bene questo canone della tradizione angloamericana (e non solo): «un testo tradotto [...] viene giudicato accettabile [...] quando si legge scorrevolmente, quando l'assenza di qualunque peculiarità linguistica e stilistica fa in modo che sembri trasparente, che rifletta la personalità dello scrittore straniero o la sua intenzione o il significato essenziale del testo straniero: in altre parole, quando abbia l'apparenza di non essere, di fatto, una traduzione»<sup>11</sup>. Paradossalmente, il traduttore è giudicato bravo quanto più sa offuscare la sua presenza ed è lo stesso Venuti che trae questa conseguenza: «L'invisibilità del traduttore è, dunque, un bizzarro autoannullamento, un modo di concepire e praticare la traduzione che indubbiamente rafforza la sua condizione di marginalità»<sup>12</sup>.

Date queste premesse, è lecito supporre che le case editrici si sentano di conseguenza autorizzate a mettere in ombra, nel peritesto, l'indicazione del nome del traduttore, come per alimentare in tal modo l'illusione che nell'opera tradotta l'autore dell'originale parli direttamente al lettore finale. Quest'ipotesi andrà verificata empiricamente nella seconda parte di quest'articolo. Tornando a Genette, va rilevato che all'epoca di *Seuils* la traduttologia è una disciplina ancora molto giovane, inoltre si trova in una fase in cui le problematiche affrontate tendono a mettere in disparte, più che in rilievo, la figura del traduttore.

L'artefice dell'opera di mediazione comincia a vedersi riconosciuto il suo ruolo solo quando l'attenzione si focalizza sul polo opposto del percorso traduttivo, ovvero sulla destinazione anziché sul punto di partenza: è la svolta della teoria dello *skopos*, tutta orientata verso i destinatari e le condizioni di ricezione della traduzione. Nel momento in cui ci si concentra sulla funzione che il testo tradotto ha o avrà nella cultura d'arrivo, si statuisce di fatto una maggiore autonomia della traduzione e scema per converso l'attenzione per i concetti di fedeltà ed equivalenza rispetto all'originale, il quale non verrà più neppure chiamato originale, bensì preferibilmente testo di partenza. I seguaci di Hans Josef Vermeer e Katharina Reiss hanno ben chiaro che il traduttore opera all'interno di una situazione comunicativa nuova e diversa da quella del testo di partenza, al quale non sarà più rigidamente vincolato come si teorizzava in precedenza.

Eloquente è a questo proposito la definizione che Christiane Nord dà di *Translation*, intendendo con questo termine sia l'interpretariato che la trasposizione di un testo scritto da una lingua all'altra:

11 Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995, trad. it. di Marina Guglielmi, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando editore, Roma 1999, p. 21.

12 *Ivi*, p. 29.

Translation ist die Produktion eines funktionsgerechten Zieltextes in einer je nach der angestrebten oder geforderten Funktion des Zieltextes (Translatkopos) unterschiedlich spezifizierten Anbindung an einen vorhandenen Ausgangstext. Durch die Translation wird eine kommunikative Handlung möglich, die ohne sie aufgrund vorhandener Sprach- und Kulturbarrieren nicht zustande gekommen wäre<sup>13</sup>.

Nella cultura d'arrivo il traduttore ha un pubblico, che grazie alla sua opera di mediazione diventa anche il pubblico dell'autore originario, ma appunto solo per interposta persona. Lo studio del paratesto diventa allora fondamentale per capire quanto l'inevitabile presenza del traduttore sia percepita dal lettore comune, che in rari casi sarà un traduttologo e dunque, a prescindere dalle sottostanti teorie, recepirà in primo luogo ciò che è posto in evidenza, per es. proprio il nome del traduttore nel peritesto.

## 2. AMBITO D'ANALISI

Tutte le osservazioni che abbiamo fatto e quelle che faremo prendono come oggetto d'analisi il testo tradotto e pubblicato in un libro, dunque ci muoviamo nel perimetro della traduzione editoriale. Occorre poi fare un'importante precisazione relativamente alle tipologie testuali prese in esame: analogamente a *Seuils*, quest'articolo intende limitarsi alle opere letterarie, pur nella consapevolezza che le categorie interpretative proposte da Genette possono essere benissimo applicate anche ad altri ambiti d'analisi rispetto a quelli da lui prospettati, per esempio alla saggistica scientifica. Anzitutto, per capire la strana omissione di Genette bisogna muoversi sullo stesso terreno.

A questa motivazione se ne aggiunge un'altra, di tipo teorico: la traduzione letteraria è per sua natura la più propensa a riconoscere la voce autoriale del traduttore, proprio perché in genere è quella che richiede una maggiore dose di creatività. Citando Walter, «the high proportion of creative activities is, of course, most clearly demonstrated in literary translation»<sup>14</sup>. Data questa premessa, le edizioni di

13 Christiane Nord, *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, Groos, Heidelberg 2009<sup>t</sup> (1988), p. 30 («Tradurre significa produrre un testo d'arrivo che tenga conto della sua funzione e il cui legame col testo di partenza dipende dallo *skopos* sotteso al processo traduttivo o da questo perseguito. La traduzione rende possibile un atto comunicativo che senza di essa non si sarebbe mai realizzato a causa delle barriere linguistiche e culturali»; trad. it. di E. L.).

14 Hilmar Walter, *On the Problem of Routine and Creativeness in Translation*, in *Tran-*

traduzioni letterarie saranno presumibilmente le prime a concedere il giusto spazio al traduttore nel peritesto.

Fin qui si è parlato alternativamente di paratesto e peritesto, ma prima di proseguire nella disamina è bene puntualizzare che non sono esattamente sinonimi, bensì, rispettivamente, iperonimo e iponimo. Nella terminologia di Genette, infatti, il paratesto si suddivide in peritesto ed epitesto: il primo è collocato alle periferie del libro, ma pur sempre «nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note»<sup>15</sup>; il secondo si trova invece «all'esterno del libro»<sup>16</sup>, «generalmente in ambito mediatico (interviste, conversazioni), o in forma di comunicazione privata (corrispondenze, giornali intimi, e altro)»<sup>17</sup>. Certo entrambe le componenti del paratesto sono interessanti per gli studi traduttologici, ma quella che incide immediatamente sulla percezione del lettore comune è il peritesto, dunque solo questo sarà oggetto d'analisi nel presente articolo.

Come anticipato, lo scopo è quello di tracciare a grandi linee l'evoluzione del peritesto nell'ultimo secolo, per capire se il fattore cronologico possa aver influenzato la scelta di Genette e dei suoi contemporanei di trascurare l'autore del *transfert* linguistico e culturale. Idealmente, una ricerca di questo tipo dovrebbe avere portata mondiale, ma richiederebbe anche sforzi e tempi più adatti a un progetto pluriennale che a un singolo articolo scientifico. Nella speranza che in futuro ci siano ulteriori occasioni di approfondimento, ci limiteremo alle traduzioni dal tedesco edite in Italia, partendo dalla grande quan-

*slation, Our Future*, hrsg. v. Paul Nekeman, Euroterm, Maastricht 1988, pp. 106-109 («Certo l'ampia proporzione di attività creative emerge con maggiore evidenza nella traduzione letteraria»). Cfr. anche Aulis Rantanen, *Translation of Fiction vs. Translation of Factual Texts*, in *Translationsdidaktik. Grundfragen der Übersetzungswissenschaft*, hrsg. v. Eberhard Fleischmann – Wladimir Kutz – Peter Axel Schmitt, Narr, Tübingen 1997, pp. 541-545. Gli assunti di Walter e Rantanen vengono messi fortemente in discussione da Gerrit Bayer-Hohenwarter, il quale dimostra come la creatività possa essere parimenti coinvolta nella traduzione di testi istruttivi. Cfr. Gerrit Bayer-Hohenwarter, *Kreativität in populärwissenschaftlichen und instruktiven Texten im Vergleich: Kein Raum für Kreativität beim Übersetzen von instruktiven Texten?*, in «trans-kom» 4 (2011), 1, pp. 49-75, <[http://www.trans-kom.eu/bd04nr01/trans-kom\\_04\\_01\\_03\\_Bayer-Hohenwarter\\_Kreativitaet.20110614.pdf](http://www.trans-kom.eu/bd04nr01/trans-kom_04_01_03_Bayer-Hohenwarter_Kreativitaet.20110614.pdf)> (ultimo accesso: 25 agosto 2021). Pur con le dovute riserve ed eccezioni, la distinzione di fondo fra traduzione letteraria e settoriale mantiene tuttavia, a mio avviso, la sua validità generale, comprese le facoltà implicate in ciascuna di esse.

15 Genette, *Soglie*, trad. it. cit., pp. 6 s.

16 *Ivi*, p. 7.

17 *Ibidem*.

tità di dati resa disponibile dalla mappatura LTit<sup>18</sup> e integrandoli, per l'analisi di dettaglio, col patrimonio librario posseduto dalla biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, destinata a un vasto pubblico generalista e per questo preferita ad altre istituzioni più specialistiche alle quali si era pensato in prima battuta. Le traduzioni ivi conservate di opere letterarie scritte originariamente in lingua tedesca consentiranno di aprire uno scorcio sull'entrata in scena del traduttore nel peritesto, partendo dal presupposto che questo campione possa essere considerato rappresentativo del ben più vasto panorama europeo.

### 3. DALL'ANONIMATO ALL'AUTORIALITÀ

L'analisi procederà per gradi, per così dire da un livello zero al massimo grado di consapevolezza e autoconsapevolezza dell'autorialità dei traduttori, recepita in base a come questa si manifesta nel peritesto. Ogni stadio di sviluppo verrà non solo descritto, ma anche collocato cronologicamente, affinché se ne possa infine ricavare un'evoluzione che non sarà forse perfettamente lineare, ma pur sempre indicativa di tendenze consolidate.

#### 3.1 *L'anonimato subìto*

Fra le traduzioni dal tedesco raccolte nel database LTit ne figurano 125 anonime, ovvero circa il 3% del totale. In percentuale il numero parrebbe trascurabile, ma diventa ben più rilevante se lo si mette in relazione con la data di pubblicazione delle opere in questione: si scopre allora che sono tutte anteriori al 1960, se si eccettua la pubblicazione di tre opere di Kafka nel volume collettaneo *La metamorfosi e altri racconti* da parte della casa editrice Barbera di Firenze (collana «Nuovi classici») <sup>19</sup>. Capita non così di rado che sulle opere precedenti la Seconda guerra mondiale manchi la firma del traduttore, e più si va indietro nel tempo, più questa situazione diventa frequente,

18 LTit sta per 'Letteratura tradotta in Italia' ed è la sigla di un progetto finanziato dal MIUR e dal Fondo Sociale Europeo per lo studio delle opere letterarie straniere pubblicate in lingua italiana nel corso del Novecento e non solo. Per maggiori informazioni e per l'accesso al database disponibile online vedasi: <<https://www.ltit.it/>> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).

19 Barbera non fornisce indicazioni sulla paternità delle traduzioni, ma rende noti i nomi delle due curatrici, Magda Indiveri e Cinzia Ruoizzi, quindi in realtà sorge il dubbio che a queste ultime vadano attribuite anche le traduzioni stesse. Sui ruoli talvolta coincidenti di curatore e traduttore si rimanda qui al successivo paragrafo sul traduttore in copertina.

infatti le traduzioni anonime testé menzionate sono in buona parte risalenti all'Ottocento (90 su 125). Persino il più celebre autore della letteratura tedesca, Goethe, appare più di una volta in traduzione italiana anonima<sup>20</sup>.

Non si può che convenire con Valeria Illuminati quando afferma che «l'assenza di un chiaro ed esplicito riferimento all'autorialità della traduzione [...] tradisce una svalutazione dell'atto traduttivo, nonché del ruolo e del lavoro del traduttore o traduttrice»<sup>21</sup>. D'altronde, è evidente che quest'implicita svalutazione non è nemmeno una vera e propria scelta di campo, ma piuttosto il frutto di una prassi consolidata trasversale a generi ed editori, infatti la troviamo tanto nelle edizioni dei F.lli Treves<sup>22</sup> quanto in quelle di Sonzogno<sup>23</sup>, nelle traduzioni di fiabe<sup>24</sup> come in quelle di opere filosofiche<sup>25</sup>.

E ancor meno di scelta si può parlare dalla prospettiva del traduttore, che semplicemente subisce questa generalizzata mancanza di considerazione per la sua presenza. Se per gli autori originari l'anonimato e lo pseudonimato possono fungere da stratagemmi per dissimulare la loro vera identità o crearsene una fittizia<sup>26</sup>, per i traduttori in questa fase si potrà parlare di «anonimati di fatto, che non dipendono da alcuna decisione, ma piuttosto da una carenza

20 Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister*, Deste-fanis, Milano 1809 e Johann Wolfgang Goethe, *Gli anni del noviziato di Alfredo Meister*, Silvestri, Milano 1835. Si tratta in realtà della medesima traduzione, apparsa dapprima anonima e in seguito attribuita a Giovanni Berchet nella riedizione di inizio Novecento, cfr. G. Volfrango Goethe, *Gli anni di noviziato di Guglielmo Meister*, a cura di Domenico Ciampoli, Gino Carabba Editore, Lanciano 1912. Al di là della paternità tutt'altro che accertata della traduzione, per cui si rimanda ad Alberto Spaini, *Goethe e Berchet*, in «La Voce», 30 gennaio 1913, p. 1004 e Lavinia Mazzucchetti, *Goethe e Berchet*, in «La Voce», 27 marzo 1913, p. 1046, colpisce il fatto che, a un secolo di distanza dalla prima edizione, si cominci a sentire la necessità di indicare il nome del traduttore, scelta comunque non scontata, tant'è vero che della stessa opera di Goethe apparve in quegli anni una traduzione parziale anonima basata su una rielaborazione francese, cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Mignon*, Società Editrice Partenopea, Napoli 1908.

21 Valeria Illuminati, *Traduzione per l'infanzia e questioni di genere: viaggio tra i classici francesi e inglesi tradotti in italiano*, Durham theses, Durham University 2018, p. 181, <<http://etheses.dur.ac.uk/12465/>> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).

22 Cfr. per es. Bertoldo Auerbach, *Tre figlie uniche* (tit. or. *Drei einzige Töchter*), F.lli Treves, Milano 1922.

23 Cfr. per es. Enrico Mann, *I poveri* (tit. or. *Die Armen*), Sonzogno, Milano 1919.

24 Cfr. per es. Guglielmo Hauff, *L'albergo della selva nera. Fiabe* (tit. or. *Das Wirtshaus im Spessart* et al.), F.lli Treves, Milano 1876.

25 Cfr. per es. Rudolf Steiner, *Problemi spirituali* (tit. or. *Die Aufgabe der Geisteswissenschaft und deren Bau in Dornach*), Rocco Carabba Editore, Lanciano 1923.

26 Cfr. Genette, *Soglie*, trad. it. cit., pp. 42-53.

d'informazione, permessa e perpetuata dall'uso»<sup>27</sup>: Genette parla in questi termini di molti testi anonimi del Medioevo, però lo stesso può dirsi dei traduttori di inizio Novecento. In qualche modo le categorie sono sovrapponibili, ma con un enorme divario temporale.

### 3.2 *Il traduttore ai margini*

Fra l'anonimato *tout court* e la messa in evidenza del nome del traduttore nel peritesto vi sono stadi intermedi, che anzi risultano dominanti per molto tempo. Il più comune è la comparsa del traduttore nel colophon, non ancora nel frontespizio, né tantomeno in copertina. Questa modalità si impone progressivamente come standard nei primi decenni del Novecento e si presenta tuttora con grande frequenza, per cui questa fase non può ancora dirsi del tutto superata, nell'ottica generale di uno sviluppo di prassi editoriali dettate dalla circolazione di nuove idee e concezioni sul tradurre.

Da un lato, si percepisce dalla menzione del nome che l'editore si sente in qualche modo tenuto a riconoscere pubblicamente il lavoro del traduttore, esigenza che sarà tanto più sentita con l'avanzata delle leggi sul diritto d'autore (e del traduttore), tuttavia è singolare come questo nome venga quasi sempre relegato in un angolo, per così dire, non solo scritto con caratteri molto piccoli, ma posto in alto o in basso alla pagina, mai al centro, e oltretutto in mezzo ad altri dati editoriali che nulla hanno a che fare con l'autore della mediazione linguistico-letteraria: data e luogo di pubblicazione, stamperia e precedenti edizioni. Solo un lettore interessato a questo tipo di informazioni le andrà a cercare dove sa di trovarle, mentre il lettore comune, più disattento, semplicemente non vedrà neppure quello che c'è, dunque perdurerà una sorta di anonimato di fatto anche laddove il nome in realtà è presente.

Questo destino di marginalità colpisce talvolta persino traduttori noti, che per ragioni estranee al testo in questione tenderebbero a rappresentare un'eccezione, come verrà esposto più sotto. Un caso di questo tipo è l'edizione De Agostini del 1986 del romanzo di Günter Grass *Il tamburo di latta* (tit. or. *Die Blechtrommel*), in cui la già affermata germanista Lia Secci si trova menzionata con caratteri piccolissimi in fondo al colophon. L'illusione di un dialogo diretto tra l'autore straniero e il lettore appartenente a un'altra comunità linguistica e culturale non trova ancora un vero ostacolo, neppure in presenza della voce di una traduttrice autorevole.

<sup>27</sup> *Ivi.*, p. 41.

### 3.3 *Il traduttore nel frontespizio*

Il 30 giugno 1960 il germanista Italo Alighiero Chiusano, anch'egli traduttore, scrive alla collega Lavinia Mazzucchetti: «C'è stato qui Pocar, qualche giorno fa, tutto immerso negli affari della federazione italiana e internazionale dei traduttori e interpreti, di cui è uno dei pezzi grossi. Pare che d'ora in poi i nostri nomi compaiano sul frontespizio delle edizioni Mondadori. Abbiamo preso la Bastiglia! ma la partecipazione agli utili credo che resterà sempre un sogno»<sup>28</sup>.

E in effetti si verificò ciò che Pocar aveva annunciato, come Italo Alighiero Chiusano poté constatare in prima persona, giacché nel 1961 vide uscire nella collana «Medusa» di Mondadori (volume n. 448) *Il pane dei verdi anni* (tit. or. *Das Brot der frühen Jahre*) di Heinrich Böll col suo nome nel frontespizio, mentre solo quattro anni prima *Casa senza custode* (tit. or. *Haus ohne Hüter*) di Heinrich Böll (volume n. 390 della stessa collana) presentava il nome di Chiusano nel colophon, benché a grandi lettere.

Se già negli anni Sessanta vi sono case editrici solite a indicare il nome del traduttore sul frontespizio, è solo a partire dagli anni Novanta e dai primi anni Duemila che inizia a comparire in modo piuttosto generalizzato in questa parte del peritesto, sotto a quello dell'autore, il quale invece era già una presenza costante da tempo immemorabile<sup>29</sup>.

Andrebbero analizzate le linee editoriali delle singole case editrici per individuare nel dettaglio antesignani e ritardatari: ancora una volta il cammino del traduttore sembra ripercorrere quello dell'autore, ma sempre a una certa distanza in termini di tempo, e anche in questo caso non mancano eccezioni illustri alla tendenza generale, che conserva tuttavia una sua validità. Un esempio recente è rappresentato da Sperling & Kupfer, che non indica il nome del traduttore nel frontespizio neppure nel 2014<sup>30</sup>, salvo poi rivedere il proprio *modus operandi* indicandolo nel frontespizio di lì a poco, all'interno della stessa collana Pickwick, con altri titoli della stessa autrice<sup>31</sup>.

28 La lettera è conservata presso la Fondazione Mondadori a Milano. Ringrazio Anna Antonello per quest'informazione.

29 Genette scrive a proposito del frontespizio: «Generalmente comporta, oltre al titolo propriamente detto e ai suoi annessi, il nome dell'autore, il nome e l'indirizzo dell'editore» (Genette, *Soglie*, trad. it. cit., p. 33). E poche pagine più avanti ribadisce, parlando del nome dell'autore, che «il suo posto canonico e ufficiale si riduce al frontespizio e alla copertina» (*ivi*, p. 38). Non contempla il nome del traduttore nel frontespizio.

30 Cfr. Nina George, *Una piccola libreria a Parigi* (tit. or. *Das Lavendelzimmer*), trad. it. di Valentina Rancati, Sperling & Kupfer, Milano 2014.

31 Cfr. Nina George, *Una casa del Mare del Nord* (tit. or. *Die Mondspielerin*), trad. it. di Cristina Proto, Sperling & Kupfer, Milano 2015; Nina George, *Il libro dei sogni*



La conferma più forte alle nostre affermazioni viene proprio dal fatto che, nel corso del tempo, cambiano talvolta le abitudini all'interno della medesima casa editrice e persino della medesima collana, come accade anche, quasi vent'anni prima, per gli «Einaudi Tascabili»: nel 1996 Italo Alighiero Chiusano e Renata Buzzo Margari sono ancora confinati nel colophon<sup>32</sup>, mentre nel 2003 lo stesso Italo Alighiero Chiusano campeggia in bella vista nel frontespizio<sup>33</sup>. Quando vi è un cambiamento, questo va sempre nella direzione di un maggiore riconoscimento del nome del traduttore, mai in senso contrario, o quantomeno non è stata reperita nel corpus in esame nessuna eccezione che si opponga a questa regola.

### 3.4 *La nota del traduttore*

Un momento decisivo nel percorso di autoconsapevolezza del traduttore è quello in cui quest'ultimo si rivolge direttamente ai lettori finali scrivendo loro, a nome proprio, una nota di commento alla traduzione. Questa parte del peritesto può variare molto in termini di lunghezza e contenuto, ma più che sulle differenze ci preme sottolineare, in questa sede, l'importanza della sua presenza: se un traduttore parla in prima persona, diventa impossibile ignorare l'esistenza, nel volume in questione, di una seconda voce autoriale.

L'analisi di dettaglio di questi spazi peritestuali è utilissima per scandagliare la poetica dei rispettivi traduttori, ma questa finalità esula dal presente articolo. Limitiamoci dunque ai dati più esteriori e a qualche considerazione statistica. Anzitutto la nota del traduttore può confluire in quella del curatore se le due persone coincidono, allorché il ruolo del curatore finisce per prevalere su quello del traduttore, a ulteriore riprova della scarsa considerazione in cui è generalmente tenuto quest'ultimo.

Un esempio per tutti: la traduzione italiana di *Verstörung* di Thomas Bernhard<sup>34</sup> esce «a cura e con un saggio di Eugenio Bernardi», apparentemente senza alcuna indicazione del nome del traduttore. Al termine del saggio finale, tuttavia, il lettore scopre quasi incidentalmente che traduzione e curatela portano la stessa firma, infatti «il

(tit. or. *Das Traumbuch*), trad. it. di Cristina Proto, Sperling & Kupfer, Milano 2016; Nina George, *Un'estate in Bretagna* (tit. or. *Die Schönheit der Nacht*), trad. it. di Cristina Proto, Sperling & Kupfer, Milano 2019.

32 Cfr. Heinrich Böll, *Vai troppo spesso a Heidelberg. Racconti 1947-1979* (tit. or. *Du fährst zu oft nach Heidelberg und andere Erzählungen*), Einaudi, Torino 1996.

33 Cfr. Heinrich Böll, *L'onore perduto di Katharina Blum, ovvero come può nascere e dove può condurre la violenza* (tit. or. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann*), Einaudi, Torino 2003.

34 Cfr. Thomas Bernhard, *Perturbamento*, Adelphi, Milano 1999.

curatore ringrazia vivamente Renata Colorni per i suggerimenti che gli ha dato durante il lavoro di traduzione»<sup>35</sup>.

Se invece traduttore e curatore non coincidono, solitamente è quest'ultimo che prende la parola nel peritesto, mentre del traduttore si vede solo il nome, come nell'edizione italiana di *Max und Moritz* edita da Alpha Beta-Cierre nel 2016, con una prefazione di Ulrike Kindl. Fra i tanti esempi possibili, la scelta è ricaduta proprio su questo, estraneo al consueto corpus, per il fatto che il traduttore, Giancarlo Mariani, ha nel frattempo espresso in altra sede, nell'ambito di un convegno<sup>36</sup>, le sue considerazioni sul proprio lavoro: nel 2016 viene ripubblicata la traduzione, uscita originariamente trent'anni prima sulla rivista «Sturzflüge»<sup>37</sup>, ma non si sente l'esigenza di riproporre le osservazioni del traduttore, neppure in forma abbreviata. L'edizione è destinata a un vasto pubblico: probabilmente la prefazione della curatrice viene considerata funzionale alla ricezione, mentre la nota del traduttore resta 'roba per intenditori', adatta a edizioni più specialistiche rispetto a questa, quindi si esclude a priori.

Accade di rado, e solo in edizioni filologicamente curate, che nello stesso volume coesistano entrambe le note, come nell'edizione italiana dei *Märchen vom Rhein* di Brentano edita da Donzelli nel 2008, in cui Camilla Miglio e Laura Bocci firmano rispettivamente l'introduzione e la postfazione e assieme a Melani Trani una nota alla traduzione a sé stante<sup>38</sup>. Si noti che stiamo parlando di un classico della letteratura tedesca, non di letteratura dozzinale o di un esordiente, infatti per es. in *Formato famiglia* (tit. or. *Familienpackung*) di Susanne Fröhlich (trad. it. di Alessandro Peroni, ed. Salani) o in *Non entrate in quella casa* (tit. or. *Totenweg*) di Romy Fölck (trad. it. di Eleonora Tomassini, ed. Newton Compton) non c'è assolutamente alcuna nota, e in realtà neppure un curatore, mentre il nome del traduttore è relegato al colophon benché le date di pubblicazione siano rispettivamente 2007 e 2019, segno che altri fattori possono entrare in gioco oltre alla cronologia.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 239.

<sup>36</sup> Cfr. Giancarlo Mariani, *Una trasposizione italiana dell'opera di Wilhelm Busch*, in *Tradurre. Teoria ed esperienze*. Atti del convegno internazionale Bolzano 27.02, 28.02, 01.03 1986, a cura di Alberto Destro – Johann Drumbl – Marcello Soffritti, Provincia Autonoma di Bolzano, Bolzano 1987, pp. 303-310.

<sup>37</sup> Cfr. Stefano Zangrando, *Il ritorno di Max & Moritz e delle storie birichine*, in «Alto Adige», 27 novembre 2016, <<https://www.altoadige.it/cultura-e-spettacoli/il-ritorno-di-max-moritz-e-delle-storie-birichine-1.391315>> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).

<sup>38</sup> Ulteriori dettagli su quest'edizione vengono forniti nell'esempio (3) del paragrafo 3.5.

### 3.5 *Il traduttore in copertina*

La massima dignità viene raggiunta dal traduttore quando il suo nome approda nientedimeno che sulla copertina, sotto a quello dell'autore. Nel panorama attuale è ancora una rarità, ma negli anni Ottanta era qualcosa di inaudito, che comincerà a farsi strada molto cautamente solo agli inizi degli anni Novanta, dunque qualche anno dopo la prima uscita di *Seuils* e delle rispettive traduzioni. Nel corpus in esame le prime attestazioni sono del 1992 e 1993, e comunque il fenomeno non prende davvero piede neppure negli anni successivi, basti considerare che, tra le circa 500 opere di letteratura tedescofona in traduzione a scaffale nella biblioteca Panizzi, vi sono solo dieci esempi di questo tipo, ovvero il 2% del totale.

Tra l'altro, in tutti si mantiene una gerarchia d'importanza tra autore e traduttore, segnalandola attraverso l'uso di font diversi o più piccoli, anche di molto, mentre nel frontespizio queste differenze di caratteri tipografici vengono occasionalmente azzerate, come nell'edizione italiana di *Tauben fliegen auf* della scrittrice ungaro-svizzera Melinda Nadj Abonji<sup>39</sup>. Non a caso si tratta di una pubblicazione piuttosto recente (2012), segno che l'evoluzione è ancora in corso e si va verso un sempre maggiore riconoscimento dell'autorialità del traduttore.

Va inoltre rimarcato che nel novero dei traduttori in copertina sono stati computati anche cinque casi-limite (dunque ben la metà dei dieci totali) in cui in realtà in copertina compare il curatore, che poi si rivela essere anche il traduttore proseguendo nell'esame del peritesto. Questa è un'ulteriore conferma che l'attività di curatela gode generalmente di maggiore prestigio rispetto alla traduzione in sé, tanto più che gli esempi riscontrati sono riconducibili a diverse case editrici. Eccone tre, usciti rispettivamente presso Quodlibet (2008), Marsilio (1993) e Donzelli (2008):

- (1) *La condanna* di Kafka (tit. or. *Das Urteil*), «a cura di Barnaba Maj» in copertina, ma con «traduzione e commento» di Barnaba Maj nel frontespizio;
- (2) *Il povero suonatore* di Franz Grillparzer (tit. or. *Der arme Spielmann*), «a cura di Rita Svandrlik» in copertina, ma con «traduzione dal tedesco di Giovanni Rossi e Rita Svandrlik» nel colophon: il nome di chi ha collaborato esclusivamente alla traduzione non si trova né in copertina né sul frontespizio;
- (3) *Fiaba del Reno* di Clemens Brentano (tit. or. *Die Märchen vom Rhein*), «edizione italiana a cura di Camilla Miglio e Laura Bocci» in co-

<sup>39</sup> Cfr. Melinda Nadj Abonji, *Come l'aria*, trad. it. di Roberta Gado, Voland, Roma 2012.

pertina, mentre il frontespizio aggiunge a questa notazione ulteriori informazioni: «traduzione di Laura Bocci, Camilla Miglio e Melani Trani» e «note al testo a cura di Monica Lumachi». Rispetto al caso precedente, chi ha collaborato alla traduzione, ma non alla curatela trova comunque maggiore visibilità grazie alla collocazione del nome sul frontespizio anziché nel colophon (si noti l'anno di pubblicazione, 2008 *versus* 1993), ma non al punto di approdare in copertina come le traduttrici/curatrici.

Se la figura del traduttore appare di norma in subordine rispetto a quella del curatore (e mai il contrario nel corpus considerato), vi sono eccezioni che confermano la regola, poiché presentano una collocazione paritaria in copertina: persino i font utilizzati sono i medesimi, differenti però da quelli dell'autore:

- (4) Franz Kafka, *Indagini di un cane* (tit. or. *Forschungen eines Hundes*), a cura di Uta Treder, traduzione di Carla Becagli, Marsilio, Venezia 1992;
- (5) Hermann Hesse, *Il giuoco delle perle di vetro* (tit. or. *Das Glasperlenspiel*), traduzione di Ervino Pocar, introduzione di Hans Mayer, Mondadori, Milano 1992;
- (6) Franz Kafka, *La metamorfosi* (tit. or. *Die Verwandlung*), introduzione di Luigi Forte, traduzione di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2014.

Certo è impossibile non notare il nome di Ervino Pocar (1892-1981), uno dei più illustri e prolifici traduttori dal tedesco del Novecento<sup>40</sup>, così come non passa inosservato Enrico Ganni (1950-2020), che per molti anni ha dominato la scena editoriale occupandosi della narrativa straniera per Einaudi, oltre a operare come traduttore in proprio. Nomi ben noti, dunque. Avrebbe ricevuto lo stesso trattamento un perfetto sconosciuto alla sua prima traduzione? Il dubbio è lecito. Tornano in mente le parole scritte da Genette: «più un autore è conosciuto, più il suo nome viene esibito»<sup>41</sup>. Questa strategia di marketing editoriale delineata dallo studioso francese si può applicare benissimo, *a posteriori*, anche al traduttore.

L'esibizione del nome in copertina può però essere dettata anche da ragioni estranee alla notorietà pregressa. La traduzione del già

<sup>40</sup> Per un approfondimento della sua vastissima attività, che attraversa tutto il XX secolo, cfr. Anna Antonello, *Ervino Pocar. Una vita fra le righe*, in *Protagonisti nell'ombra*, Edizioni Unicopli – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2012, pp. 151-179.

<sup>41</sup> Genette, *Soglie*, trad. it. cit., p. 38.

citato romanzo di Melinda Nadj Abonji è stata «sovvenzionata dalla Fondazione svizzera per la cultura Pro Helvetia nell'ambito del programma Moving Words», come si legge nel colophon, quindi porre in bella vista il nome della traduttrice in copertina è anche un modo per rendere omaggio, indirettamente, a chi ha reso possibile l'opera di mediazione finanziandola.

Non è detto, tuttavia, che questa sorta di mecenatismo moderno implichi di per sé, necessariamente, la messa in evidenza del nome del traduttore. Per esempio, nel 2014 la casa editrice Marsilio colloca nel frontespizio, ma non in copertina, il nome di Alessandra Petrelli, traduttrice di *Die Wahrheit und andere Lügen* (titolo italiano: *La verità e altre bugie*) di Sascha Arango, benché la traduzione sia stata «realizzata con il contributo del Goethe-Institut, finanziato dal Ministero degli Affari Esteri tedesco», come si legge nel colophon. La strategia di marketing adottata nella copertina di questo volume consiste invece in un'immagine molto vistosa a livello cromatico, corredata dall'estratto di una recensione del «Corriere della Sera».

Proprio Marsilio ci introduce a quelle che potremmo chiamare controtendenze, perché già nel 1992 metteva in copertina la traduttrice delle *Forschungen eines Hundes*, mentre nel 2014 preferisce occupare questo spazio col breve giudizio critico di un quotidiano per incrementare le vendite del romanzo di Sascha Arango sopra menzionato. Viene forse sminuito il ruolo del traduttore col passare del tempo? Una simile interpretazione appare semplicistica, non è questo il punto. A ben vedere, vi sono altri fattori che entrano in gioco: *Indagini di un cane* appare come edizione con testo a fronte di Kafka, un autore di lingua tedesca fra i più tradotti e noti in Italia: è inevitabile il confronto col testo originale (per chi conosce il tedesco) e con le precedenti traduzioni (per chi ha questo genere di curiosità intellettuale), per cui anche i non addetti ai lavori sono inevitabilmente più curiosi di sapere chi sia l'autore di questa nuova traduzione. Lo stesso dicasi per *Effi Briest*, romanzo di Theodor Fontane di cui il visitatore della biblioteca Panizzi trova a scaffale una traduzione di Umberto Colla (nome in copertina), edita nel 1997 da Frassinelli: LTit ne riporta ben sette precedenti, a opera di Aldo R. Gerrini (1943), Eugenio Giovannetti (1944), Erich Linder (1955), Maria Grazia Nasti Amoretti (1956), Carlo De Sinner (1961), Enrico Ganni (1993). Per *La verità e altre bugie* il problema non si pone.

In linea di massima, i casi particolari riportati non sembrano mettere in discussione la tendenza generale. Non ci è dato al momento sapere se il traduttore in copertina diventerà la norma, ma di certo questa modalità rappresenta l'ultimo stadio di un percorso di progressivo riconoscimento della sua voce autoriale.

#### 4. CONTROTENDENZE

Come si è già detto, l'evoluzione qui tracciata è tutt'altro che lineare, infatti in ogni stadio di sviluppo è possibile reperire numerose eccezioni, le quali non sono tuttavia mai casuali. Qui di seguito si cercherà di raggrupparne alcune secondo la logica che le determina, in modo da delineare un paio di significative controtendenze, che possono essere delle anticipazioni di ciò che avverrà più diffusamente in un momento successivo, oppure dei ritardi nel recepire cambiamenti già in atto.

##### 4.1 *Il traduttore d'autore noto*

«*Il traduttore brilla sempre di luce riflessa*»<sup>42</sup>: quest'affermazione perentoria riassume per Crisafulli il destino amaro del traduttore, sempre costretto a rimanere nell'ombra, ma vi possiamo scorgere anche un risvolto positivo, nel senso che un raggio di luce investe anche l'autore del testo tradotto se lo scrittore originario è celebre: difficilmente passerà sotto silenzio il nome di chi traduce o ritraduce Goethe, quantomeno da inizio Novecento in poi, come si è visto. Ritradurre un'opera già uscita nella lingua di destinazione, a maggior ragione se si tratta di un classico unanimemente riconosciuto, implica sempre anzitutto una presa di posizione nei confronti della versione precedente nel suo dettato testuale, ma non solo. Ogni nuova edizione propone di fatto una chiave di lettura che, se da un lato risente della temperie culturale in cui sorge, dall'altro lato la influenza a sua volta, inserendosi a pieno titolo nel nuovo sistema letterario e contribuendo a plasmarlo al pari delle opere redatte fin da subito nella lingua di destinazione. Michele Sisto dimostra per esempio come ciò avvenga nel caso del *Faust* goethiano<sup>43</sup>, e basta uno sguardo alle sette traduzioni italiane censite da LTit (edite tra il 1882 e il 1962, nessuna anonima) e a maggior ragione alla lunga e più completa lista riportata da Sisto<sup>44</sup> per rendersi conto che chi traduce il *Faust* gode fin da principio di uno *status* particolare, in quanto votato a un'impresa che è di per sé destinata a finire sotto i riflettori. Se ne deduce che il prestigio riconosciuto all'autore originario comporta una maggiore propensione

<sup>42</sup> Crisafulli, *Testo e paratesto nell'ambito della traduzione*, cit., p. 454 (corsivo nell'originale).

<sup>43</sup> Cfr. Michele Sisto, *Individuazione di un capolavoro. I primi mediatori del Faust di Goethe (1814-1835)* e Id., *Gli editori e il repertorio della letteratura tradotta. Breve storia delle edizioni del Faust (1835-2018)*, in Id., *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 39-68 e 69-153.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 74 s.

a riconoscere l'autorialità del suo traduttore e il ruolo decisivo di quest'ultimo nel determinare il successo o l'insuccesso dell'edizione, attraverso la fitta rete di relazioni che si instaura fra tutti gli attori coinvolti nella produzione libraria.

#### 4.2 *La notorietà pregressa del traduttore*

Può accadere che non sia l'autore tradotto a consacrare il traduttore, bensì il contrario, come il popolarissimo traduttore Andrea Maffei (1798-1885), che Sisto presenta come «una gloria patria, celebrata quasi quanto l'amico Giuseppe Verdi»<sup>45</sup>. Anche senza arrivare a simili estremi, è normale che traduttori ormai noti grazie ai loro precedenti lavori traggano vantaggio dal prestigio acquisito, ottenendo pure migliori collocazioni nel peritesto rispetto ai loro colleghi meno noti. Agli esempi di questo tipo già menzionati nel corso dell'articolo, ne aggiungeremo uno: il nome di Pocar campeggia sulla copertina dell'edizione Mondadori di *Uli il servo* di Jeremias Gotthelf<sup>46</sup> già nel lontano 1953, dunque mezzo secolo in anticipo rispetto a quanto ci si aspetterebbe in base alla linea di sviluppo tracciata sopra.

Talvolta il traduttore gode di una posizione privilegiata grazie alla fama raggiunta con altre attività, ivi compresa l'attività letteraria esercitata in proprio come scrittore, per cui brilla, per così dire, di luce autoriflessa. Ricorro di nuovo a un esempio fuori corpus perché lo trovo particolarmente emblematico: *Max e Moritz* di Wilhelm Busch esce nel 2015 presso Castelvechi «nella versione di Giorgio Caproni» e con una «prefazione di Claudio Magris», indicazioni che si trovano in copertina oltre che sul frontespizio. Fin qui nulla di veramente eccezionale, vista anche la data, se non fosse per i caratteri tipografici utilizzati, più grandi e dunque vistosi per il traduttore che per il curatore, e questo malgrado il nome altisonante di Claudio Magris. È pur vero che Caproni ebbe un'intensa attività come traduttore, soprattutto dallo spagnolo, ma la scelta *sui generis* di Castelvechi è probabilmente da interpretare come un omaggio al poeta Caproni ancor più che al traduttore Caproni. È un'operazione di marketing, un modo per destare la curiosità del lettore, facendogli notare che questa personalità del mondo letterario italiano ha tradotto dal tedesco un'opera a dir poco canonica.

45 Cfr. *ivi*, p. 81.

46 Volume reperibile non a scaffale, bensì nella sezione Conservazione della Biblioteca Panizzi, dunque anch'esso fuori corpus.

## 5. QUESTIONI APERTE

L'analisi potrebbe proseguire con esempi e controesempi, e questo porterebbe a precisare ulteriormente tempi e modi dell'avanzata del traduttore nello spazio del peritesto. In particolare, sarebbe interessante approfondire la variabile della tipologia del testo tradotto, chiedendosi per esempio se e come cambia la visibilità del traduttore a seconda di quello che traduce (dunque a priori rispetto a come traduce). Per esempio, occupandosi di letteratura 'alta' riceve un trattamento diverso rispetto a quella dozzinale? A tale questione si è solo accennato in quest'articolo, che tra l'altro ha preso in esame soprattutto traduzioni di narrativa.

Il campione di testi considerato ha comunque permesso di dare un fondamento empirico a una linea di evoluzione che potremmo così riassumere, con le parole di Chiara Elefante: «il ruolo e le funzioni di chi traduce hanno goduto di un lento ma continuo processo di riconoscimento e valorizzazione»<sup>47</sup>. Si è delineata una nuova figura autoriale che merita di essere considerata in prospettiva interdisciplinare e interculturale.

Il presente contributo si è concentrato *in primis* sulla correlazione tra la presenza del traduttore nel peritesto e l'evoluzione delle idee in ambito traduttologico, ma la materia è molto feconda anche per studi che coinvolgono la sociologia dei processi letterari e la critica letteraria, fra cui annoveriamo proprio la monografia di Chiara Elefante *Traduzione e paratesto* e il progetto LTit. Il ricorso agli strumenti d'analisi messi a disposizione da altri settori dovrebbe procedere di pari passo con l'apertura ai contributi provenienti da altri ambiti geografici, per individuare eventuali divergenze ma anche le tante affinità. Se a conclusione di quest'articolo abbiamo citato l'affermazione della francesista Chiara Elefante, è perché in fondo i processi descritti esulano dai confini nazionali, ragion per cui i singoli studi dovrebbero poi convergere in una visione più ampia come i tasselli di un mosaico<sup>48</sup>.

47 Cfr. Chiara Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna 2012, p. 24.

48 Così come il testo in traduzione è «solo una tessera di un mosaico» all'interno di un atto comunicativo complesso che coinvolge diversi attori ed è immancabilmente calato in un contesto spazio-temporale, cfr. Franco Nasi, *Il testo in traduzione? Solo una tessera di un mosaico*, recensione a Chiara Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bononia University Press, Bologna 2012, in «Tradurre», 9 (2015), pp. 1-5, <<https://rivista-tradurre.it/la-recensione-1-il-testo-in-traduzione-solo-una-tessera-di-un-mosaico/>> (ultimo accesso: 25 agosto 2021).



Genette non poteva immaginare come si sarebbero evoluti gli spazi peritestuali e la traduttologia negli anni a venire, ma ha in qualche modo presagito che le sue ricerche avrebbero fatto da apripista, infatti in *Seuils* scrive, con toni oltremodo modesti:

si tratta di uno studio sincronico e non diacronico; un tentativo di dare un quadro generale e non una storia del paratesto. [...] Per poter scrivere questa storia bisognerebbe disporre di un'indagine più vasta e più completa della presente, che non esce dai limiti della cultura occidentale e troppo raramente da quelli della letteratura francese. Ciò che segue non è altro che un'esplorazione del tutto incoativa, provvisoriamente al servizio di quello che, grazie al lavoro di altri, forse seguirà<sup>49</sup>.

49 Genette, *Soglie*, trad. it. cit., pp. 15 s.

