

# Oltre Ombrosa

---

## In copertina, il barone e l'elce. Note di traduzione visiva

di *Giovanni Baule*

Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.

Italo Calvino, *Palomar*

Così come una traduzione, la copertina può essere fedele al libro oppure sviante. In teoria, come la traduzione, dovrebbe servire al testo... Comunque vada impone un rapporto intimo tra l'autore e l'immagine.

Jhumpa Lahiri, *Il vestito dei libri*<sup>1</sup>

Uno sguardo sul mondo delle copertine delle edizioni tradotte de *Il barone rampante* dovrebbe assumere, di necessità, un punto di vista dall'alto, al di sopra del testo, tale da poter inquadrare in una vista d'insieme l'artefatto libro come oggetto e prodotto editoriale; e al tempo stesso dovrebbe calare in una visione radente della superficie. Tutto questo prescindendo da una possibile, e auspicabile, ricostruzione documentale che porterebbe ad abbozzare una mappa di relazioni tra autore, traduttori, editori, agenti, grafici per una possibile ricostruzione processuale della genesi materiale dei singoli artefatti. E pure prescindendo da una puntuale ricostruzione della genesi iconografica di ciascuna immagine di copertina, che rinvierebbe alle ragioni della cultura visiva e ai repertori di riferimento di ciascuna forma di rappresentazione. Qui invece si intende mettere a fuoco quella che assumiamo come una prospettiva particolare: la *traduzione visiva*<sup>2</sup>, che, nello specifico caso de *Il barone rampante*, torna doppiamente significativa, sia per la vasta diffusione dell'opera tradotta, sia per il valore che il

1. J. Lahiri, *Il vestito dei libri*, Guanda, Milano 2017.

2. Il presente contributo riprende e sviluppa i temi della ricerca *La traduzione visiva. Forme dell'accesso peritestuale* avviata in occasione della pubblicazione *Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi*, a cura di Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Effigie, Milano 2009. Per la documentazione iconografica di riferimento si ringrazia il Fondo Calvino tradotto – Sapienza Università di Roma.

nostro Autore attribuisce ai temi della visibilità e della costruzione narrativa su basi visive, valore più volte esplicitato fino a farne una dichiarazione di metodo.

Ci ricorda, infatti, il Calvino delle *Lezioni americane*, come lo stesso svolgimento di un racconto sia condizionato dalla scelta preliminare di un campo figurativo:

Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine del mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini [...] poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra [...]. Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato [...] (S, 704).

Per quanto ci riguarda, qui si tratta ovviamente di un percorso successivo alla costruzione del testo: il flusso della rappresentazione visiva è quello affrontato dal progettista grafico, o dall'illustratore, o da chi decide dell'immagine editoriale, ed è un tragitto che va dal testo scritto all'immagine riprodotta; un tragitto che, a ritroso, conduce il lettore dalla copertina realizzata al testo stampato, e che, nell'accavallarsi di entrambi i percorsi, genera lettura e interpretazione.

## I Sul libro di traduzione

Il libro di traduzione – di cui, come si è detto, *Il barone rampante* rappresenta un caso più che significativo – reca con sé mutazioni che coinvolgono aspetti che vanno oltre il testo: attorno al testo tradotto si affiancano quegli elementi che costituiscono i «dintorni del testo»<sup>3</sup> – copertine, indici, titolazioni...; la forma del testo, nelle sue riedizioni tipografiche e nella scansione degli impaginati, ha come risultante quelle diverse forme del libro che costituiscono una condizione imprescindibile nella sua fruizione. Un libro, nelle sue diverse forme visibili, è dunque, in realtà, *molti libri*. Con il termine *traduzione visiva* possiamo allora inquadrare le componenti grafico-visive che accompagnano l'editoria di traduzione. Rappresentano un tragitto parallelo, un'area da esplorare dove un vasto bacino tipo-iconografico viene messo alla prova degli artefatti editoriali così come si presentano nella loro espressione tangibile. Si tratta peraltro di un terreno di incontro dove si consumano processi culturali dettati da puntuali scelte editoriali e da forti componenti intersoggettive, impossibili da ridurre a un piano di coerenze secondo rigide intelaiature; ma se è difficile fissare regole evolutive o paradigmi certi, si possono tuttavia ricavare indizi sufficienti per tratteggiare quel paesaggio che sta di fronte all'*occhio del lettore*<sup>4</sup>.

3. Cfr. G. Genette, *Seuils*, Édition du Seuil, Paris 1987, trad. it. *Il peritestò editoriale*, in Id., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

4. M. Belpoliti, *Diario dell'occhio*, Le Lettere, Firenze 2008. A lato delle discipline tecnico-progettuali del *graphic design*, ma anche dalla tradizione della critica letteraria, l'approccio

Consapevoli dell'uso di un termine suscettibile di qualche distinzione, la nozione di *traduzione visiva* si mostra comunque utile per aprire uno spiraglio su quella zona comunicativa che introduce al testo e accompagna le sue mutazioni; dove, se è ovvio che la ragione conduttrice non è il vincolo linguistico, come lo è nella pratica traduttiva del testo, entrano invece in primo piano variazioni parallele che producono fenomeni di rilievo sia nella prassi di produzione editoriale che nelle pratiche di ricezione-lettura. Il tema sotteso è quello della *visibilità dei testi* che prelude al libro come oggetto nella sua materialità: un oggetto di *design* globale, già prodotto della proto-industria – perché questa è la sua origine – e che, solo se visto in questa chiave, può rivelare tutta la propria specificità e, magari, le vere ragioni di resistenza e di parziale irriducibilità al libro digitale; confermandoci così che «il testo visibile è il progetto di un percorso o la matrice di una serie di percorsi visivi che rappresentano comunque la base di un'esperienza non solo percettiva, ma anche cognitiva, emotiva, esistenziale»<sup>5</sup>.

Nei percorsi visivi e interpretativi che coinvolgono impaginazione e illustrazione e che confluiscono nelle edizioni di traduzione si aprono le ulteriori impreseindibili strade della vita di un testo. Ci è utile, in questo caso, far nostra quell'idea di traduzione che privilegia la *translatio* non solo nel senso di *cambiamento* ma anche di *trasporto*. Lungo il *flusso concreto dei testi visibili*<sup>6</sup> che è anche un continuo trasferimento da un supporto a un altro, da un formato editoriale a un altro, possiamo immaginare di accostare tra loro non solo le diverse versioni di un testo, ma, come per *Il barone rampante*, anche le differenti edizioni del libro tradotto; per restituire, non necessariamente in chiave sincronica, possibili mappe di mutazioni. Il *libro di traduzione* come oggetto editoriale registra infatti una propria peculiarità: porta costantemente con sé il senso del passaggio, le tracce di avvenuti trasferimenti e tutte quelle trasformazioni che questi processi implicano. È dunque un artefatto dinamico, e secondo quest'ottica dev'essere esplorato.

### 1.1. L'accesso traduttivo

«Già sotto lo specifico di “edizione” si prefigura la possibilità che un testo venga pubblicato, ed eventualmente ripubblicato e proposto al pubblico con una o più presentazioni più o meno diverse»<sup>7</sup>. C'è dunque un carattere di variabilità implicito nelle funzioni stesse del libro: i libri sono fatti per riprodursi in forme sempre diverse. Con i processi di traduzione, si moltiplica in modo esponenziale questa variabilità riproduttiva. Una geografia delle trasformazioni del libro registra una vera e propria metamorfosi dell'artefatto editoriale che comprende dunque, accanto alla versione tradotta del testo, tutte le mutazioni del formato

globale all'oggetto editoriale implica recensire il libro a partire dalla copertina e dalle sue immagini.

5. F. Colombo, R. Eugeni, *Per un'analisi della visibilità testuale*, in *Il testo visibile*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1996, p. 39.

6. Ivi, p. 40.

7. Genette, *Seuils*, cit., p. 17.

editoriale (tipo di carta, dimensioni, tipo di stampa, impostazione grafica di gabbia, caratteri...) che modificano la consistenza visibile dell'artefatto. In questo modo, quel flusso dei testi visibili conduce a sequenze non orchestrate, dettate a loro volta dagli stili di accoglienza che interpretano e modificano l'oggetto libro nel suo percorso a tappe. Questa filiera che il testo scritto apre davanti a sé nel momento della sua versione editoriale introduce a identità multiple, a ulteriori percorsi evolutivi.

Sulla prima di copertina le funzioni dell'immagine riprodotta si intrecciano in modo inscindibile, con pesi diversi e in forma diversa, con le componenti tipografiche del *peritest*<sup>8</sup>: caratteri e peso delle titolazioni e delle altre funzioni testuali, disposizione sulla gabbia dei diversi elementi in reciproca interazione, impaginazione complessiva dello spazio secondo una strategia di messa in pagina propria del *design degli involucri o dei contenitori*. Ma è il formato grafico che coniuga testo e immagine, a fare del peritest un dispositivo unico per la distribuzione e l'articolazione delle funzioni informative ed evocative, e per evidenziare la natura particolare del libro di traduzione: dichiarando, tramite un nuovo assetto visivo, che si tratta inequivocabilmente di un'edizione tradotta. La prima di copertina de *Il barone* è dunque elemento chiave di quel peritest editoriale che, come ci ricorda ancora Genette, configura una categoria spaziale ben definita: si posiziona prima del testo, davanti a tutto, occupando una posizione strategica dal punto di vista comunicativo; e, in questo modo, si offre come *dispositivo di anticipazione*. Introduce a un paesaggio ricco e variegato; rilancia un contratto comunicativo dove si giocano nuovi livelli di pertinenza, dove chi legge è partecipe di un complesso, intrigante esercizio interpretativo. Lì, sulla soglia del testo, avamposto visivo dove le storie figurate addensano i propri colori prima di sciogliersi nella scrittura del testo, la componente visiva trova spazio su una tela di limitate proporzioni e di grandi effetti. Apre un orizzonte di attesa e fa da volano al flusso della lettura; ne disegna i tragitti possibili, ne traccia le rotte.

La traduzione editoriale è dunque occasione per una nuova trasposizione peritestuale, una nuova confezione visiva che tiene conto in misura diversa della forma visiva dell'edizione originale, fino a distanziarsene completamente. La trasposizione peritestuale è occasione per riaprire i giochi interpretativi anche su questo fronte. Le copertine di traduzione costituiscono in questi casi un altro punto di vista su un'opera e sul suo autore. La *grafica dell'accesso* opera tramite questi veri e propri *dispositivi di accoglienza* che favoriscono la comprensione, facilitano l'approdo a un testo nato in altro contesto geografico-linguistico; in quanto strumenti per l'accesso comunicativo, aiutano a passare le frontiere, incoraggiano l'attraversamento di confini. Un punto di vista possibile sulle edizioni tradotte del *Barone* sta allora nel mettere sotto osservazione gli stili di accoglienza, i modi dell'ospitalità nei confronti di un testo che approda in una terra straniera non solo sul piano delle lingue ma anche su quello delle culture, e, non ultime, delle culture visive.

8. In Genette la nozione di *peritest* indica, distinguendole dagli *epitesti*, le articolazioni del paratesto ospitate sul supporto cartaceo nelle immediate vicinanze del testo.

## 1.2. Livelli di traduzione visiva

Nei *peritesti di traduzione* si realizza un doppio passaggio. Un primo livello di traduzione visiva è già riscontrabile nel passaggio dal testo in quanto tale alla prima versione a stampa, dove si realizza, con la prima sintesi grafico-visiva, l'immagine del libro nell'edizione originale. Perché, a tutti gli effetti, si potrebbe definire come processo traduttivo già questo primo passaggio dal contenuto testuale a un linguaggio grafico-visivo – una “traduzione intersistemica”, o una “trasmutazione di materia” secondo Eco<sup>9</sup> – che viene messo in atto nella costruzione del peritesto grafico della prima edizione. È un livello chiaramente traspositivo, di trasferimento mediante tecniche e linguaggi specifici che sono propri della pratica grafico-illustrativa e per loro natura dotati di una forte valenza interpretativa. Si tratta di una pratica illustrativa in senso lato, quella propria delle tecniche di visualizzazione che è alle origini dell'illustrazione dei testi: una scelta di nodi colti nel tessuto del testo, che, a posteriori e nel moltiplicarsi delle edizioni e delle versioni illustrate, si pongono come vere e proprie ricorrenze e invarianti, per sottolineare quei nuclei di senso che costellano una struttura narrativa e che nel tempo divengono costanti di una lettura per immagini, secondo modalità che una moderna iconografia editoriale potrebbe analiticamente affrontare. È proprio della funzione illustrativa l'uso di qualunque forma d'immagine riprodotta con tecniche diverse, ma comunque mediato da un'operazione di sintesi che sottintende un lavoro d'interpretazione del testo, di lettura e di sottolineatura di alcune sue parti, con un forte intento evocativo e secondo un determinato punto di vista. Se prendiamo in considerazione le diverse edizioni in lingua italiana de *Il barone*, dalla prima del 1957 ad oggi (figg. 1-5), possiamo elencare visivamente oltre una ventina di copertine. Al di là di un possibile ordinamento in senso cronologico, sono proprio le diverse soluzioni visive a testimoniare il primo approccio traduttivo a partire dalle suggestioni del testo di Calvino: si va dall'illustrazione in senso proprio con i suoi diversi stili alla citazione da repertori, all'elaborazione fotografica e così via. È qui che si impostano tutte quelle retoriche visive che, direttamente o indirettamente, fanno poi da matrice alle edizioni in altra lingua.

Il secondo livello della traduzione visiva coincide con il libro di traduzione e la sua nuova confezione peritestuale. Se prendiamo in considerazione le oltre 60 copertine delle edizioni tradotte de *Il barone rampante* ad oggi censite, a partire dalla prima edizione datata 1958 e stampata in Argentina,abbiamo conferma come nei peritesti di traduzione si realizzi un doppio passaggio non sempre decifrabile nella sua genesi. Può trattarsi di un nuovo e diretto processo di trasmutazione dal testo alla sintesi grafica peritestuale, ad opera del nuovo editore, che ripercorre dall'inizio quel passaggio di campo semiotico che va dal testo alla soluzione grafica; può trattarsi di una chiara evoluzione *intralinguistica*, cioè un passaggio dalla copertina originale alla copertina tradotta, da una sintesi visiva a un'altra; ma può trattarsi anche di un incrocio di entrambi i processi: un occhio

9. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano 2003, p. 234.

alla copertina originale, un altro a ciò che il testo direttamente suggerisce per una nuova versione grafico-visiva: sono alcuni dei molti possibili rimescolamenti nascosti nella *cucina editoriale*<sup>io</sup>.

È in questo senso che si potrebbe a buon diritto sostenere, proprio a partire dalla grafica del peritesto, che *la grafica è traduzione*<sup>ii</sup>.

Lo è in quanto ritrascrive con linguaggi e tecniche proprie un contenuto testuale, lo sintetizza secondo le forme della comunicazione breve e secondo un proprio codice interpretativo. La grafica dei peritestri o grafica *dell'accesso*, in particolare, si configura come un facilitatore comunicativo. La confezione editoriale è un contenitore profondamente connesso al testo contenuto: lo contiene in quanto lo preserva fisicamente, informa sugli ingredienti, delinea istruzioni o suggerimenti per l'uso. Il *packaging* editoriale marca la versione tradotta proprio mutando la veste editoriale, immettendola così nella catena traduttiva. I libri di traduzione segnano la misura di queste variabili, marcano livelli di continuità, di parziale citazione rispetto alla forma del *peritesto* grafico originario, o una presa di distanza tramite radicali riformulazioni. La trasposizione peritestuale nelle edizioni de *Il barone* si manifesta come un'occasione per riaprire i giochi interpretativi sul generale piano traduttivo. Queste copertine di traduzione offrono altri punti di vista sull'opera e sul suo autore. Nel loro complesso, le metamorfosi traduttive del peritesto editoriale sembrano vivere tutte di figure e temi in migrazione che approdano al nuovo contesto con un corrispondente spostamento di significati; ed è possibile accostare tra loro alcuni modi di queste trasformazioni che lavorano sulle varianti e invarianti del prodotto editoriale.

### 1.3. Iconicità a grado zero. L'immagine dell'editore

La traduzione visiva lavora su diversi gradi di cooperazione delle componenti verbo-visive del *peritesto*; così da assegnare pesi differenti ai diversi elementi mentre si organizzano sullo spazio dell'impaginato. La misura degli ingredienti che lo compongono è un aspetto determinante nella ricetta della comunicazione visiva: su di un impaginato di copertina, lo spostamento di accento da una titolazione a un'immagine, o viceversa, modifica gli equilibri sintattici del discorso comunicativo. Il doppio gioco titolo-immagine costituisce un duplice rinvio, in funzione di una triangolazione col testo contenuto. Sarebbe possibile allineare, in un'ideale sequenza, le edizioni tradotte de *Il barone* dove le componenti visive si dispongano, in modo graduale, secondo una *scala di iconicità*. Si potrebbero così registrare visivamente gli slittamenti da una titolazione graficamente connotata nella selezione del carattere (iconicità della scrittura) a una convergenza di titolo e immagine, fino a una prevalenza dell'immagine (protagonismo iconico),

io. «Di letteratura si scrive continuamente, mentre di queste faccende di cucina editoriale, che pure occupano tanta parte del nostro tempo e delle nostre preoccupazioni, non si discute mai» (S, 1786).

ii. Cfr. G. Baule, E. Caratti, *Design è traduzione. Il paradigma traduttivo nella cultura del progetto*, Franco Angeli, Milano 2016.

dove le diverse traduzioni visive agiscono anche tramite questa variazione di linguaggi, operando sull'intera scala di iconicità.

In assenza d'illustrazioni nel corso del testo, spetta infatti esclusivamente alla copertina *mettere in figura* il contenuto; questo compito dell'illustrazione unica diventa così ancora più significativo: rappresenta una scelta decisiva che lavora in profondità sul fronte interpretativo. I diversi gradi di iconicità lungo la sequenza metamorfica della traduzione visiva sono di grande evidenza nelle copertine di traduzione de *Il barone*: si potrebbe sostenere che, proprio giocando con gradi diversi di consistenza iconica, si rendono visibili le variazioni che sono proprie di ogni edizione tradotta. La prevalenza della componente iconica sulle titolazioni può essere calibrata di volta in volta, con effetti diversi sul piano della percezione. In quanto dispositivo figurato, la copertina illustrata ci riporta in questi casi a quell'apparato visivo, a quella sintesi simbolica che nel libro classico era costituita dall'*antiporta*: un vero e proprio ingresso monumentale al testo, una forma retorica dell'accesso, una soglia figurata da oltrepassare per entrare nella stanza del testo. Così, nel passaggio traduttivo, marcare la soglia mediante trasformazioni di copertina significa segnare un altro ingresso, quello al testo trasferito in una nuova lingua.

Tra tutte le copertine delle edizioni tradotte de *Il barone rampante*, possiamo chiaramente distinguere tutti i casi nei quali, in una logica decisamente aniconica, la copertina di traduzione, indipendentemente dalla forma editoriale della versione in lingua originale, rinuncia alla componente d'immagine (figg. 6-7); prevalendo la componente verbo-visiva, si riprende lo stile del *frontespizio*, della vignettatura che nel libro classico segna la gabbia, o della cornice che inquadra il sistema di titolazione. Così come, in altri casi, la prevalenza del verbale può scegliere la logica compositiva del *lettering* (figg. 8-9): la titolazione acquista allora connotati "di carattere", si compone sull'impaginato di copertina secondo equilibri visivi diversi, si fa immagine, rendendo in tal modo memorizzabile la copertina, anche tramite diversi bilanciamenti tra nome dell'autore e titolo. Il rituale di ingresso al testo si manifesta, in tutti questi casi, con una soluzione di tipo esclusivamente testuale.

Col passaggio della traduzione visiva, nell'adattamento al nuovo *format* editoriale prevale qui di frequente il sistema comunicativo, dunque l'identità, del nuovo editore; di conseguenza, a dare l'impronta al libro di traduzione è lo *stile* della casa editrice dotata di una propria forte impostazione grafica. In questo passaggio traduttivo, *Il barone rampante* nell'edizione tradotta smette totalmente le sembianze istituzionali dell'editore di provenienza e acquista quelle dell'editore di accoglienza; non acquisisce una propria identità individuale ma è inglobato nell'*invariante di collana*. Come avviene peraltro con tutti gli altri titoli della medesima collana, il nuovo libro assume integralmente i colori della nuova *scuderia*, la divisa della nuova squadra. Questa soluzione visiva istituzionale coincide al solito con un'immagine editoriale di prestigio: un adeguamento tramite il quale un'identità singola si immerge in quella collettiva, perdendo qualcosa ma, come è proprio del processo traduttivo, guadagnando sul piano dell'accessibilità.

Le logiche di linea editoriale o di *brand* editoriale, di collana o di coordinamento del sistema dei prodotti editoriali, giocano in parallelo su queste scelte, imponendo caratterizzazioni di stile grafico che vengono via via applicate. Con la prevalenza del sistema coordinato del nuovo editore, l’immagine di collana ospitante assume il ruolo di protagonista; si mette così l’accento comunicativo sul fatto che un determinato editore abbia accolto, tradotto e pubblicato, il nostro testo in una propria collana dalla fisionomia riconoscibile, senza assegnare ad esso nuovi caratteri comunicativi ma riconoscendolo come parte di essa. Nelle teorie della *corporate image*, infatti, quando l’immagine coordinata di marca, o *brand image*, prevale sull’immagine di prodotto, sottolinea l’appartenenza di un “prodotto” ad un “produttore” che lo garantisce con la propria riconosciuta identità. I casi citati tra gli altri sono emblematici di un’istituzionalizzazione editoriale che, inglobando il titolo di traduzione dentro la propria immagine, comunica, tramite la forma grafica, l’avvenuta integrazione all’interno della propria linea editoriale. Nell’editoria di traduzione queste versioni de *Il barone* assumono un peso particolare perché sottolineano con decisione un avvenuto passaggio e l’avvenuta piena integrazione in un nuovo formato linguistico e grafico-visivo.

#### 1.4. Omografie. Il riuso delle immagini

Come per la traduzione testuale, c’è un grado di distanza o, all’opposto, di coincidenza che si manifesta anche tra la prima di copertina de *Il barone* nelle edizioni in lingua originale e la copertina di traduzione. Se tradurre è dire una cosa *quasi nello stesso modo*, anche la traduzione visiva fa i conti con gradi diversi e diversi modi di intendere la relativa *fedeltà* al contenuto in quella che abbiamo chiamato traduzione di primo livello, quell’interpretazione di sintesi che viene visualizzata in copertina; sappiamo, innanzitutto, che in molti casi la traduzione impone il tradimento formale, un modo totalmente diverso per poter dire la stessa cosa in un’altra lingua. L’immagine di copertina sceglie allora, e programmaticamente, di *dire altrimenti* per aprire le porte alle pratiche della ricezione, sottolineando la natura aperta delle allegorie, visive e non. Talvolta, all’opposto, si ha *quasi la stessa forma* di accesso grafico nel trasferimento all’edizione tradotta. Potremmo riconoscere come *omografie* tutti quei casi in cui la copertina di traduzione è molto simile alla copertina originale non solo per coincidenze visive (stessa immagine, stessa grafica di titolazione), ma in quanto usano modi stilistici simili, simile stile illustrativo o simili modi nella grafica di titolazione. Insomma, si tratta di una variante “debole” all’interno delle variabili di traduzione visiva.

Registriamo allora un vero e proprio *riuso delle immagini*<sup>12</sup>. In particolare, nel caso di ripetizione di un’immagine appositamente creata per l’edizione in lingua originale, si tratta di un riutilizzo; nel caso di un’immagine di repertorio e citata nell’edizione originale, potremmo parlare di “citaione di citazioni”. Può essere

12. P. Pallottino, *Il riuso delle immagini. La manipolazione delle figure a stampa tra persistenze, citazioni e plagi*, in Id., *Dall’atlante delle immagini. Note di iconologia*, Illisso Edizioni, Nuoro 1992, p. 19.

vista come una forma più o meno intenzionale per sottolineare la continuità tra edizione originale e edizione di traduzione, un modo per dichiarare o garantire, in una certa misura, quella relativa fedeltà al contenuto che sta alla base del tradurre. Dunque, la ripresa di repertori visivi, la riproposizione della stessa immagine o d'immagini analoghe, le rielaborazioni di un'immagine di partenza o l'esplicita migrazione di segni hanno anche la funzione di certificare aspetti di continuità nelle trasformazioni della traduzione visiva. Casi di *costanti iconografiche* gestite tramite un unico riferimento visivo sono evidenti nell'edizione per Harcourt Brace Jovanovich del 1981, con la ripresa dello stesso reperto iconografico dall'edizione "Nuovi Coralli" Einaudi del 1971 (figg. 10-11), e così nel passaggio dall'edizione Einaudi "Libri per ragazzi" del 1959 a quella per Atlas del 2009 (figg. 12-13). Nel passaggio dall'edizione per Collins del 1959 a quella per Minumsa del 2004 (figg. 14-15) si attua invece una traduzione da una traduzione, cioè una manipolazione successiva a una prima edizione tradotta con un intervento di taglio di elementi simbolici e cromatici.

### 1.5. La scena corale. Il paesaggio narrativo

Il *protagonismo iconico* è una delle forme del peritesto visivo comune a un gran numero di libri, e di libri di traduzione, dove le immagini funzionano come interfacce visive, filtri che si interpongono tra il mondo del lettore e il mondo del testo attraverso i modi della raffigurazione, del *mettere in figura*; agevolano l'accesso mediante indicatori visivi che supportano il passaggio dal titolo al testo. Motivi e temi iconografici incrociano tecniche e linguaggi che le traduzioni visive adottano, visualizzando "una parte per il tutto", indirizzando repertori visivi in filoni identificabili. Nel caso de *Il barone* l'iconografia di copertina agisce di frequente come accesso visivo a un contesto narrativo tramite una dimensione corale (fig. 16) e creando scenari con funzione di ambientazione. Ambientare il testo è uno dei compiti primari della comunicazione dell'accesso: introduce al testo, così come l'ambientazione intratestuale introduce al percorso narrativo, con una funzione di soglia.

Le copertine de *Il barone* richiamano di frequente scene che, tramite scorci o viste d'insieme, rispondono a uno specifico compito evocativo: sono costruzioni d'atmosfera, dove la messa in scena, la visione teatrale dello spazio come racconto generano la percezione di un clima narrativo<sup>13</sup>; vi prevale, più che la precisione dei riferimenti, un generale clima di storicità come impronta di *spazi emozionali*<sup>14</sup>. Così il dettaglio della festa tratto da Peter Bruegel (fig. 17) si

13. «[...] una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro...» (S, 2694). «[...] la vera descrizione d'un paesaggio finisce per contenere la storia di quel paesaggio, dell'insieme dei fatti che hanno lentamente contribuito a determinare la forma con cui esso si presenta ai nostri occhi [...]» (S, 2390).

14. Cfr. G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma 2008.

affianca a scene di caccia (fig. 18) o al banchetto conviviale opera di Botticelli che, in origine, illustrava Boccaccio (fig. 19). Il paesaggio narrativo de *Il barone* restituisce sequenze dove affiora, nel clima d'epoca, un immaginifico XVIII secolo, mentre dai fondali prende corpo la suggestione visiva di luoghi lontani o sconosciuti, che, a maggior ragione nel caso dell'editoria di traduzione, si fa elemento cruciale: conferma l'accezione di traduzione come *trasporto* e richiama il repertorio letterario-iconografico del *paesaggio italiano*. Il paesaggio italiano e il viaggio in Italia, se costituiscono di per sé un *topos* letterario oltre che un luogo dell'immaginario o un bacino di stereotipi, diventano qui matrice privilegiata per l'illustrazione del peritesto di traduzione. Le raffigurazioni che rilanciano, allontanandosene poi a piacere, l'immaginario esotico del paesaggio ligure<sup>15</sup>, si muovono in una molteplicità di forme, con variazioni di scala e di tecniche di rappresentazione: dalla paesaggistica pittorica delle "vedute", al disegno illustrativo di scorci paesaggistici, fino al dettaglio d'ambiente in equilibrio tra natura e natura antropizzata, ma sempre all'interno di un'esplorazione sentimentale che allude a una terra altra, straniera, dove tracce della memoria dei luoghi si fanno racconto visivo. I paesaggi in copertina de *Il barone* non sono solo evocazione di ambienti narrati, ma anche forme di ancoraggio al paese d'origine della scrittura, al luogo di provenienza linguistica e culturale del testo. Si rafforza in questo modo la funzione della copertina come soglia d'accoglienza; la funzione di *trasporto* della traduzione visiva si fa, su questo piano, strumento di avvicinamento, veicolo per un passaggio. Il luogo della narrazione è allora riferimento ai *luoghi dell'autore*, al contesto di scrittura: si mescola con la nazionalità e la sua connotazione linguistica; agisce comunicativamente come una cartolina illustrata che è testimonianza visiva di un luogo da cui si inviano messaggi.

Le suggestioni iconografico-paesaggistiche del peritesto di traduzione si riverberano dunque in una sovrapposizione di luoghi, quello di provenienza dell'autore tradotto, quello dell'origine linguistica del testo tradotto e quello dell'ambientazione del tema narrato. Riportano alla metafora della lettura come viaggio e della traduzione come viaggio in luoghi altri, lontani. Le variazioni visive sul paesaggio italiano nel caso de *Il barone*, così come in molti altri casi dell'editoria di traduzione, rappresentano nel loro insieme una peculiare, interessante iconografia del paesaggio italiano: un punto di vista, mediato dalla traduzione, dell'immaginario visivo che si dipana in parallelo ai diversi *viaggi in Italia*.

### 1.6. L'albero protagonista. Metamorfosi arboree

Sappiamo del potere evocativo dei *boschi narrativi*<sup>16</sup> così come della loro suggestione sul piano dell'immaginario, a detta dello stesso Calvino: «Sono sempre

15. Conferma Calvino: «C'è, quasi nascosto dentro il libro, un altro libro più sommesso, di nostalgica evocazione d'un paesaggio, o meglio: di ri-invenzione d'un paesaggio attraverso la composizione, l'ingrandimento, la moltiplicazione di sparsi elementi di memoria. E le pagine lirico-paesaggistiche sono quelle che rivelano una maggiore precisione visiva e linguistica» (RR, 1228).

16. Cfr. U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994.

stato attratto dalla vegetazione delle foreste, e la narrativa d'ogni tipo, d'ogni tempo e d'ogni paese mi si presenta con l'immagine d'una foresta di storie; dove a un primo sguardo sembra che ogni pianta si confonda con le altre, ma appena si fissa l'attenzione ci si accorge che nessuna pianta è uguale a un'altra» (S, 1855); sappiamo del rimando all'intrico delle forme testuali di cui il testo del *Il barone* reca testimonianza esplicita (RR1, 777); così come della questione botanica tanto puntigliosa in Calvino e delle possibili conseguenti incongruenze nelle relative traduzioni visive. Le copertine di traduzione, nel caso delle edizioni tradotte de *Il barone*, ospitano infatti un'estesa varietà di forme dell'immagine arborea e potrebbero a tutti gli effetti costituire nel loro insieme un grande catalogo visivo, un campionario di tipologie della raffigurazione e delle tecniche di rappresentazione del mondo vegetale (figg. 20-23).

Con le edizioni tradotte de *Il barone*, siamo di fronte ad un vero e proprio *repertorio iconografico*: una rassegna d'immagini che subiscono ulteriori traduzioni nel loro adeguarsi alle diverse edizioni, una sequenza continua, dove uno stesso oggetto, l'albero, si anima e si trasforma, si deforma e si muove creando una catena di mutazioni che riporta alle parallele mutazioni del testo tradotto. Di albero in albero, si va dal realismo fotografico all'illustrazione e a processi di astrazione che all'albero alludono in modi diversi. Fino alla totale mutazione in albero antropomorfo, come quando l'albero si trasfigura nell'immagine del barone per l'edizione brasiliana del 1971 (fig. 24), toccando un grado massimo di sintesi visiva. La declinazione secondo tecniche di rappresentazione, l'alternanza di linguaggi visivi e di messa in scena corrispondono alle differenti interpretazioni figurative di un soggetto. Le diverse edizioni tradotte de *Il barone* passano per queste successive reinterpretazioni che sono poi differenti traduzioni visive di un tema.

#### 1.7. Il volto del barone. In posa sull'albero

Le descrizioni fisiognomiche operano come anticipazioni già nella narrazione testuale<sup>17</sup>, dove la rappresentazione fisica si dispone come un ancoraggio semantico e i dettagli somatici rappresentano indicatori forti nel ritratto letterario e un riferimento fermo per il percorso del lettore. Altra cosa dall'istituto letterario del ritratto, la procedura di iconizzazione del protagonista può partire, nel perito editoriale, da un'immagine-sintesi: così, dopo l'albero che muta in barone tramite una prima metamorfosi, un ulteriore salto retorico consente al barone di mutarsi in albero con tanto di escrescenze arboree sul capo (fig. 25); mentre non sarebbe da sottovalutare l'*elemento paesaggistico del viso*<sup>18</sup>. Nel caso dell'immagine di copertina, e tanto più per quanto riguarda il nostro protagonista, il ritratto si propone come un suggerimento, una configurazione ipotetica, una porta che resta aperta alle mille altre immagini possibili: una prima interpretazione oltre la

17. P. Magli, *Il volto raccontato. Ritratto e autoritratto in letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 33.

18. V. Lingiardi, *Mindscapes. Psiche nel paesaggio*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 107.

quale è più che legittimo andare; è un invito per il lettore a costruirsi una propria immagine del protagonista: nelle copertine di traduzione de *Il barone rampante* si apre una galleria di ritratti tutti diversi e tutti plausibili (figg. 26-30).

Entrano in gioco tecniche diverse proprie della ritrattistica che incrociano modi dell'interpretazione fisiognomica con differenti attribuzioni di senso alla figura-volto. La moltiplicazione dei ritratti del protagonista in copertina, con il loro ideale sovrapporsi e stratificarsi, conferma quei modi della tecnica narrativa per cui un autore «pur fornendo una descrizione precisa dei personaggi nel momento in cui li presenta, ci ritorna più volte sopra, in modo quasi integrale, apportandovi variazioni»<sup>19</sup>. Il che comporta implicazioni anche nella nostra estensione al campo dell'immagine riprodotta: «Quando infatti un ritratto si arricchisce di nuove informazioni, si può essere certi che miri non solo alla produzione di effetti di realtà, ma a instaurare una falda semantica più profonda, un'isotopia che trascende la coerenza stessa del personaggio o l'efficacia della sua verosimiglianza»<sup>20</sup>.

Con il protagonista in posa a figura intera, si accede a un'altra scala del ritratto: all'iconizzazione del barone si aggiungono accenni di gestualità e la traduzione visiva inizia a incrociare elementi di contesto. Così si allarga il campo all'albero come co-protagonista e in funzione di una ulteriore narrazione visiva: Cosimo è sull'elce, e poi via, di ramo in ramo, una vita fino all'ultimo volo... In questi casi si alternano fonti iconografiche diverse e differenti linguaggi che vanno dalla simbolizzazione grafica al disegno di illustrazione, dalle tecniche pittoriche ai linguaggi fotografici, attraversando l'intera gamma delle tecniche della rappresentazione che le traduzioni visive scelgono di adottare indirizzandosi su riconoscibili sequenze narrative.

Cosimo è tra i rami, s'appresta all'incontro romantico, è a cavallo o con la spada sguainata, è nel suo ultimo viaggio in aria (figg. 31-34). Come per ogni funzione illustrativa, le immagini del peritesto di traduzione operano secondo uno sguardo diegetico: puntano alla massima sintesi selezionando minime unità narrative, intercettando uno scorcio, una finestra, un taglio di elementi cruciali del flusso narrativo. Dalla trama narrativa de *Il barone* si colgono i nodi essenziali, punti di vista sul racconto che mutano in sede di editoria di traduzione, dando la misura del moltiplicarsi dei punti di vista su di uno stesso tema. Il sistema iconografico della traduzione visiva costruisce così grandi repertori d'immagini capaci di istituire un racconto parallelo, una grande cornice figurata che fa da soglia a tutte le versioni del testo.

#### 1.8. Il nome dell'autore. Iconografie

Con il prevalere degli elementi testuali – titolo, nome dell'autore, binomio autore-titolo... –, queste componenti possono assumere una forza iconica propria, una propria incisività dovuta alle dimensioni (corpo tipografico) e alle

19. Magli, *Il volto raccontato*, cit., p. 177.

20. *Ibid.*

caratteristiche formali (carattere tipografico), diventando elemento principale d'identificazione e di memorizzazione della copertina. In certi casi la prevalenza dell'autore si esprime proprio attraverso l'enfatizzazione tipografica del *nome* (figg. 35-37), un moltiplicatore retorico del protagonismo dell'autore; caso non raro nell'editoria di traduzione, l'enfasi grafica sul nome dell'autore, che è poi una *firma*, può lavorare senza immagini, ottenendo l'effetto ricercato esclusivamente tramite una soluzione tipografica. Veri e propri *logotipi editoriali* sostituiscono le immagini perché sono essi stessi immagine: lavorano sull'iconicità delle scritture, conferendo una particolare enfasi al sistema di comunicazione del peritesto. A partire dal *logotipo editoriale*, la tecnica del *lettering* riscrive tutto il sistema di titolazione; l'identità del prodotto editoriale si appoggia così ad un nome che ha una propria sonorità visiva e che si imprime a sigillo del testo.

All'opposto, ma con la medesima logica, in altri casi è l'immagine dell'Autore che ne segnala visivamente la prevalenza, che è poi la scelta editoriale di lasciare, come prima cosa, la parola all'autore stesso, ribadendone la rilevanza. Calvino è in copertina, in primo o in primissimo piano (figg. 38-39); oppure, nell'inquadratura fotografica, come Cosimo si stacca da terra, ma per arrampicarsi sopra i tetti di una città (fig. 40). Il volto dell'autore prevale sulla titolazione e in questa forma introduce al testo: l'immagine di copertina non fa allora riferimento diretto al contenuto narrato, ma privilegia la presenza visibile dell'autore che da *voce narrante* si fa *volto narrante*. Entra in gioco così la *figura*, la *persona* dell'autore che incarna un vissuto e reca con sé la memoria di altri testi. Nel taglio dell'immagine che lo ritrae, il volto e lo sguardo di Calvino lo avvicinano al lettore e prefigurano il testo come un dialogo, un discorso diretto. La voce dell'autore acquista una forte personalizzazione: la *grana visiva* del ritratto rimanda alla grana della voce e alla grana della scrittura, tracciando una sorta di continuità che riconnette strettamente autore e testo: leggere è sempre più *ascoltare parole* dalla bocca di un autore.

L'evocazione dell'autore nelle copertine di traduzione dà così vita a una virtuale galleria di ritratti, ma, nel caso del libro di traduzione, il volto dell'autore prevale sul titolo per un'ulteriore ragione: costituisce un promemoria di riconoscibilità, una tecnica di familiarizzazione con un autore che scrive in un'altra lingua, che viene da un altro paese. È un modo per accorciare una distanza, sicuramente geografica, ma anche, in molti casi, culturale. È la sostanza stessa della traduzione visiva: nel tradurre – *trasportare* – si rende visivamente vicino un autore, si accorciano le distanze con la sua figura e con la sua scrittura; mai, come in questo caso, tradurre è ristabilire una vicinanza, ricucire una contiguità culturale.

Mettendo il proprio accento sulla figura dell'autore, l'editoria di traduzione apre a una serie di rappresentazioni proprie della ritrattistica, così che i modi del ritratto finiscono per articolarsi in tutte quelle variabili di tecniche e di segno che costituiscono la tavolozza del traduttore visivo: dal disegno a schizzo al segno pittorico, alla fotografia documentaria o di elaborazione; nel loro insieme, tracciano una mappa iconografica della letteratura come *presenza*.

Se la traduzione visiva si conferma come la risultante visibile delle diverse strategie traduttive, interpretative e di posizionamento editoriale che presiedono alla diffusione internazionale di un libro, nel caso de *Il barone rampante* le metamorfosi traduttive del peritesto editoriale sembrano vivere di segni migranti: migrazione di temi e figure che, messi in circolo, approdano ai nuovi contesti con una propria dialettica narrativa. Sono voci distanti tra loro, parlano lingue diverse, hanno cento volti ma tutti accomunati nella sequenza della traduzione visiva. Nel loro insieme, queste figure – *l'albero*, *il barone*, *l'immagine dell'Autore* – sono le carte di quei *destini incrociati*<sup>21</sup> che, in un'unica trama, fanno di un libro tradotto molti libri<sup>22</sup>.

21. L'acuta sensibilità di Calvino per il gioco iconografico, oltre che per la costruzione narrativa su basi visive, già riscontrabile ne *Il Castello dei destini incrociati*, può fare da viatico nel lavoro di rimescolamento delle figure peritestuali che accompagnano le edizioni tradotte dell'Autore.

22. «I libri sono fatti per essere in tanti, un libro singolo ha senso solo in quanto s'affianca ad altri libri, in quanto segue e precede altri libri [...]. La nostra civiltà si basa sulla molteplicità dei libri» (S, 1847).