de genere

Rivista di studi letterari, postcoloniali e di genere
Journal of Literary, Postcolonial and Gender Studies

http://www.degenere-journal.it/
ISSN 2465-2415

La fortuna di Mary Shelley in Francia e in Italia: dal *Frankenstein* di Jules Saladin (1821) a quello di Ranieri Cochetti (1944)

Letizia Carbutto
Università degli Studi di Roma Tor Vergata
letizia.carbutto@gmail.com

Dal confronto tra la prima traduzione francese di *Frankenstein* (Saladin, 1821) e la prima traduzione italiana (Cochetti, 1944) emerge chiaramente il profondo legame che da sempre intercorre tra traduzione, interpretazione e ricezione. Se l'anglomania francese, amplificata proprio dalle frequenti traduzioni, crea le condizioni ideali per la resa immediata e consapevole di Saladin, e dunque per la successiva fortuna di Shelley in Francia, l'opposta resistenza alla letteratura inglese e gotica in Italia influenza, al contrario, la tardiva e disinvolta versione di Cochetti, a dimostrazione di quanto la traduzione orienti e sia al tempo stesso orientata dalla percezione delle culture straniere nel contesto di arrivo.

Letizia Carbutto ha conseguito il titolo di Dottoressa di ricerca in Studi Comparati, indirizzo Lingue e Letterature Straniere, presso l'Università di Roma Tor Vergata, con una tesi dal titolo Ritradurre L'Éducation sentimentale. Dal Fabbro, Raboni e Romano scrittori e traduttori, sotto la direzione della prof.ssa Simona Munari. Le sue ricerche si sono concentrate sulla traduzione, ritraduzione e traduzione d'autore, e in particolare sulla traduzione e ricezione dell'opera di Flaubert in Italia.

CC BY NC ND

The comparative analysis of the first French translation of *Frankenstein* (Saladin, 1821) against its first Italian translation (Cochetti, 1944) clearly unveils a deep connection between translation, interpretation, and reception. On the one hand, French Anglomania, encouraged by a large number of translations, created the ideal conditions for Saladin's immediate and conscious translation, and thus for Shelley's subsequent success in France. On the other hand, the opposing resistance to English and Gothic literature in Italy influenced Cochetti's late, unthorough version, confirming how translation both drives and is driven by the perception of foreign cultures in the target context.

Letizia Carbutto holds a Ph.D. in Comparative Studies, with a specialization in Foreign Languages and Literatures, from the University of Rome Tor Vergata. Her dissertation, entitled *Retranslating L'Éducation sentimentale: Dal Fabbro, Raboni, and Romano as Writers and Translators*, was supervised by Professor Simona Munari. Her research focuses on translation, retranslation, and authorial translation, with a particular emphasis on the translation and reception of Flaubert's work in Italy.

La prima traduzione di *Frankenstein*, ad opera di Jules Saladin, esce in Francia presso l'editore Corréard nel 1821, soltanto tre anni dopo la pubblicazione dell'originale. I lettori italiani dovranno invece aspettare oltre un secolo: soltanto nel 1944 il romanzo viene tradotto per la prima volta da Ranieri Cochetti, sceneggiatore alla sua unica prova di traduzione, per essere pubblicato nella collana dell'editore Donatello De Luigi "Il Romanzo Nero".

Come è ovvio, Saladin lavora su un testo poco noto e ancora formalmente anonimo, nonché in assenza di materiale critico e delle due edizioni riviste da Mary Shelley, che sarebbero state pubblicate nel 1823 e nel 1831. Peraltro, il traduttore francese opera in un'epoca non ancora del tutto affrancata dalla tradizione delle *belles infidèles*, in cui resiste, cioè, il culto delle traduzioni "eleganti", conformate al gusto dei lettori, che spinge spesso a modificare o addirittura tagliare il testo di partenza in nome della sua accettabilità nel contesto di arrivo.[1]

Cochetti, al contrario, dispone di tutte le versioni del romanzo e delle sue prefazioni, nonché delle precedenti traduzioni: a quella di Saladin si sono aggiunte la prima versione tedesca, quindi la seconda e la terza in francese.[2] Soprattutto, Cochetti si muove in un clima traduttologico decisamente più consapevole rispetto a quello in cui lavora Saladin: già nei primi decenni del Novecento, e in particolare tra gli anni Trenta e Quaranta, durante quello che Pavese definì il "decennio delle traduzioni" (Pavese 1968, 223), si registra infatti in Italia non solo una sempre più consistente importazione di titoli stranieri, ma anche e soprattutto un crescente interesse per la traduzione, tanto nella pratica quanto nella discussione critica; ne deriva la diffusione di uno scrupolo filologico che impone un certo rispetto del testo, non più arbitrariamente adattato al gusto del pubblico.

Si tratta, in apparenza, di una dimostrazione esemplare della differenza tra le traduzioni "a caldo" e quelle "a freddo" (Demanuelli 1991, 50-51): le prime, realizzate in contemporanea o a breve distanza dalla pubblicazione dell'originale, risentono in genere dell'assenza di uno studio critico sull'opera di partenza, che inevitabilmente ne indebolisce la comprensione, l'interpretazione e di conseguenza la resa nella lingua d'arrivo; le traduzioni eseguite "a freddo", ovvero a una maggior distanza temporale dalla pubblicazione dell'originale, possono contare al contrario su un apparato esegetico ben più solido, che anche le traduzioni precedenti hanno contribuito ad arricchire, e che garantisce in genere un maggior rispetto del testo. Nel caso delle traduzioni di *Frankenstein* prese in esame, sembrerebbe legittimo ipotizzare che il vantaggio di una traduzione condotta a freddo – oltre un secolo dopo la pubblicazione dell'originale –, in congiunzione con il favorevole clima traduttologico prevalente nell'Italia degli anni Quaranta, abbia fornito a Cochetti strumenti decisamente migliori rispetto a quelli a disposizione di Saladin, e che dunque, tra le due versioni, la seconda manifesti una maggior consapevolezza critica e traduttiva; in breve, che i primi lettori italiani abbiano scoperto il romanzo in una traduzione più aderente al testo di partenza rispetto ai primi lettori francesi.

Eppure, le due traduzioni contraddicono completamente ciò che tali premesse lascerebbero presupporre. L'indagine delle due versioni, delle loro storie editoriali e delle loro rispettive fortune apre infatti la strada a una serie di considerazioni tanto sulle

[1] Come ricorda George Mounin, infatti, "ce culte de la traduction dite élégante, qui ne fut que le culte de la traduction conforme aux bienséances d'une forme sociale donnée, a survécu contrairement à ce qu'on croit, jusque vers la fin du XIXe siècle" (Mounin 1995, 95).

[2] Si tratta delle versioni di di Heinz Widtmann (Leipzig: Altmann: 1912), di Germain d'Hangest (Paris: La Renaissance du livre, 1922), e di un traduttore anonimo (Paris: Éditions Cosmopolites,1935).

ragioni quanto sugli esiti dell'evidente disparità nella ricezione dell'ormai celeberrima opera di Shelley, nel panorama letterario francese e in quello italiano.

La traduzione di Jules Saladin

Naturalmente, la traduzione di Saladin non è priva di imprecisioni, a partire dall'apparato peritestuale: il nome dell'autrice è riportato con la grafia erronea "Mme Shelly"; inoltre, nonostante sia conservata la dedica a William Godwin, è equivocata la parentela che lo lega alla scrittrice, che ne diventa la nipote. Si tratta d'altra parte di sviste minori, non solo comuni all'epoca, ma a maggior ragione giustificabili se si pensa che è proprio in questa edizione che l'identità dell'autrice viene ufficialmente attestata e che il suo nome compare per la prima volta sulla copertina del romanzo.

Nel testo, la tendenza traduttiva più vistosa è quella a esasperare l'elemento fantastico e soprannaturale a scapito di quello scientifico, che riveste invece un ruolo fondamentale nel romanzo, in seguito considerato iniziatore del genere della fantascienza. Ne è una chiara dimostrazione la traduzione sistematica di "chemistry" con "alchimie", di cui riportiamo un esempio (Rouhette 2020):

> If, instead of this remark, my father had taken the pains to explain to me, that the principles of Agrippa had been entirely exploded, and that a modern system of science had been introduced, [...] I should certainly have thrown Agrippa aside, and, with my imagination warmed as it was, should probably have applied myself to *the more rational theory of chemistry* which has resulted from modern discoveries. (Shelley 1818, 1: 53)

> Si, au lieu de cette remarque, mon père eût pris la peine de m'expliquer que les principes d'Agrippa avaient été tout-à-fait rejetés, et qu'on avait introduit un nouveau système de science, [...] j'aurais certainement jeté Agrippa de côté, et, avec une imagination échauffée comme la mienne, je me serais probablement appliqué à *la théorie d'alchimie, la plus raisonnable qui soit résultée des découvertes modernes*. (Shelley 1821, 1: 77-78)[3]

Come è evidente, Saladin equivoca completamente il senso stesso delle riflessioni di Victor Frankenstein, che nel passo citato rinnega la giovanile infatuazione per l'alchimia e rimpiange di non essersi dedicato invece sin dal principio alla chimica, ovvero a una scienza razionale piuttosto che a quella che già in quegli anni era considerata una pseudoscienza per ciarlatani, come dimostrano le riserve del padre di Victor. Annoverare l'alchimia tra le "scoperte moderne" crea peraltro qualche confusione sull'ambientazione del romanzo, che sembra quasi potersi situare in una sorta di Medioevo dall'aura magica piuttosto che nel XVIII secolo, come indicano le datazioni (seppure parziali) delle lettere che aprono il romanzo.

All'amplificazione dell'aspetto fantastico contribuiscono altre scelte traduttive che appaiono come programmatiche: l'eliminazione della differenza, evidente nel testo originale, tra "unnatural" e "supernatural", che Saladin rende in entrambi i casi con "surnaturel", così come la relativa insistenza sulla componente soprannaturale della Creatura, che da "a figure" diventa "un fantôme", da "a form" diventa "un spectre":

[3] Corsivi nostri.

As I said these words, I perceived in the gloom *a figure* which stole from behind a clump of trees near me. […] *The figure* passed me quickly, and I lost it in the gloom. (Shelley 1818, 1: 147)

En disant ces paroles, j'aperçus dans l'obscurité *un fantôme* qui sortit d'une touffe d'arbres auprès de moi. […] En peu de temps *le fantôme* fut loin de moi, et disparut dans l'obscurité. (Shelley 1821, 1: 198)

I entered the cabin, where lay the remains of my ill-fated and admirable friend. Over him hung *a form* which I cannot find words to describe. (Shelley 1818, 3: 179)

J'entrai dans la cabine, où étaient les restes de mon malheureux et admirable ami. Sur lui était penché *un spectre* que je ne saurais décrire. (Shelley 1821, 3, 243)[4]

Le scelte di Saladin implicano dunque, innegabilmente, una manipolazione del testo di partenza, senza dubbio mirata all'adeguamento ai gusti del pubblico francese e alla moderazione di uno degli aspetti più innovativi del romanzo, la sua ispirazione scientifica, rispetto a un canone – quello gotico – già di larga diffusione. D'altra parte, gli interventi del traduttore non compromettono l'integrità del testo, non ne snaturano lo stile, e risultano in effetti moderati se paragonati al metodo traduttivo vigente delle *belles infidèles*: Saladin non opera tagli arbitrari né vistose modifiche, non tenta di rendere il testo più elegante per fedeltà al gusto neo-classico, alla chiarezza intellettuale e al razionalismo cari alla cultura francese (Béreaud 1971, 242), né al contrario di esasperarne la vena drammatica e sensazionalistica. Le deviazioni dal testo di partenza di Saladin possono in breve essere attribuite a una limitata conoscenza critica del romanzo di Shelley, piuttosto che all'abitudine tipicamente francese di "donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit" (De Staël 1871, 2: 294).

La traduzione di Ranieri Cochetti

Il lavoro di Cochetti, tanto più se paragonato a quello di oltre un secolo precedente di Saladin, appare evidentemente condotto con estrema disinvoltura, con una spregiudicatezza che, come abbiamo anticipato, negli anni Quaranta appare ormai come ingenua e anacronistica. Nonostante non ci siano indicazioni al riguardo all'interno del volume, Cochetti lavora sulla stessa edizione del testo di partenza su cui lavora Saladin, quella del 1818: se per quest'ultimo la scelta è obbligata, Cochetti disporrebbe naturalmente anche dell'ultima edizione, quella del 1831.

A livello macrotestuale, le differenze con il testo di partenza e con la traduzione di Saladin sono evidenti sin dai peritesti. Anzitutto, Cochetti elimina il sottotitolo del romanzo, (*Or the Modern Prometheus*), e con esso il richiamo al mito e una fondamentale chiave di lettura del romanzo; allo stesso modo, sono espunte la dedica a William Godwin, la citazione dal *Paradise Lost* posta in epigrafe – altro riferimento intertestuale e chiave interpretativa –, nonché le prefazioni, sia quella del 1818 che quella del 1831, di cui però Cochetti cita liberamente alcuni brani nella sua introduzione. Lo stesso trattamento è riservato ai numerosi altri rimandi intertestuali presenti nel romanzo: non compaiono nella traduzione italiana né "Mutability" di Percy Bysshe Shelley, né "Tintern Abbey" di William Wordsworth.

In maniera ancora più evidente, l'intera struttura del romanzo è modificata: i tre volumi originali, composti dai ventitré capitoli e dalla parte finale ("Walton, in continuation"), sono riuniti in un unico volume di ventitré capitoli, l'ultimo dei quali corrisponde all'epilogo narrato dal capitano Robert Walton. Lo scarto è dovuto

[4] Corsivi nostri.

all'eliminazione di un intero capitolo, il sesto del secondo volume, ovvero dell'antefatto relativo alla famiglia De Lacey e alla storia di Felix e Safie. Quest'ultima viene peraltro rinominata Sofia, secondo una prassi di traduzione degli antroponimi ancora diffusa all'epoca (Salmon 2006), ma che rivela in questo caso un'intenzione normalizzante tanto ingenua quanto superflua: Cochetti non sopprime infatti del tutto il personaggio di Safie né le sue origini arabe, ma sceglie comunque di adattarne il nome proprio, creando un paradossale effetto di straniamento nel lettore.[5] Sono infine eliminati, oltre al sesto capitolo, numerosi altri brani del romanzo, tra cui la terza delle quattro lettere che lo aprono. Si registra in questa prima parte dell'opera anche l'unica aggiunta da parte di Cochetti, che decide arbitrariamente di integrare le indicazioni cronologiche omesse da Shelley, e inventa di fatto la data del 1729.

Il risultato di tale operazione di taglio e sutura – che appare quasi come una paradossale imitazione di quella operata da Victor Frankenstein nel romanzo – è un testo non solo notevolmente più breve, ma soprattutto ridotto a un'interpretazione semplicistica e manichea, di cui Cochetti dà peraltro conferma nel peritesto: la breve introduzione all'opera che firma presenta infatti una visione distorta delle intenzioni di Shelley. La Creatura – nella maggior parte dei casi la traduzione scelta da Cochetti non è "creatura", ma "mostro" – assume i tratti di un essere diabolico, innegabilmente e immotivatamente perverso, di un "infame assassino" animato da "un cozzo di sentimenti non disciplinati da alcun vincolo morale, un'anarchia irriducibile. Pur aspirando ad assimilare la propria bassezza al nobile decadimento di Satana, il mostro è, e rimane agli occhi del suo creatore e del lettore, un volgare vampiro" (Shelley 1944, 13-16). Victor Frankenstein, al contrario, viene quasi innalzato a figura mitologica, che in nome della propria umanità "sacrifica la propria felicita, la vita dei propri congiunti, e, per ultimo, la propria vita. [...] Egli si cingerà di un'aureola di martirio, di un alone di eroismo sublime, che ben giustifica il sottotitolo dell'opera: 'Il moderno Prometeo'" (14-15). Sottotitolo evidentemente non solo espunto, ma anche equivocato da Cochetti.

Tramite un'operazione che si rivela nel peritesto coerente e volontaria, le sottili nuances create da Shelley sono dunque nettamente appiattite da Cochetti, che non a caso sopprime molte delle riflessioni della Creatura sulla propria natura, stimolate dalla progressiva consapevolezza che essa acquisisce anche grazie ai De Lacey. Ne è una dimostrazione eclatante la resa dell'incipit del settimo capitolo del secondo volume, in cui le eliminazioni di Cochetti appaiono come tutt'altro che casuali, e manifestano invece un progetto di traduzione ben chiaro. Scompare infatti nel testo italiano pressoché ogni indizio della disposizione iniziale, fondamentalmente benevola, della Creatura, così come della sua sete di conoscenza: tra i brani rimossi, "I learned [...] to admire their virtues, and to deprecate the vices of mankind. As yet I looked upon crime as a distant evil; benevolence and generosity were ever present before me" (Shelley 1818, 2: 98) –. Anche in questo caso, i riferimenti intertestuali sono ridotti: non c'è menzione delle *Vite* di Plutarco, che, afferma la Creatura nel testo di partenza, "taught me high thoughts; he elevated me above the wretched sphere of my own reflections" (2: 102). Di nuovo in linea con l'interpretazione veicolata dal peritesto, infine, la lettura del *Paradise Lost* non suggerisce alla Creatura un parallelo con la condizione di Adamo, e dunque una riflessione sulla responsabilità del proprio creatore Victor Frankenstein, ma soltanto con quella di Satana:

[5] Specifichiamo che Saladin, pur adattando alcuni degli antroponimi alla grafia francese (es. Élisabeth o Agathe), mantiene immutato il nome proprio di Safie.

> But *Paradise Lost* excited different and far deeper emotions. [...] I often referred the several situations, as their similarity struck me, to my own. *Like Adam, I was created apparently united by no link to any other being in existence; but his state was far different from mine in every other respect. He had come forth from the hands of God a perfect creature, happy and prosperous, guarded by the especial care of his Creator; he was allowed to converse with, and acquire knowledge from beings of a superior nature: but I was wretched, helpless, and alone.* Many times I considered Satan as the fitter emblem of my condition; for often, like him, when I viewed the bliss of my protectors, the bitter gall of envy rose within me. (Shelley 1818, 2: 104-105)[6]

Nella traduzione di Cochetti, infatti, non rimane che la seconda parte delle considerazioni della Creatura, di cui viene ancora una volta esasperata la componente demoniaca:

> Il *Paradiso perduto* suscitò in me emozioni ancor più profonde. [...] Mi colpì la rassomiglianza tra alcune situazioni in esso descritte e la mia. Più volte mi venne fatto di considerare il destino di Satana come il simbolo più appropriato della mia condizione: spesso come avveniva in lui, la vista della felicità dei miei protettori risvegliava in me il serpente dell'invidia. (Shelley 1944, 127)

I contesti di arrivo: osservazioni di carattere editoriale e di prestigio culturale

L'analisi testuale delle due traduzioni dimostra, come anticipato, che i testi di Saladin e Cochetti non si conformano né all'ipotesi di Demanuelli sulle traduzioni a caldo e a freddo, né tantomeno alle norme e agli orientamenti traduttologici prevalenti nei due campi letterari di arrivo. Le ragioni di tali apparenti incongruenze sono evidentemente da attribuire a una serie di meccanismi extra-linguistici, tanto di carattere editoriale – sono infatti gli editori, in primis, a regolare la produzione e diffusione della letteratura tradotta (Bourdieu 2002, 4-5) –, quanto legati alla percezione che ogni letteratura ha di sé e di quelle straniere in un dato periodo, attraverso la quale anch'essa contribuisce a dettare i termini e le modalità dell'importazione e traduzione di titoli (Lefevere 1985, 236-237).

Il catalogo dell'editore francese Alexandre Corréard, lui stesso autore tradotto,[7] lascia ipotizzare una certa cura nella selezione e traduzione di opere straniere, un'attenzione non soltanto per il successo commerciale ed economico, ma anche per la qualità letteraria delle traduzioni pubblicate (Rouhette 2020), che influenza probabilmente le strategie traduttive di Saladin. È rilevante, ad esempio, che nella sua versione di *Frankenstein* sia mantenuta e tradotta anche la prefazione originale, spesso sacrificata dai traduttori francesi dell'epoca.[8] A sua volta, la scelta stessa del traduttore rafforza l'ipotesi di un progetto editoriale curato: si presuppone che Saladin, a differenza di Cochetti, avesse già delle esperienze traduttive (o che quantomeno le avrebbe avute dopo *Frankenstein*): i dati al riguardo sono scarsi, ma sappiamo che nel 1822 avrebbe tradotto il *Don Carlos* di Thomas Otway per una serie dell'editore Ladvocat dedicata ai

[6] Corsivo nostro.

[7] Tra i pochi sopravvissuti al disastro della Medusa, nel 1817 Corréard pubblica insieme ad Henri Savigny, altro sopravvissuto, un resoconto del viaggio in Senegal e del naufragio; l'opera viene immediatamente tradotta in inglese, per essere pubblicata a Londra già nel 1818.

[8] Oltre che a una diffusa assenza di rigore traduttologico, tale tendenza può essere attribuita a un giudizio di valore sul genere stesso del romanzo, per cui "pour de nombreux traducteurs professionnels (ou se considérant comme tels) le roman n'est pas encore un genre intellectuellement assez honorable pour qu'une préface soit nécessaire" (Cointre e Rivara 2006, 7).

capolavori del teatro inglese ("Chefs-d'œuvre du théâtre anglais"), e nel 1823 gli *Italian Mysteries* di Francis Lathom (*Les Mystères italiens, ou Le Château della Torrida*, Garnot, 1823), firmando la traduzione come "un des traducteurs des romans historiques de Walter Scott", annotazione che testimonierebbe la sua esperienza traduttiva (Rouhette 2020; Horn-Monval 1963, 18).

Tutt'altra impressione si ricava dalle informazioni relative alla versione di Cochetti. La sede che, a ben 123 anni dalla pubblicazione originale del romanzo, ne accoglie la prima traduzione italiana, è infatti una collana ("Il romanzo nero") inaugurata e chiusa nello stesso anno, il 1944, con quattro soli titoli all'attivo, dall'editore Donatello de Luigi, tanto misterioso quanto il traduttore a cui affida *Frankenstein*.[9] La prevalenza, nelle sue politiche editoriali, degli interessi economici su quelli culturali e filologici è testimoniata peraltro dall'operazione di ricopertinatura a cui il romanzo è sottoposto: dopo qualche mese dalla pubblicazione, il volume perde infatti la copertina nera con cui era stato inizialmente distribuito; la nuova vira sul giallo e riporta come nome della collana "Romanzo Giallo", secondo una strategia commerciale che punta con tutta evidenza sul successo del poliziesco, per reagire probabilmente a uno scarso successo commerciale. Di certo non si tratta della sede, se non prestigiosa quantomeno di ampia diffusione, che ci si sarebbe aspettati per l'esordio italiano di *Frankenstein*. È ben noto che la veste grafica del libro, e del libro tradotto nello specifico, ricopre un ruolo tutt'altro che marginale nell'introduzione di qualsiasi opera in un campo letterario (Genette 1987, 20-37), e che la mediazione editoriale è sempre, più o meno dichiaratamente, portatrice di una precisa interpretazione del testo (Cadioli 2012, 188); la lettura e la resa riduttive di Cochetti, non giustificabili come poteva essere nel caso di Saladin da una scarsa conoscenza critica dell'opera, sono probabilmente da attribuire allora alla volontà (dell'editore, e di conseguenza del traduttore) di proporre ai lettori un romanzo di facile fruizione, privato di gran parte del suo spessore letterario e filosofico.

A tali considerazioni, specificamente relative alle due traduzioni, appare necessario accostarne altre di carattere più ampio, che riguardano i due sistemi culturali e il loro diverso rapporto con quello di partenza.

Durante tutto il periodo rivoluzionario e almeno fino alla Monarchia di luglio, si assiste infatti in Francia a un'importazione massiccia, e di conseguenza alla traduzione sistematica, di un gran numero di opere inglesi. Nel 1821, anno in cui viene pubblicata la traduzione di *Frankenstein* firmata da Saladin, dei 246 romanzi pubblicati in Francia 72 sono traduzioni (circa il 30%), per la maggior parte dall'inglese (Chevrel, D'hulst e Lombez 2012, 268): dato rilevante se si considera che la percentuale non è molto distante da quella dell'epoca contemporanea, considerata l'"âge de la traduction" (Banoun, Chevrel e Poulin 2019, 39)[10] e del predominio incontrastato dell'inglese. Il successo della letteratura inglese è tale che la menzione "tradotto dall'inglese" sulla copertina di un libro diventa sinonimo di prestigio e motivo di vendita; non è rara, addirittura, la mistificazione letteraria, attraverso la pubblicazione di pseudo-traduzioni o false traduzioni, imitazioni e adattamenti liberi. Un caso limite, che rende l'idea della vastità

[9] Dei quattro titoli pubblicati, uno è italiano (*La Leggenda del Castello Nero* di Iginio Ugo Tarchetti); i restanti due sono *L'Ignoto* di Paul Hervieu (*L'Inconnu*, 1887), tradotto dallo scrittore, critico e traduttore Ruggero Jacobbi, e *Il Confessionale dei Penitenti Neri* di Ann Radcliffe (*The Italian, or The Confessional of the Black Penitents*, 1797), affidato invece, in linea con il progetto di *Frankenstein*, a Carlo Sautto, di cui si hanno poche notizie, e che avrebbe tradotto soltanto un altro testo, non letterario, nel 1959 (*Psicologia per l'uomo moderno ; seguita da L'intellettuale comunista* di Pierre Naville).

[10] La percentuale di letteratura tradotta in Francia nel nuovo millennio si aggira attorno al 40% delle opere totali pubblicate (ma sono incluse nel conteggio anche riedizioni e ritraduzioni), di cui circa i due terzi dall'inglese (Banoun, Chevrel e Poulin 2019, 116-117).

del fenomeno, è quello della "traduzione-boomerang" (Prungnaud 1994, 30), in cui traduzione e pseudo-traduzione si sovrappongono e confondono: capita infatti che l'opera di partenza, originariamente francese, in seguito tradotta in inglese, torni al suo sistema di partenza tramite una retrotraduzione, mascherata da traduzione di un testo originale.[11] La democratizzazione della lettura favorita dalla Rivoluzione porta in effetti a un'ingente diffusione del romanzo, che rende necessaria l'importazione di titoli stranieri per far fronte a richieste sempre più numerose. Ancora nel 1821, il libraio-editore Pigoreau, tra i più attivi divulgatori di letteratura inglese e gotica, scrive: "Les productions nationales sont insuffisantes; on traverse les mers, on va chercher à l'étranger des provisions littéraires pour alimenter nos lecteurs insatiables. Il y a cinquante ans, on ne connaissait dans Paris qu'un seul Cabinet de lecture; aujourd'hui chaque rue a le sien; la province en est inondée" (Pigoreau 1968, vol. 1). La frenesia letteraria e romanzesca contribuisce al recupero e al rinnovamento dell'anglomania diffusa dal diciottesimo secolo – già nel 1776 Voltaire denunciava, di fronte all'Académie Française, l'invadente egemonia culturale inglese in Francia[12] –, ma che a partire dal 1815 gode di un'ulteriore ripresa (Reboul 1962, 213).

Nel XIX secolo, la passione per la cultura inglese si concentra in particolare sul romanzo gotico, "une création anglaise, transplantée sur le terrain français après la Révolution, grâce aux traducteurs et à de nombreux imitateurs" (Ucherek 1977, 107).[13] Al successo del *roman terrifiant* in Francia contribuiscono alcune circostanze culturali, politiche e storiche: l'antipapismo anglicano espresso senza riserve in alcuni titoli di grande successo soddisfa l'anticlericalismo francese, mentre nel terrore e nella violenza fittizia della letteratura trovano un'eco il terrore e la violenza reali appena vissuti dai francesi (Prungnaud 1994, 20). Di fatto, per rispondere a tale fervore, i romanzi gotici vengono tradotti a distanza sempre più ravvicinata dalla pubblicazione dell'originale, talvolta addirittura nello stesso anno e da più editori contemporaneamente. Ciò spiega la tempestività della traduzione di Saladin, ma conferma anche quanto abbiamo affermato a proposito della sua qualità tutto sommato elevata rispetto alla prassi vigente: la necessità di accontentare le pressanti richieste del pubblico risulta spesso, infatti, in traduzioni affrettate, mediocri o quantomeno molto libere – le classiche "belles infidèles" – al cui confronto il *Frankenstein* di Saladin dimostra un ben maggiore scrupolo traduttivo. Solo negli anni Trenta dell'Ottocento inizierà a diffondersi la necessità di una rivoluzione nella maniera di tradurre che privilegi la fedeltà al testo di partenza, a cui dà voce tra gli altri Chateaubriand (Béreaud 1971, 229-230) e che Saladin in qualche misura anticipa. È altrettanto comprensibile, d'altra parte, la sua tendenza ad accentuare la componente soprannaturale del romanzo, evidentemente influenzata dalla pervasiva "frenesia gotica" di quegli anni.

Se l'anglomania e il successo del romanzo gotico creano le condizioni ideali per la diffusione dell'opera di Shelley in Francia, la situazione in Italia è decisamente diversa.

[11] Prungnaud riporta tra gli altri l'esempio, ai limiti dell'assurdo, di *Alexina, ou la Vieille tour du château de Holdheim*: pubblicato a Parigi nel 1813 da Mme Brayer de Saint-Léon, che lo presenta come romanzo « imité de l'anglais » (si tratta in realtà di un'opera originale), *Alexina* arriva in Inghilterra nel 1821, tradotta con il titolo *The Midnight Wanderer* da Margaret Campbell, che se ne appropria spacciandola come sua opera originale. Questa versione è infine trasposta di nuovo in francese, nel 1830, da Henry Duval, che la intitola *Rose d'Altenberg, ou le Spectre dans les ruines* e la attribuisce ad Ann Radcliff. (Prungnaud 1994, 32-33).

[12] In un'aspra lettera indirizzata all'Académie, lamentava che "On traduit bientôt tous les livres imprimés à Londres. [...] On ne goûtait plus que ce qui venait de ce pays, ou qui passait pour en venir. Les libraires qui sont des marchands de mode, vendaient des romans anglais comme on vend des rubans et des dentelles de point sous le nom d'*Angleterre*" (Voltaire 1876-1900, 233, corsivo dell'autore).

[13] La critica concorda nell'individuazione del 1797 come data di inizio della grande moda gotica inglese in Francia (Galli Mastrodonato 1986, 289-290).

Influisce anzitutto, sul ritardo nella ricezione del romanzo gotico, il prestigio attribuito alla letteratura francese, che almeno fino ai primi decenni del Novecento ricopre un ruolo di rilievo nel panorama culturale italiano a scapito di quella inglese (Morgana 1994); come dimostrano gli anni italiani degli Shelley, per un lungo periodo è piuttosto l'Italia a esercitare un certo fascino sugli inglesi. Per questo, l'anglomania italiana è in genere mediata da quella francese, e gran parte della produzione letteraria inglese si legge in traduzione francese o in traduzioni indirette, sempre dal francese.[14] Dunque, se in Francia la frenesia gotica arriva al punto della mistificazione, in Italia un'eco diretta del romanzo gotico si rintraccia nell'opera di un numero piuttosto limitato di esponenti, perlopiù legati alla narrativa fantastica scapigliata (Finzi 1980); spicca tra questi Iginio Ugo Tarchetti, non a caso unico autore italiano tra i quattro inclusi da Donatello De Luigi nella collana "Il romanzo nero".[15] La matrice gotica rimane dunque legata a una sottocultura minoritaria, che della tradizione inglese (e della sua eredità francese) coglie principalmente la componente di irrazionalità e di reazione al positivismo incalzante, di "risarcimento nei confronti di una ottusa e grigia razionalità, esorcismo di arcaici terrori, esperienza angosciosa della tensione fra reale e possibile" (Ghidetti 1987, 29); non a caso il genere gotico confluisce in Italia prevalentemente sotto l'etichetta di "fantastico", come emerge dalla bibliografia in proposito.

È stato suggerito inoltre che allo scarso interesse nei confronti del gotico abbia contribuito un elemento opposto a quello che ne favorisce la diffusione in Francia, ovvero l'orientamento più marcatamente cattolico della cultura italiana, da cui deriva almeno in parte la resistenza nei confronti del fantastico in favore del realistico o del verosimile (Scarsella 2015, 216); stessa sorte spetta d'altronde al genere fantascientifico, che godrà invece in Francia di un più fiorente sviluppo. Nel panorama letterario italiano del XIX secolo è piuttosto il romanzo storico ad assimilare alcuni dei motivi predominanti del modello gotico inglese – pur ripudiandone l'inclinazione all'invenzione fantastica e reinterpretandolo di conseguenza –, come dimostra tra l'altro la passione di Manzoni per Ann Radcliff e per il romanzo "nero" in genere (Giannantonio 1979; Macchioni Jodi 1994).

Conclusione

Il caso della ricezione francese e italiana di *Frankenstein*, in apparente contraddizione con le tendenze traduttive generalmente prevalenti, conferma al contrario quanto la traduzione orienti e sia al tempo stesso orientata dalla percezione delle culture e delle letterature straniere nel contesto di arrivo. Se entrambe le traduzioni, quella di Saladin e quella di Cochetti, possono in effetti essere considerate addomesticanti, lo sono senza dubbio in modi e gradi diversi: da un lato, Saladin interviene con moderazione sul testo per smussare o amplificare gli aspetti più innovativi del romanzo rispetto a un canone già di successo in Francia, secondo una pratica comune alle prime traduzioni, che hanno

[14] Non abbiamo rintracciato dati e statistiche equiparabili a quelle disponibili per la Francia. Il censimento delle traduzioni in italiano di Ondelli e Ziani (2014), pur limitandosi al decennio 1880-1889, conferma la marginalità delle traduzioni di opere letterarie inglesi (13%) rispetto a quelle francesi (33%); il *Catalogo generale della libreria italiana*, che copre anch'esso un periodo limitato (1847-1899), ribadisce in particole la scarsezza di opere appartenenti al genere gotico tradotte in Italia, fatta eccezione per alcuni casi eclatanti (anche in Francia) come quello di "Anna" Radcliff.

[15] Ricordiamo peraltro che, nel suo processo di appropriazione della tradizione gotica, Tarchetti riproduce alcune modalità traduttive, decisamente spregiudicate, comuni in Francia nel XIX secolo, plagiando di fatto proprio un testo di Mary Shelley: si tratta del racconto "The Mortal Immortal", di cui pubblica una traduzione nel 1867 con il suo nome in copertina e la sola menzione "Imitazione dall'inglese" (Venuti 1992).

in genere l'obiettivo di acclimatare l'opera straniera presso il nuovo pubblico. Dall'altro lato, Cochetti agisce con lo stesso scopo ma in maniera decisamente più libera, ignorando le pratiche traduttive ormai diffuse, per avvicinare il lettore italiano a un testo evidentemente percepito come troppo distante dai modelli della letteratura di ampia diffusione. Il grande pubblico italiano dovrà aspettare il 1952 per una ritraduzione, finalmente integrale e pubblicata presso un editore di massa, di *Frankenstein*, che uscirà per Rizzoli nella versione di Bruno Tasso, grande anglista, mediatore e traduttore del Secondo Novecento. È senza dubbio sintomatico che, mentre la traduzione di Cochetti risulta ormai pressoché introvabile, quella di Saladin abbia conosciuto svariate ristampe e, addirittura, un plagio (Le Roux 2019, 16-22); la stessa fortuna è spettata in Italia alla versione di Tasso, che oltre ad aprire la strada alle numerosissime altre ritraduzioni ormai disponibili, continua tuttora a essere ristampata e riedita, a dimostrazione di quanto afferma Berman: "Si toute retraduction n'est pas une grande traduction (!), toute grande traduction, elle, est une retraduction" (Berman 1990, 3).

Bibliografia

Banoun, Bernard, Yves Chevrel e Isabelle Poulin, a cura di. 2019. *Histoire des traductions en langue française, XX^e siècle 1914-2000*. Verdier.

Béreaud, Jacques. 1971. "La Traduction en France à l'époque romantique". *Comparative Literature Studies* 8 (3): 224-244.

Berman, Antoine. 1990. "La retraduction comme espace de la traduction". *Palimpsestes* 4: 1-7.

Bourdieu, Pierre. 2002. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées". In *Actes de la recherche en sciences sociales*, a cura di Johan Heilbron e Gisèle Sapiro, vol. 145. Éditions du Seuil.

Cadioli, Alberto. 2012. *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*. Il Saggiatore.

Chevrel, Yves, Lieven D'hulst e Christine Lombez, a cura di. 2012. *Histoire des traductions en langue française, XIXe siècle, 1815-1914*. Verdier.

Cointre, Annie e Annie Rivara, a cura di. 2006. *Recueil de préfaces de traducteurs de romans anglais, 1721-1828*. Publications de l'Université de Saint-Étienne.

De Staël, Germaine. 1871 [1816]. "De l'esprit des traduction". In Germaine De Staël, *Œuvres complètes de madame la baronne de Staël-Holstein. Œuvres posthumes de madame la baronne de Staël-Holstein, précédées d'une notice sur son caractère et ses écrits*. 3 voll. Firmin Didot frères.

Demanuelli, Claude. 1991. *Septièmes assises de la traduction littéraire*. Actes Sud, Hubert Nyssen Éditeur.

Finzi, Gilberto. 1980. "Il racconto 'nero' scapigliato". *Otto/Novecento* 4 (5/6): 5-13.

Galli Mastrodonato, Paola. 1986. "Romans gothiques anglais et traductions françaises : l'année 1797 et la migration de récits". *Neohelicon* 13 (1): 287-320.

Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Ed. du seuil.

Ghidetti, Enrico. 1987. *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*. Editori Riuniti.

Giannantonio, Pompeo. 1979. "Manzoni e il romanzo 'nero'". *Otto/Novecento* 3 (2): 5-37.

Horn-Monval, Madeleine. 1963. *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations françaises du théâtre étranger du XVe siècle à nos jours*. 1958-1967. 9 voll. Vol. 5, "Théâtre anglais, théâtre américain". Centre national de la recherche scientifique.

Le Roux. Lucie. 2019. *Étude comparée des traductions françaises de* Frankenstein, or, the modern Prometheus, *de Mary Shelley*. Mémoire de Master, Université de Grenoble Alpes.

Lefevere, André. 1985. "Why Waste our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". In *The Manipulation of Literature: Studies in Translation*, a cura di Theo Hermans. Croom Helm.

Macchioni Jodi, Rodolfo. 1994. "Dal romanzo gotico al romanzo storico italiano". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 23 (2/3): 389-416.

Morgana, Silvia. 1994. "L'influsso francese". In *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, 3 voll., vol. 3. Einaudi.

Mounin, Georges. 1995. *Les Belles infidèles*. Cahiers du Sud.

Ondelli, Stefano e Paolo Ziani. 2013. "Per un censimento delle traduzioni in italiano nell'Ottocento. Risultati di uno spoglio del CLIO relativo al periodo 1880-1889". *Rivista internazionale di tecnica della traduzione = International Journal of Translation* 15: 83-107. EUT Edizioni Università di Trieste.

Pagliaini, Attilio, a cura di. 1900-1905. *Catalogo generale della libreria italiana. Dall'anno 1847 a tutto il 1899*. 3 voll. Associazione tipografico-libraria italiana.

Pavese, Cesare. 1968 [1946]. "L'influsso degli eventi". In Cesare Pavese, *Saggi letterari*. Einaudi.

Pigoreau, Alexandre. 1968 [1821]. *Petite Bibliographie biographico-romancière, ou Dictionnaire des romanciers*. Slatkine Reprints.

Prungnaud, Joëlle. 1994. "La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle". *TTR* 7 (1): 11-46.

Reboul, Pierre. 1962. *Le Mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*. Bibliothèque Universitaire de Lille.

Rouhette, Anne. 2020. "Jules Saladin's 1821 Translation of Frankenstein". In *Mary Shelley in/and Europe; Essays in Honour of Jean de Palacio*, a cura di Antonella Braida-Laplace. MHRA Legenda.

Salmon, Laura. 2006. "La traduzione dei nomi propri nei testi fizionali. Teorie e strategie in ottica multidisciplinare". *Il Nome nel testo* 8: 77-91.

Scarsella, Alessandro. 2015. "Manzoni, Guerrazzi, Tenca Ricezione del gotico e resistenze al fantastico in Italia". In *Dal gotico al fantastico: tradizioni, riscritture e parodie*, a cura di Michela Vanon Alliata e Giorgio Rimondi. Libreria Editrice Cafoscarina.

Shelley, Mary Wollstonecraft. 1818. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*. 3 voll. Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones.

Shelley, Mary Wollstonecraft. 1821. *Frankenstein, ou, Le Prométhée Moderne*. Traduzione francese di Jules Saladin. 3 voll. Corréard.

Shelley, Mary Wollstonecraft. 1944. *Frankenstein*. Traduzione italiana di Ranieri Cochetti. Donatello De Luigi.

Ucherek, Urszula. 1977. "Le Roman gothique en France vers la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles". *Romanica Wratislaviensia* XII: 105-114.

Venuti, Lawrence. 1992. "I. U. Tarchetti's Politics of Translation; or, A Plagiarism of Mary Shelley". In Lawrence Venuti, *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. Routledge.

Voltaire. 1876-1900. "Lettre de M. de Voltaire à l'Académie Française lue dans cette Académie à la solemnité de la St. Louis le 25 Auguste 1776". In Voltaire, *Œuvres complètes de Voltaire*, 46 voll., vol. 30. Hachette.