

VINCOLI INTERTESTUALI-INTERSEMIOTICI IN *NAKED PEOPLE* DI A. ASTVACATUROV Analisi, percezione, scelte traduttive

GIULIA MARCUCCI
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA

Abstract – This study aims to continue research on cinema “intexts” (Torop 1995, It. Transl. 2010, also known as crossmedial relations (Fateeva 2007)) in Russian contemporary literature, focusing on their translation and underlining the primary importance of their analysis and function in the source text. The current research develops from previous work centered on cinema intertextuality in M. Elizarov’s novel *Cartoons* (Marcucci 2015a) and, secondarily, in E. Popov’s Internet novel *Arbeit. A broad canvas* (Marcucci 2015b). The current study follows up on this research by investigating Andrey Astvatsaturov’s novel *Naked People* (translated by the author) and pursuing three aims.

1. Analyze the types of *intexts* (which films does the author refer to? From which period? Of which genres?) and the strategies used by the author to insert in his text references to other texts belonging to the cinema semiotic system, in which iconic signs have a primary role.
2. Explore the functions of these intexts.
3. Reflect on the operations to carry out when such texts are translated into a different linguacultural universe, specifically the Italian one. Here, the main focus will shift onto the translator’s role and task.

Keywords: intertextuality; cinema intexts; translation studies; Russian contemporary literature; iconic sign.

1. Introduzione teorica

Peeter Torop, analizzando la poetica della parola altrui, distingue tra “intertesto” e “intertestualità” da un lato – da intendere come “spazio semiotico (semiotizzante), che costituisce un mondo possibile per la nascita di significati” – e “intesto” dall’altro, vale a dire “gli elementi concreti (frammenti) di un testo in un altro testo” (Torop 1995, trad. it., p. 121). Sono intesti – nota Torop – la citazione, il pastiche, la perifrasi, la stilizzazione o la reminiscenza, la parafrasi, l’adattamento, l’allusione e il burlesque: tutti esempi di “penetrazione” di un testo in un altro, di relazioni “proprio-altrui”. Afferma poi Torop, nell’ottica della possibilità di descrivere le relazioni tra intesto e prototesto sulla base del modello del processo traduttivo:

Non ci sono differenze di principio tra l’attività traduttiva e l’elaborazione – da parte dell’autore – di strategie di impiego della parola altrui nel proprio stile individuale. Il fatto che una cultura si rivolga ad altre culture e che un uomo si rivolga ad altri testi sta alla base del processo totale di traduzione dell’altrui nel proprio, che produce le più svariate combinazioni di proprio/altrui nelle culture, nei testi e nelle coscienze delle persone, e anche la necessità di conoscere il proprio tramite l’altrui e l’altrui tramite il proprio. A questo processo totale prendono parte in pari misura testi interi e loro frammenti, schegge di testi. (Torop 1995, trad. it., p. 133)

Sono affermazioni decisive per questo lavoro, in cui mi occuperò degli intesti di natura cinematografica in stretto rapporto con la traduzione interlinguistica; ci troviamo pertanto

di fronte a un meccanismo complesso e totale – una “traduzione al quadrato”, come afferma O. Tajani (2018, p. 41) nel suo studio sul pastiche e la traduzione.¹ Parafasando Bachtin, entrambi – l’autore e il traduttore – operano infatti un’imitazione e trasformazione della parola altrui in parola propria (Bachtin 1979, p. 350).

A proposito della specificità degli intesti legati alla settima arte, Torop vi accenna quando specifica che fanno parte dello spazio intertestuale testi di sistemi semiotici diversi, e aggiunge – senza particolari approfondimenti – la categoria dell’“intermedialità”, dandone la seguente definizione: “significa che la traduzione o l’unione di elementi di arti diverse in un solo testo avviene tra la monomedialità (della letteratura, della pittura, del cinema muto ecc) e la multimedialità (del teatro, del cinema ecc)” (Torop 1995, trad. it., p. 120).

Anche N. Fateeva, in *Intertesto. Nel mondo dei testi*, nella variegata proposta di categorie e sottocategorie di legami intertestuali nell’opera di numerosi poeti tra cui B. Pasternak, A. Belyj, O. Mandel’shtam, A. Achmatova, introduce le “figure semantiche intermediali”, la cui peculiarità consiste negli “slittamenti semiotici”, in confronti con i segni di diverse arti (Fateeva 2007, p. 153). Fateeva specifica qui che, negli incontri tra sistemi semiotici, sono particolarmente frequenti le commistioni tra narrativa o poesia da un lato e pittura dall’altro, mentre trascura del tutto l’arte cinematografica, benché in Russia i rapporti cinema-letteratura siano ricchi sin dai primi decenni del Ventesimo secolo: per esempio, nel periodo 1907-1914, su 370 film realizzati più di 120 erano stati girati come adattamenti di opere della letteratura russa (Višnevskij 1945). Molti poeti, simbolisti e di altre correnti, seguivano attenti l’arte nascente delle immagini in movimento, cosicché i diari e le lettere di A. Blok, L. Andreev, A. Belyj, V. Brjusov, F. Sologub – la cui mentalità, secondo Ju. Civ’jan, modellò fortemente la ricezione del cinema muto in Russia (Tsivian 1998) – sono ricchi di osservazioni e di annotazioni sulla settima arte. I drammi di L. Andreev furono rappresentati a teatro e adattati per il cinema (Graščenkova 2005, p. 201). V. Majakovskij nel 1918 scrisse le sceneggiature *Non nato per il denaro* (Ne dlja deneg rodivšijsja), tratta dal romanzo di J. London *Martin Eden* (1909), e *La signorina e il teppista* (Baryšnja i chuligan) ispirata al romanzo di E. De Amicis *La maestrina degli operai* (1898). In questo film interpretò ruolo del protagonista. Ma questa non è che una manciata di esempi di un argomento ampio e variegato che si è sviluppato nei decenni, nutrendosi di reciprocità fino ai nostri giorni,² e che qui affronterò limitatamente alla presenza di citazioni e allusioni cinematografiche nel romanzo di Andrej Astvacurov *Naked People* (*Ljudi v golom*, 2010).³

Una trattazione di intertestualità e traduzione interlinguistica, in cui l’approccio teorico è supportato da esempi che riguardano la coppia di lingue russo-italiano (e viceversa), è presente nel lavoro di G. Denissova *Nel mondo dell’intertesto. Lingua, memoria, traduzione* (2003). La studiosa ritiene che i tipi d’intertesto più interessanti in connessione al processo traduttivo sono tre, escludendo quelli appartenenti all’enciclopedia universale, poiché familiari a entrambe le linguoculture coinvolte. I primi – nota Denissova – sono gli intertesti comuni per la maggior parte dei rappresentanti della

¹ Sul legame tra intertestualità e traduzione letteraria interviene anche E. Mattioli suggerendo di vederlo come rapporto della poetica dell’autore e di quella del traduttore, come rapporto «fra due momenti costruttivi, fra due processi, non fra due risultati definitivi e fermi» (Mattioli 2017, p. 139).

² Riguardo l’influenza del cinema sulla letteratura e viceversa nel contesto russo contemporaneo rimandiamo a Denissova (2012, pp. 145-163); per quanto riguarda le origini dei rapporti letteratura-cinema si veda Marcucci (2011, pp. 15-37).

³ Il romanzo è uscito nel 2015 per Corpo60 nella mia traduzione. Il titolo proposto era *Gente in nudo*, così è intitolato uno dei raccontini centrali del romanzo: *Gente in nudo e “gammaglobulina”*, in cui è trattato il tema del trauma legato a una procedura dell’infanzia, a cui tutti i bambini prima del rientro a scuola dovevano sottoporsi. Nudità e solitudine sono i punti cardine del romanzo.

linguocultura di partenza, ma estranei a quella di arrivo; i secondi sono gli intertesti che riflettono l'enciclopedia individuale; i terzi sono gli intertesti-stereotipi, che vengono usati come mezzo primario di comunicazione (Denissova 2003, p. 216). Per ciascun tipo Denissova riporta esempi tratti dalla narrativa russa, in particolare contemporanea, e italiana (per esempio U. Eco), dai quali emerge come una strategia *estraniante* (in russo *otčuzdenie*), con l'aggiunta di compensazioni nel testo o note a piè di pagina, domini rispetto a quella dell'*adattamento*, che prevede la sostituzione di una citazione o allusione appartenente alla cultura di partenza con un'altra della cultura d'arrivo.⁴

Nel volume *Propedeutica della traduzione*, anche B. Osimo dedica alcune pagine all'argomento. Lo studioso propone una tabella di intertesti (non utilizza mai il termine "intesto") suddivisi in espliciti e impliciti, a seconda che nel testo di partenza ci siano o meno delle "spie", le virgolette per esempio, grazie alle quali sia possibile cogliere il rimando alla parola altrui. Nella cultura d'arrivo, sostiene Osimo, la decodifica degli intertesti "si complica a causa della possibilità che il traduttore non conosca la fonte e la funzione dell'intertexto e che nella cultura ricevente tale fonte o tale funzione siano note o no" (Osimo 2005, p. 15). Un problema, quest'ultimo, che pone anche F. Nasi, quando riflette sui giochi parodici immaginandone alcuni, tra cui "ed è subito pera". Potrebbe essere – afferma Nasi – il nome di un negozio gestito da un giovane. Un traduttore privo di "una solida conoscenza della nostra cultura linguistica e letteraria" produrrebbe una traduzione "fedele eppure infedele" che "finirebbe per non restituire uno degli aspetti psicologici del protagonista" (Nasi 2015, p. 29). Come però sia fondamentale individuare i "vincoli" di una traduzione – Nasi li distingue tra vincoli di natura intratestuale, paratestuale, intertestuale ed extratestuale – emerge chiaramente quando afferma: "[...] il vincolo è prima di tutto ciò che lega il testo, che lo fa essere quello che è, una unità complessa e organica. Individuare queste forze vettoriali che tengono insieme il testo è indispensabile per poi tentare di situarle e ricompattarle in una nuova cultura" (Nasi 2015, p. 124). "Indispensabile" e "tentare" sono due parole chiave accanto a "individuare": prima di scegliere è "indispensabile" che il traduttore possa leggere e individuare i vincoli, le altre voci, per poi riscrivere quel testo davanti a sé e renderlo – d'accordo con Nasi – "uno dei testi contenuti in potenza nella successione di lettere che abbiamo davanti" (Nasi 2015, p. 120).⁵

Infine, dalla prima citazione di Torop fino alla tripartizione di Denissova, emerge chiaramente che "gli intesti attivano una struttura attualizzando nella coscienza (memoria) del ricevente un certo testo" (Torop 1995, trad. it., p. 128), o più precisamente – specifica Torop con il rimando a Ju. Lotman – un "gruppo di testi".

A proposito della percezione dell'informazione letteraria, la studiosa pietroburghese T. Kazakova sostiene:

⁴ Ricordiamo qui F. Schleiermacher, il quale individuava per il traduttore le due celebri vie: "O il traduttore lascia il più possibile in pace lo scrittore e gli muove incontro il lettore, o lascia il più possibile in pace il lettore e gli muove incontro lo scrittore" (Schleiermacher 1813, trad. it., p. 153). Questa posizione è stata riformulata con la distinzione tra traduzione *source oriented* e *target oriented*. L. Venuti ha ripreso le categorie di Schleiermacher, parlando di *foreignisation/ domestication*: nel primo caso il testo di partenza subisce una "ethnodeviant pressure" col fine di registrare le differenze linguistico-culturali nella *linguocultura* d'arrivo; nel secondo caso, invece, il testo di partenza incontra una "ethnocentric reduction" per adeguarsi ai valori linguistico-culturali d'arrivo (Venuti 1995, p. 20). L. Salmon, nell'affrontare il tema della *distanza culturale*, individua tre strategie: *estraniamento*, definita come una "strategia di non-traduzione", che corrisponde all'inglese *foreignisation*; *omologazione* (corrisponde all'inglese *domestication*); *straniamento parziale* (in inglese *defamiliarization*), con la quale – spiega Salmon – si mantiene la distanza culturale, l'informazione appare straniata, ma comprensibile al lettore di arrivo (Salmon 2017, p. 206).

⁵ Il corsivo è di Nasi.

In sostanza, la *percezione* dell'informazione letteraria dipende non tanto, o comunque non solo, dalla nostra conoscenza della lingua come sistema di segni, quanto *dall'esperienza collettiva e personale*, dai giudizi e dalle preferenze, dalle *reazioni consapevoli e intuitive all'espressività dei segni linguistici* che partecipano alla costruzione del mondo ideato. (Kazakova 2006, p. 104 [corsivo mio])

Quanto affermato da Kazakova vale per il lettore del testo di partenza, così come per quello d'arrivo, che dovranno entrambi “attualizzare la propria enciclopedia”, senza dimenticare che per il lettore della traduzione un ruolo determinante lo ha il traduttore (Eco 2000, p. 52). Osservazioni tanto più vere se l'informazione letteraria scaturisce da riferimenti ad altri testi di natura iconica, come quelli di mio interesse, la cui percezione e il cui riconoscimento nella cultura di partenza stessa certamente non restano immutati nel tempo (Denissova 2003, p. 151).

Attraverso queste prospettive mi muoverò nel paragrafo successivo proponendo alcuni esempi di intesto cinematografico nel romanzo di Astvacaturov *Naked People*. Mi soffermerò su tre dei raccontini che lo compongono: *Tauride. Lo spirito degli Elleni*, *Nel mondo degli animali* e *Mosca: un nuovo attore, una nuova sincerità*, come occasione per riflettere su una personale *esperienza*⁶ di traduzione.

2. Intesti cinematografici nella prosa di A. Astvacaturov

2.1. *Crociera di lusso per un matto: un pretesto per ricordare le latrine della Tauride*

Naked People è un romanzo di Astvacaturov, filologo e scrittore pietroburchese nelle cui opere sono centrali la scrittura breve, l'ironia e l'umorismo, la componente intertestuale con il rimando a testi altri di vario genere e con grado diverso di implicitezza/esplicitzza. *Naked People* – come anche il successivo *Il museo dei fetidi* (Skunskamera, 2011)⁷ – è dunque strutturato in una serie di brevi racconti narrati in prima persona da un protagonista che ha molti tratti in comune con l'autore e la sua biografia, a partire dal nome Andrej e dalla professione. L'io narrante si muove tra l'arcipelago dell'infanzia a Leningrado nella tarda epoca sovietica e il vuoto del presente, svelando così l'assurdità della vita, che emerge con forza crescente dal caleidoscopio dei piccoli fatti nella quotidianità.

Nel raccontino *Tauride. Lo spirito degli Elleni* (come ironicamente chiamava la Crimea lo stravagante padre di Arci, un amico del protagonista), vengono ricordati due elementi in particolare degli affollati luoghi di villeggiatura della Crimea negli anni Settanta: le mense e i bagni dei ristoranti, di cui sono rispettivamente messi in luce il cibo

⁶ Il termine “esperienza” e quello di “riflessione” sono introdotti da A. Berman per descrivere il movimento costante dell'attività traduttiva e del pensiero sulla traduzione; più propriamente: “la traduzione è un'esperienza che può aprirsi e (ri)afferrarsi nella riflessione (Berman 2003, p. 17); in quest'ottica, la traduttologia è da intendere come “articolazione cosciente dell'esperienza della traduzione” (Berman 2003, p. 17).

⁷ Nel 2015 è uscito *L'autunno nelle tasche* (Osen' v karmanach) e nel 2019 *Non date da mangiare e non toccate i pellicani* (Ne kormite i ne trogajte pelikanov); soprattutto nella prima parte di quest'ultimo, ambientata a Londra, si nota il tentativo di costruire un intreccio nel senso più tradizionale del termine; tuttavia, con il ritorno del protagonista a San Pietroburgo, il caos della sua vita si riflette nel procedere della narrazione per salti, interruzioni, digressioni e riprese.

scadente e il terribile fetore.⁸ La strategia narrativa si ripete identica nelle due descrizioni: Andrej si rivolge direttamente al lettore e, dapprima, a un lettore per il quale è familiare quanto lui si appresta a raccontare, ovvero “capace di cooperare all’attualizzazione testuale” (Eco 2000, p. 55): “Кто-то из вас, дорогие читатели, возможно, помнит крымский общепит 1970-х годов и крымские туалеты” (Astvacaturov 2010, p. 254) / “Qualcuno di voi, cari lettori, probabilmente ricorderà la ristorazione pubblica degli anni Settanta in Crimea e i bagni della Crimea” (Astvacaturov 2015, p. 205).⁹ A questa introduzione segue il ricordo dell’enorme mensa “Il Romito” ribattezzata dai villeggianti “Il Vomito” – in russo il gioco di parole è costituito da “Levada/Blevada”, dove il primo termine indica un boschetto attraversato da un corso d’acqua e rima con l’occasionalismo *blevada*, derivante da *blevat’*, vomitare.

Più avanti, quando il protagonista racconta dei bagni, richiama di nuovo l’attenzione dei lettori:

Вы, наверное, помните, не можете не помнить, знаменитую фразу, сказанную киноактером Папановым киноактеру Миронову в фильме Бриллиантовая рука: “Местом проведения операции под кодовым названием ‘Дичь’ выбран ресторан ‘Плакучая ива’. Строго на север, порядка пятидесяти метров расположен туалет типа сортир”. (Astvacaturov 2010, p. 256)

Vi ricorderete credo, non potete non ricordarla, la famosa frase pronunciata dall’attore Papanov all’attore Mironov nel film Crociera di lusso per un matto: “Luogo di svolgimento dell’operazione dal nome in codice Selvaggina è stato eletto il ristorante Il salice piangente. Rigorosamente a nord, a una cinquantina di metri di distanza è situata la toilette di tipo a secco”. (Astvacaturov 2015, p. 206)

È questa una citazione esplicita in cui troviamo tutti quegli elementi che rendono riconoscibile, nelle parole del narratore, il rimando a un testo altrui: il nome degli attori che pronunciano la “famosa” frase – qui leggermente modificata – tratta da un famoso film, il titolo stesso del film, e infine la citazione annunciata racchiusa tra virgolette. Il lettore russo non avrà difficoltà a ricordare né ad associare questa citazione alle immagini di uno dei film sovietici più noti: *Crociera di lusso per un matto* (Briliantovaja ruka/La mano di brillanti, reg. Leonid Gajdaj, 1969), secondo le parole di N. Zorkaja “un classico puro” (Zorkaja 2005, p. 499). Le sue battute, in numero considerevole, sono entrate a far parte del bagaglio di citazioni ed espressioni proverbiali (Koževnikov 2004, pp. 507-510), che si pronunciano come “proprie” senza talvolta più ricordare la fonte. E quindi, attraverso la strategia del rimando a una commedia facente parte dell’enciclopedia nazionale, Andrej richiama alla memoria la seguente scena del film ambientata in Crimea: il contrabbandiere Lelik (A. Papanov) mostra al compare Geša (A. Mironov) una mappa con alcuni punti di riferimento. Lì dovrà essere indirizzato l’innocente Gorbunkov (Ju. Nikulin), tornato da un viaggio a Istanbul con un braccio ingessato, contenente brillanti e monete preziose. L’obiettivo del contrabbandiere capo è di far ubriacare Gorbunkov per poi impossessarsi dell’oro finito nell’ingessatura del suo braccio.

Il protagonista puntualizza poi che coloro che almeno una volta sono finiti nella triste Tauride capiranno perché i bagni in Crimea si trovavano non dentro il ristorante bensì a cinquanta metri di distanza, agli altri invece spiegherà tutto lui: “Итак, те, кого судьба хоть раз занесла в печальную Тавриду, меня поймут. Остальным я сейчас все растолкую” (Astvacaturov 2010, p. 256) / “E dunque, coloro che almeno una volta il

⁸ Gli odori hanno un ruolo centrale nella poetica di Astvacaturov, costituendo spesso l’innesco del ricordo. Su questo si veda anche Marchesini 2015; Marcucci 2018.

⁹ Corsivo mio, qui e nelle citazioni seguenti.

destino ha voluto che andassero nella *triste* Tauride, mi capiranno. Agli *altri* adesso spiegherò tutto io” (Astvacaturov 2015, p. 207). Occorre sottolineare che Andrej diventa qui un cicerone e la Tauride è da lui definita “triste” in contrasto con il titolo altisonante e ingannevole del racconto; poi afferma a proposito di chi, sotto gli effetti dell’alcool, non riuscirà ad arrivare a destinazione:

Ты останешься на месте, поскольку пятьдесят метров в таком состоянии уже не преодолеть, и к тебе за столик подсядет *пьяный толстомордый субъект*. Он битый час будет втолковывать, что ежели тебе усы — так ни дать ни взять вылитый *Володька Трынкин*. Но тебе не до Володьки с его усами — у тебя очень мало времени [...]. А «туалэт-типа-сортир» слишком уж далеко: *в пятидесяти метрах, строго на север...* (Astvacaturov 2010, p. 257)

Resterai dove sei, perché cinquanta metri in uno stato del genere non puoi farcela a percorrerli e vicino a te si siederà a farti compagnia un *soggetto ubriaco dal faccione gonfio*. Per un’ora intera cercherà di farti capire che se avessi i baffi, saresti proprio *Volod’ka Drinking* nato sputato. Ma tu non hai testa per immaginarti Volod’ka e i suoi baffi, tu hai poco tempo [...]. La toilette di tipo ‘a secco’ invece, è troppo lontana, *a cinquanta metri, rigorosamente a nord...* (Astvacaturov 2015, p. 207)

Pur rivolgendosi a un lettore inesperto, il protagonista mescola le sue parole con quelle già citate, alludendo inoltre a un’altra sequenza comica: il contrabbandiere e Gorbunkov sono seduti al tavolo del ristorante e brindano; intanto, lì vicino, altri stanno festeggiando in gruppo per avere ottenuto un premio di lavoro. Un uomo vistosamente ubriaco si siede accanto a Gorbunkov sbronzo, poiché lo scambia per un compagno di classe di nome Volod’ka Trynkin: una combinazione di diminutivo del nome proprio Vladimir con suffisso -ka, che esprime un rapporto molto confidenziale, e l’aggiunta del cognome. L’uomo insiste più volte, chiedendo a Gorbunkov perché mai si sia tagliato i baffi, ma tutto si fonda su un equivoco in un contesto di forte ebbrezza, e alla fine, più per inerzia che per convinzione, lo sconosciuto si arrende: secondo lui Gorbunkov e Trynkin sono identici, baffi a parte.

Il potere associativo di questo modo di costruire la narrazione, intrecciando citazioni e allusioni cinematografiche, per chi riconosce l’intesto è molto alto; tuttavia, il protagonista crea una descrizione verbale così dettagliata delle sequenze filmiche che il lettore straniero (ed estraneo all’elemento culturale scelto) è condotto per mano alla scoperta del *byt* della Crimea in tarda epoca sovietica e l’aspetto più folcloristico di questa realtà non ne risulta affatto opacizzato. Da questo punto di vista, in un contesto narrativo del genere, una soluzione di natura addomesticante – che implicherebbe un adattamento di una parte considerevole del racconto – sarebbe risultata più “strana” della scelta tendenzialmente estraniante, con la quale si è cercato di ricreare il più possibile la funzione umoristica dei passaggi giocando soprattutto con la toponomastica e l’onomastica: per esempio, si è scelto di sostituire Trynking con l’assonante ed evocativo Drinking, e di selezionare dei traduttori che rendessero più immediata possibile la focalizzazione della realtà descritta.

2.2. *Gentlemen di successo e la ritina di Steller*

In un altro racconto intitolato *Nel mondo degli animali*, il protagonista intende in realtà riflettere sulla natura umana. Il titolo evoca una questione significativa: Andrej ripensa a quando, da bambino, aveva letto in un libro di biologia la triste notizia della morte dell’ultima ritina di Steller divorata da un “tal Popov coi compagni”. Una notizia che non gli aveva dato pace, perché questa frase si apriva a troppe interpretazioni: chi era Popov?

Chi erano questi “compagni”, e soprattutto: che ruolo avevano avuto nella faccenda, e così via? Il protagonista, che è un aspirante scrittore, conclude: sarebbe stato meglio se il “tal Popov” avesse scritto un bel libro sulla sua avventura, e allora forse si sarebbero ricordati di lui con meno vaghezza, sarebbe diventato: “Popov in persona”, “il famoso”, o perfino “il famigerato” (Astvacaturov 2015, p. 132).

La ritina di Steller è anche un pretesto originale per riflettere sui modi possibili di guadagnarsi la fama:

История поучительная. Видимо, если ты хочешь преуспеть, если не хочешь, чтоб тебя съели, если хочешь джентльменом удачи добраться до золотого шлема и не попасть в тюрьму, не будь стеллеревой коровой, найвной и доброй. (Astvacaturov 2010, p. 161)

La storia insegna. È evidente che se vuoi ottenere successi, se non vuoi che ti divorino, se vuoi da vero “gentleman di successo” impossessarti dell’elmo d’oro di Alessandro Magno senza finire in prigione, non fare la ritina di Steller, ingenua e buona” (Astvacaturov 2015, p. 130)

Il riferimento qui è a un’altra fra le più note commedie russe: *Gentleman di successo* (Džentlemeny udači, reg. di Aleksandr Seryj, 1971). Protagonisti del film sono tre delinquenti – il cui capo è soprannominato Docente – che si impossessano di un prezioso reperto archeologico quale l’elmo d’oro di Alessandro Magno; di conseguenza, il professore Mal’cev (E. Garin) ritorna a mani vuote da un’apposita spedizione in Asia Centrale. Un buon maestro d’asilo di nome Evgenij Ivanovič Troškin (E. Leonov) – a causa della sua forte somiglianza con il capo della banda, l’unico dei tre a essere in libertà – viene costretto a “travestirsi” da Docente; in questo modo, si spera che gli altri due delinquenti gli dicano dove hanno nascosto l’elmo. Dopo varie peripezie, l’operazione si conclude con l’esito sperato: il reperto è restituito al professor Mal’cev, il Docente finisce in prigione e il buon maestro d’asilo, animato da spirito pedagogico, tenta di spiegarsi con il resto della banda da lui ingannata e a cui si è oramai affezionato. Anche nel caso di questo film, come conseguenza del suo grande successo di pubblico, numerose sono le battute che rientrano nel dizionario delle frasi proverbiali (Koževnikov 2004, pp. 550-553).¹⁰

A differenza del precedente intesto analizzato (soprattutto per quanto riguarda la prima citazione esplicita), questa volta il titolo del film e il punto chiave dell’intreccio appaiono mescolati alle parole del protagonista senza alcun delimitatore grafico né altri segnali che rendano più trasparenti il rimando alla parola altrui. Si tratta soprattutto di un’allusione singola e meno vincolata, che non viene più ripresa né arricchita di altri elementi nel corso della narrazione; tantomeno, è funzionale alla descrizione del *byt* russo. La sua funzione è “didattica”: viene ricordato al lettore cosa si deve e cosa non si deve fare se si vuole diventare famosi. Considerata la notorietà del film, si può ipotizzare che l’autore si stia rivolgendo allo stesso lettore modello di prima, per il quale il riferimento è familiare e collegabile alle immagini della nota commedia. Mi sono dunque chiesta: trovare una soluzione per permettere al destinatario italiano la “fuoriuscita in un altro testo” (Fateeva 2007, p. 119), sostituendo l’allusione con una familiare alla nostra cultura (un’idea era quella di alludere a un film come *I soliti ignoti* di Mario Monicelli – che peraltro nel 1959 vinse l’Oscar come miglior film straniero – con il riferimento alla cassaforte del Monte di Pietà)? Oppure, privare il lettore di questa fuoriuscita, con una traduzione meno coraggiosa, meno creativa e più letterale, cercando tuttavia di aggiungere

¹⁰ Ne riporto alcune: «Я доцент. – Поздравляю!» [trad. it.: «Sono il docente. – Buon per lei!], «Деньги ваши – будут наши» [trad. it.: I vostri soldi saranno nostri]. «Вежливость – лучше оружие вора» [La cortesia è la miglior arma di un ladro]. «Скучно без водки» [trad. it.: Che noia senza vodka].

qualche piccola spia che permettesse di sentire quantomeno l'eco sconosciuta di un'altra opera? Quest'ultima è la scelta che ha prevalso: consapevole di ridurre il dialogo tra l'autore e il film a un monologo, ho virgolettato le due parole chiave "gentleman di successo", senza salti acrobatici dunque, bensì prediligendo di marcare qui l'estraneità come momento, in potenza, di arricchimento dell'orizzonte culturale.

2.3. *Da Mosca non crede alle lacrime a Mosca, finalmente, ha creduto alle lacrime altrui*

Un altro intesto paragonabile a quello appena analizzato è presente nel racconto *Mosca: un nuovo attore, una nuova sincerità*. Andrej è stato appena liquidato da un editore di Mosca, che lo invita a leggere gli autori moscoviti per imparare a scrivere da loro, in modo da costruire un intreccio che abbia al suo centro l'uomo. A questo punto, si è autoconvinto che è giunto il momento di scrivere qualcosa di "sincero" riguardante proprio l'animo umano, e conclude:

Теперь все изменилось. Появился новый автор, а с ним и новый читатель, и новый характер общения. От сердца к сердцу. [...]. *Москва, наконец, поверила чужим слезам. Поверила-поверила. Ей больше ничего не оставалось. Только поприветствовать нового человека, новый сюжет, новую искренность.* (Astvacaturov 2010, p. 161)

Ora è tutto cambiato. È comparso un nuovo autore e con lui un nuovo lettore, e un nuovo tipo di dialogo. Da cuore a cuore. [...]. *Mosca, finalmente, ha creduto alle lacrime altrui.* Ci ha creduto, fidatevi. Non le restava nient'altro. Solo dare il benvenuto a un uomo nuovo, un nuovo intreccio, una nuova sincerità. (Astvacaturov 2015, p. 122)

L'autore allude qui al film *Mosca non crede alle lacrime* (Moskva slezam ne verit, reg. di V. Men'šov, 1979), un'altra opera cinematografica leader d'incassi in Unione sovietica nel 1980 e premio Oscar nel 1981 come miglior film straniero. Katja (V. Alentova), una giovane donna che dalla provincia arriva a Mosca alla fine degli anni Cinquanta, si innamora di un giovane operatore televisivo e rimane incinta, ma il futuro padre non vuole saperne. La Cenerentola sovietica non si arrende: cresce da sola la figlia e da semplice operaia diventa una dirigente di fabbrica. E alla fine, a quarant'anni appena compiuti, trova finalmente anche l'amore della vita: il simpatico e semplice Goša (A. Batalov). Quando però l'uomo viene inaspettatamente a sapere della promozione di Katja a direttrice, la lascia. Lei si dispera, mentre l'amica Tonja la invita a non arrendersi, a non piangere e ad agire, perché "Mosca non crede alle lacrime"; in un'angusta cucina intanto, il marito di Tonja convince Goša a recarsi da Katja e il film si conclude felicemente con le parole della donna "[...] ma quanto ti ho cercato [...] tutta una vita".

Nelle parole del narratore di *Mosca: un nuovo attore, una nuova sincerità* si intrecciano dunque quelle di Tonja con alcune modifiche: il presente del verbo è sostituito dal passato ("non crede" – "ha creduto") e la proverbiale frase negativa "Mosca non crede" è trasformata nell'affermativa "Mosca ha creduto" con l'aggiunta di "altrui" a "lacrime". Il protagonista è convinto che con il suo romanzo saprà ripagare Mosca dell'indifferenza dei suoi concittadini; lui, scrittore pietroburghese, saprà renderle merito cogliendo il volto più umano e sensibile della città. Qui l'intertestualità è anche uno strumento retorico di una modalità ironica di relazione con il lettore: il modo allusivo di dialogare tra la malinconia, senza uscire dal pudore tipico dell'anima russa, e il rifiuto, senza cancellare la nostalgia di ciò che viene rifiutato.

La popolarità del film e la diretta allusione al suo titolo permettono di nuovo d'ipotizzare che il lettore russo riconosca l'intesto e possa così, parafrasando U. Eco, attualizzare la catena di artifici espressivi qui presenti (Eco 2000). Occorre aggiungere che

per il suo carattere allusivo, così come per il fatto di non essere ripreso né ampliato dal narratore in passaggi successivi, esso appare più simile al secondo caso analizzato. E tuttavia, una riflessione in chiave traduttologica non lascia qui alcun dubbio sulla scelta, scoraggiando un'eventuale soluzione addomesticante: il rifacimento “Mosca, finalmente, ha creduto alle lacrime altrui” è infatti inserito in un racconto fortemente incentrato su Mosca, sul suo nuovo volto e il suo ruolo predominante di modello culturale, con cui il protagonista pietroburghese sembra costretto a dover scendere definitivamente a compromessi.

Astvacaturov dialoga dunque con un repertorio di film sovietici girati nel decennio che va dalla fine degli anni Sessanta alla fine degli anni Settanta, tracciando un vettore che dal presente va a ritroso nell'epoca del cinema della Stagnazione. Appartengono quasi allo stesso arco temporale i cartoni animati riportati nel romanzo di M. Elizarov *Cartoni* (Mul'tiki, 2010), mentre in quello di E. Popov *Arbeit. Un'ampia tela* (Arbajt. Širokoe polotno, 2012) – scrittore del 1946 e quindi di una generazione diversa da quella di Elizarov e Astvacaturov nati rispettivamente nel 1973 e 1969 – l'intesto analizzato è tratto sempre da *Crociera di lusso per un matto*, a riprova della popolarità immutata di questo film (come anche degli altri) tra scrittori di generazioni diverse. Inoltre, i tre film citati da Astvacaturov continuano in Russia a godere di popolarità tutt'oggi, sia indirettamente perché molte delle loro battute si sono cristallizzate nel parlato, sia perché vengono spesso trasmessi in televisione – da questo punto di vista quindi, gli intesti analizzati non perdono d'attualità e continuano a essere percepiti come parola-immagine altrui con alto potere evocativo.

Vincoli di natura cinematografica così collegati all'enciclopedia della linguocultura russa, che potremmo chiamare “vincoli intertestuali intersemiotici”, mettono in particolar modo in evidenza quanto la traduzione letteraria sia un'operazione fortemente culturale, e quanto sia grande il rischio che i segni iconici e i riferimenti culturali connessi perdano l'originario potenziale di evocazione sintetica. Un rischio, direi, inevitabile (e non c'è apparato paratestuale che tenga), a meno che non si azzardi un coraggioso “fuoripista” e questo riesca bene. Per il traduttore-funambolo è “indispensabile” trovare il migliore equilibrio: guardare, individuare e scegliere tra gradi diversi d'azzardo, tenendo sempre l'occhio vigile sull'organicità complessiva del testo e l'effetto che si vuole restituire. Il “mosaico” finale sarà qua e là meno nitido o troppo calcato, potrà avere piccole crepe, ma l'insieme del “vaso” sarà a quel punto benjaminianamente consegnato.

Bionota: Giulia Marcucci è Ricercatrice presso l'Università per Stranieri di Siena, dove insegna lingua e traduzione russa. Si occupa prevalentemente di rapporti tra letteratura e cinema, di traduzione letteraria e di narrativa contemporanea, oltre che dell'opera e della poetica di A.P. Čechov. Sull'argomento cinema-letteratura ha pubblicato il libro *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema (1909-1973)* (Aracne, 2011) e alcuni saggi tra cui quelli dedicati all'opera di A. Tarkovskij. Ha tradotto e curato diversi romanzi come *La bambina dell'hotel Metropole* di L. Petruševskaja (con C. Zonghetti, Brioschi ed. 2019); *Il museo dei fetidi* di A. Astvacaturov (Felici ed., 2012) e *Cartoni* di M. Elizarov (Atmospere, 2012), per i quali ha ricevuto il premio di traduzione “Italia-Russia attraverso i secoli” (2012). Ha tradotto e curato raccolte di racconti russi contemporanei, tra cui *Falce senza martello. Racconti post-sovietici* (Stilo ed., 2017), premio di traduzione Polski Kot (2017).

Recapito autrice: marcucci@unistrasi.it

Riferimenti bibliografici

- Astvacaturov A. 2010, *Ljudi v golom*, Ad Marginem, Moskva; trad. it. di G. Marcucci 2015, *Naked eople*, Corpo60, Gorizia.
- Astvacaturov A. *Skunskamera*, Ad Marginem, Moskva; trad. it. di G. Marcucci 2012, *Il museo dei fetidi*, Felici Editore, Pisa.
- Astvacaturov A. 2015, *Osen' v karmanach*, Ast, Moskva.
- Astvacaturov A. 2019, *Ne kormite i ne trogajte pelikanov*, Ast, Moskva.
- Bachtin N.M. 1979, *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Iskusstvo, Moskva.
- Berman A. 2003, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata.
- Denissova G. 2003, *V mire interteksta: jazyk, pamjat', perevod*, Azbukovnik, Moskva.
- Denissova, G. 2012, *Na izlome vekov: russkij jazyk v zerkale sovremennoj prozy*, Azbukovnik, Moskva.
- Eco U. 2000, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Elizarov M. 2010, *Mul'tiki*, Astrel', Moskva; trad. it. di G. Marcucci 2012, *Cartoni*, Atmosphere, Roma.
- Fateeva N. 2007, *Intertekst. V mire tekstov*, KomKniga, Moskva.
- Graščenkova I.N. 2005, *Kino serebrjanogo veka: russkij kinematograf 10-ch godov i kinematograf russkogo posleoktjabr'skogo zarubež'ja 20-ch godov*, izd. Možaev, Moskva.
- Kazakova T. 2006, *Chudožestvennij perevod: v poiskach istiny*, Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, Sankt-Peterburg.
- Koževnikov A.Ju. 2004, *Krylatye frazy i aforizmy otečestvennogo kino*, Izdatel'skij dom Neva, Moskva.
- Marchesini I. 2015, *The Presence of Absence. Longing and Nostalgia in Post-Soviet Art and Literature*, in Dickinson S. and Salmon L. (eds.), *Melancholic Identities, Toska and reflective Nostalgia: Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, Firenze University Press, Firenze, pp. 149-165.
- Marcucci G. 2011, *Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cineama*, Aracne, Roma.
- Marcucci G. 2015a, *Literaturnaja kinematografičnosť. "Mul'tiki" v perevode* (Cinematographic component of literature. "Cartoons" in translation), in *III Meždunarodnyj naučno praktičeskij forum. Jazyki. Kul'tury. Perevod. Materialy. Vysšaja škola perevoda MGU imeni Lomonosova. 19-25 ijunja*, Izd. Moskovskogo universiteta, Moskva, pp. 174-183.
- Marcucci G. 2015b, *Sovremennij russkij tekst v ital'janskom perevode. "Arbajt" v perevode* (Contemporary Russian text in the Italian Cultural Space. "Arbeit" in translation), in *Russkoe kul'turnoe prostranstvo, Sbornik materialov XVI Meždunarodnoj naučno-praktičeskoj konferencii, vypusk 4, tom 1. Moskva, 23 aprelja 2015g*, Pero, Moskva, pp. 44-49.
- Marcucci G. 2018, *Smells, Things, Sounds: signs of Past in the Works by A. Astvatsaturov*, in "Journal of Siberian Federal University" 11 [3], pp. 374-384.
- Mattioli E. 2017, *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, Mucchi editore, Modena.
- Nasi F. 2015, *Traduzioni estreme*, Quodlibet Studio, Macerata.
- Osimo B. 2005, *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*, Hoepli, Milano.
- Popov E. 2012, *Arbajt. Širokoe polotno*, Astrel', Moskva.
- Salmon L. 2017, *Teoria della traduzione*, FrancoAngeli, Milano.
- Schleiermacher, F.D. 1813, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, in Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke. Berlin, 1838, Ab. 3: Zur Philosophie, vol. II, pp. 207-245. (Berlin, 1838), pp. 207-245; trad. it. 1993, *Sui diversi metodi del tradurre*, in a cura di Nergaard S., *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milano, pp. 143-179.
- Tajani O. 2018, *Tradurre il pastiche*, Mucchi editore, Modena.
- Torop P. 1995, *Total'nyj perevod*, Tartu University Press, Tartu; trad. it. 2010, *La traduzione totale*, Hoepli, Milano).
- Tsivian Y. 1998, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, ed. by R. Taylor, The University of Chicago Press, Chicago/Londra.
- Višnevskij 1945, *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii. (Filmografičeskoe opisanie)*, Goskinoizdat, Moskva.
- Venuti L. 1995, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London/New York; trad. it. 1999, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando, Roma.
- Zorkaja N. 2005, *Istorija sovetskogo kino*, Aletejja, Sankt-Peterburg.