

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 26 / Issue no. 26

Dicembre 2022 / December 2022

Rivista fondata da / Journal founded by

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Direttori / Editors

Nicola Catelli (Università di Parma)

Corrado Confalonieri (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università Statale di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Giandamiano Bovi (Université de Strasbourg)

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Simone Forlesi (Università di Pisa)

Francesco Gallina (Università di Parma)

Arianna Giardini (Università Statale di Milano)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 26) / External referees (issue no. 26)

Maurizia Calusio (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Marco Capra (Università di Parma)

Federico Della Corte (Università eCampus)

Adriano Dell'Asta (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano)

Maria Chiara Ferro (Università "Gabriele d'Annunzio" Chieti – Pescara)

Barbara Lomagistro (Università di Bari)

Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena)

Alessandro Niero (Università di Bologna)

Claudia Olivieri (Università di Catania)

Emilio Russo (Sapienza Università di Roma)

Vittorio Springfield Tomelleri (Università di Torino)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Nicola Catelli

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2022 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Russia APPROPRIAZIONI

a cura di Giulia De Florio e Maria Candida Ghidini

<i>Presentazione</i>	3-6
<i>A proposito di alcune citazioni della “Vita di Feodosij”</i> NICOLETTA CABASSI (Università di Parma)	7-34
<i>Citazione esplicita e citazione implicita in Dostoevskij</i> TAT’JANA KASATKINA (Institut Mirovoj Literatury – RAS)	35-56
<i>“La colonna e il fondamento dell’idealismo”. Il tema platonico nella prosa loseviana come critica implicita all’ideologia sovietica</i> GIORGIA RIMONDI (Università per Stranieri di Siena)	57-79
<i>“Congiungendo l’incongiungibile”. Le citazioni della “Commedia” nella “Conversazione su Dante” di Osip Mandel’stam</i> KRISTINA LANDA (Università di Bologna)	81-102
<i>Undici sonetti per una suite. Michelangelo e Šostakovič</i> GIUSEPPINA GIULIANO (Università di Salerno)	103-121
<i>Gajto Gazdanov: l’appropriarsi della citazione</i> MICHELA VENDITTI (Università di Napoli “L’Orientale”)	123-140
<i>I rimandi a Čechov nei titoli delle opere di Akunin, Sorokin, Glowacki e Mamet</i> MANFRED SCHRUBA (Università Statale di Milano)	141-166
IN DISCUSSIONE / IN DISCUSSION	
<i>La citazione autorevole. Fëdor Dosužkov fra Freud e Puškin</i> MARIA ZALAMBANI (Università di Bologna)	169-189
[recensione/review] Alessandro Niero, <i>Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi</i> , Macerata, Quodlibet, 2019 STEFANO FUMAGALLI	191-195
[recensione/review] Marco Sabbatini, <i>Viktor Nekrasov e l’Italia. Uno scrittore sovietico nel dibattito culturale degli anni Cinquanta</i> , Mantova, Universitas Studiorum, 2018 GIULIA DE FLORIO	197-201

[recensione – review] Raffaella Vassena, *Dostoevskij post-mortem. L'eredità dostoevskiana tra editoria, stato e società (1881-1910)*, Milano, Ledizioni, 2020
MARIA CANDIDA GHIDINI

201-204

MATERIALI / MATERIALS

Per la fortuna del Boccaccio lirico: modelli e imitatori del sonetto LVI
ITALO PANTANI (Sapienza Università di Roma)

207-228

*Intertestualità tassiana nelle “Guerre dei Goti” di Chiabrera:
il caso degli ‘amori’*
VALERIA DI IASIO (Università di Padova)

229-241



MANFRED SCHRUBA

**I RIMANDI A ČECHOV
NEI TITOLI DELLE OPERE DI AKUNIN,
SOROKIN, GŁOWACKI E MAMET**

1. Introduzione

Il punto di partenza delle seguenti riflessioni è la circostanza, in sé accidentale, per cui negli ultimi anni sono state pubblicate opere teatrali, che intertestualmente¹ rimandano in modo evidente ai drammi di Anton Čechov; tali rimandi appaiono, peraltro, in sedi particolarmente evidenti, ossia già *nei titoli delle opere stesse*.

¹ I termini ‘intertestuale’, ‘intertestualità’ si riferiscono di seguito al “concetto descrittivo di un rimando intenzionale, marcato e semanticizzato di un testo a testi di referenza o stili di referenza stabiliti” (“deskriptives Konzept einer intendierten, markierten und semantisierten Anknüpfung eines Textes an bestimmte Referenztexte bzw. Referenzstile”; M. Schruba, *Arten und Funktionen intertextueller Bezüge in den Dramen Stanisław Ignacy Witkiewiczs*, in “Zeitschrift für Slawistik”, L, 2, 2005, p. 162); in altri termini, la presente definizione viene messa a confronto ai concetti normativi post-strutturalisti di intertestualità.

I quattro drammi oggetto della nostra analisi sono nati indipendentemente l'uno dall'altro, e (a prescindere dal chiaro riferimento a Čechov) non sono connessi né geneticamente, né tipologicamente ed appartengono a contesti differenti. Proprio per questo risulterà interessante l'analisi approfondita del rimando a Čechov che li lega, in quanto segno caratteristico anche nella sua diversità. Considerando le differenze tra i drammi e il loro riferimento a Čechov, si impone la necessità di stabilire una tipologia delle strategie intertestuali usate.

La questione centrale non è certo la ricezione di Čechov, poiché è ovvio constatare un interesse da parte degli scrittori drammatici al modello čechoviano. Il punto è piuttosto un altro: il fatto che quattro autori si rivolgano ai testi del drammaturgo russo implica l'esistenza di condizioni di partenza uniformi che consentono di confrontarli proprio da questo punto di vista. Più sono simili le condizioni di partenza, più è limitata l'arbitrarietà delle concordanze e delle discordanze. Nel nostro caso sono ampiamente omogenei non solo gli stessi testi di riferimento, le opere teatrali di Čechov, ma anche il periodo della comparsa delle opere analizzate (all'incirca l'ultimo decennio del secolo scorso), come anche l'appartenenza allo stesso genere letterario. Il fatto che tre dei quattro scrittori contemporanei esaminati appartengano alla cultura slava, contribuisce a fornire le condizioni per un confronto.

Presentiamo gli autori e i loro drammi.

2. *Boris Akunin*

Il dramma *Čajka [Il gabbiano]* di Boris Akunin, pubblicato nel 2000 sulla rivista *Novyj mir*, si riallaccia non solo per il titolo al *Gabbiano* di Čechov. Akunin, nato nel 1956, è uno degli autori russi contemporanei di grande successo. Con tale pseudonimo si nasconde il filologo moscovita

Grigorij Čchartišvili. Egli raggiunge il successo come scrittore soprattutto con i suoi gialli sul detective Èrast Fandorin, diventati bestseller anche all'estero.

I romanzi sono ambientati temporalmente nella seconda metà dell'Ottocento e all'inizio del Novecento. Un elemento essenziale del successo di Akunin tra i lettori russi può essere individuato nell'effetto della nostalgia, che ottiene non solo attraverso l'ambientazione dell'azione narrativa nella Russia zarista, ma anche la stilizzazione, il basarsi del modo linguistico e narrativo al periodo premoderno della letteratura russa classica. Inoltre, i suoi testi sono colmi di allusioni e riferimenti intertestuali alle opere degli scrittori russi dell'Ottocento, il che per i lettori colti rappresenta un fascino ulteriore nella lettura.²

Elementi di stilizzazione e di gioco letterario si riflettono anche nella "commedia in due atti" di Akunin *Il gabbiano*. Assumendo la metà dell'ultimo atto del modello čechoviano, Akunin accoglie necessariamente anche i protagonisti e la situazione conflittuale, che risulta dalla storia precedente.

Poiché la conoscenza del dramma di Čechov è necessaria per comprendere il dramma di Akunin, ne riassumiamo la trama. Al centro del *Gabbiano* di Čechov ci sono quattro protagonisti: l'attrice Arkadina, suo figlio il giovane scrittore Treplev, l'autore di successo Trigorin e la sedicente attrice Nina Zarečnaja. La trama si svolge nella tenuta del fratello di Arkadina. Treplev ama Nina Zarečnaja, ma lei si è innamorata del compagno di Arkadina, Trigorin, al che Treplev intraprende un tiepido tentativo di suicidio. Dopo due anni tutti si trovano di nuovo nella tenuta. Nel frattempo Trigorin ha avuto una relazione con Nina, ma poi l'ha

² A. Rančin, *Romany B. Akunina i klasičeskaja tradicija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", LXVII, 2004, pp. 235–266.

lasciata ed è tornato con Arkadina; Treplev, che è rimasto a vivere nella tenuta dello zio, ha ottenuto i suoi primi successi come scrittore. Nina gli riappare all'improvviso e il suo amore per lei si riaccende; ma quando si scopre che lei è venuta solo per stare vicina a Trigorin, che ama ancora, il disperato Treplev si spara.

La trama del *Gabbiano* di Akunin inizia a metà dell'ultimo atto del modello: nell'istante della spiegazione tra Nina e Treplev. Akunin accoglie i dialoghi del prototesto e modifica le didascalie, in modo che i dialoghi assumono un tono completamente nuovo. Del discorso tra Treplev e Nina, presentato da Čechov come uno stato d'animo di delusa speranza e di calma disperazione, Akunin rende uno scambio di parole nervoso in un'atmosfera di rabbia, odio, violenza e follia latenti.

La funzione drammatica di tali cambiamenti è motivata dalla diversa interpretazione del dramma di Čechov. Akunin rende il suicidio di Treplev un omicidio. In seguito la trama si sviluppa seguendo le regole di un dramma poliziesco. Bisogna scoprire chi ha commesso il crimine. Il ruolo di detective lo assumerà il medico di famiglia degli inquilini della tenuta, Evgenij Sergeevič Dorn. Un procedimento tipico di Akunin è di non lasciarsi sfuggire la possibilità di produrre un rimando intertestuale tra Dorn ed il protagonista dei suoi gialli Fandorin:

“Dorn. [...] I miei antenati, i von Dorn, si sono trasferiti in Russia già al tempo di Aleksej Michajlovič [1629–1676, zar 1645–1676; M.S.], si sono russificati molto rapidamente e si sono terribilmente moltiplicati. Alcuni sono diventati Fondornov, altri Fandorin, mentre il nostro ramo si è abbreviato semplicemente a Dorn.”³

³ B. Akunin, *Čajka: Komediya v dvuch dejstvijach*, in “Novyj mir”, IV, 2000, p. 50. Ogni traduzione dal russo, se non indicato diversamente, appartiene a chi scrive. Le traduzioni italiane di Čechov si basano sulla edizione A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, Firenze, 1966, a cura di C. Grabher, ma sono state riviste.

Può fornire un esempio del procedimento intertestuale di Akunin con il *Gabbiano* di Čechov il brano seguente, in cui è marcato il passaggio dalla citazione di Čechov alla prosecuzione di Akunin. Čechov fissa il momento del suicidio di Treplev in una didascalia: “*Dietro le quinte, a destra, si sente un colpo di rivoltella; tutti trasaliscono*”.⁴ Akunin qui cambia un dettaglio: “*Si sente un forte scoppio; tutti trasaliscono*” (“*Громкий хлопок; все вздрагивают*”),⁵ continuando poi con la citazione letterale dal *Gabbiano* di Čechov:

“Arkadina (*spaventata*). Che è successo?

Dorn. Niente. Dev’essere scoppiata qualche bottiglia nella mia farmacia da viaggio. Non vi preoccupate. (*Esce dalla porta di destra e torna poco dopo.*) Proprio così. È scoppiata una boccetta d’etere. (*Canticchia.*) “Tutto preso dal tuo incanto, torno qui innanzi a te”...

Arkadina (*sedendosi al tavolo*). Che paura ho avuto. Mi ha ricordato quando... (*Si copre il viso con le mani.*) Mi si è perfino annebbiata la vista...

Dorn (*sfogliando la rivista, a Trigorin*). Qui, due mesi fa è stato pubblicato un articolo... una lettera dall’America, e volevo domandarvi fra l’altro... (*prende Trigorin per la vita e lo conduce vicino alla ribalta*) poichè è una questione che m’interessa molto... (*In tono più basso, a bassa voce.*) Portate via subito Irina Nikolaevna. Il fatto è che Konstantin Gavrilovič si è sparato...”⁶

Con queste parole si conclude il *Gabbiano* di Čechov. Akunin prosegue proprio da questo punto:

“Trigorin (*grida a squarciagola*). A-a-a-!!! No! No-o-o-o!

Arkadina (*si getta verso di lui*). Borja, Boren’ka, che cos’hai! Che cosa ti ha detto?!

Dorn (*sbalordito*). Boris Alekseevič! (*Allarga le braccia.*)

Trigorin (*in singhiozzi*). È morto, è morto! Io... non lo volevo! Giuro!

⁴ A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., p. 1240; A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, Moskva, Nauka, 1986, vol. XIII, p. 60.

⁵ B. Akunin, *Čajka: Komediya v dvuch dejstvijach*, cit., p. 46.

⁶ *Ibidem*. A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., pp. 1240-1241; A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30*, cit., p. 60.

Arkadina (*lo abbraccia, gli accarezza il volto*). Chi è morto? Calmati, sei irriconoscibile. Ti fa male agitarti, poi non riuscirai a scrivere. (*Voltandosi verso gli altri.*) Boris Aleksevič è così impressionabile.”⁷

Nell'intero primo atto di Akunin si chiarisce lo sviluppo degli eventi. Ha un ruolo essenziale la presunta bottiglia di etere scoppiata, che era stata usata alla fine del *Gabbiano* di Čechov come spiegazione dello sparo della rivoltella per calmare Arkadina. Akunin nel suo dramma fa davvero scoppiare una bottiglia di etere, come manovra diversiva dell'assassino. Così, poiché il momento esatto del delitto non è stato stabilito, nessuno dei presenti ha un alibi e tutti i protagonisti diventano dei sospetti.

Nel secondo atto il crimine viene risolto. Una particolarità compositiva del dramma è costituita dalla sua frantumazione in alternative parallele della trama, come, ad esempio, nel film *Lola rennt [Lola corre]* di Tom Tykwer (1998) o nel racconto *Roads of Destiny [Le strade del destino]* di O. Henry (1909). In ognuna delle sequenze parallele che costituiscono il secondo atto si prova la colpevolezza di un autore del delitto, e così alla fine tutti i protagonisti di Čechov/Akunin, compreso il “detective” Dorn, vengono smascherati come gli assassini di Treplev.

3. Vladimir Sorokin

Vladimir Sorokin, nato nel 1955, è uno dei più noti, ma anche controversi scrittori russi della sua generazione; egli viene considerato uno degli esponenti del postmoderno in Russia. Per la sua predilezione per il nauseabondo e per l'estetica dello choc Sorokin è stato definito dal critico Vjačeslav Kuricyn in modo lapidario un “cantore della merda e del pus”

⁷ B. Akunin, *Čajka: Komediya v dvuch dejstvijach*, cit., p. 46.

(“pevec govna i gnoja”).⁸ Secondo Vladimir Kataev ciò che caratterizza i testi di Sorokin è che “va molto più avanti dei suoi colleghi letterati nella desacralizzazione delle cose sacre del passato recente, nella imperturbabile assurduizzazione della esistenza in genere, arrivando a ciò attraverso descrizioni scioccanti ed assurde di smembramenti, amputazioni, strangolamenti, schiacciamenti, defecazioni, coprofagie ecc., accumulando un’intera ecatombe di cadaveri, usando copiosamente il lessico osceno”.⁹

Un tipico esempio dello stile di Sorokin è il dramma *Jubilej [Anniversario]*,¹⁰ che appartiene alla tradizione del teatro dell’assurdo. L’autore indica il 1989 come anno della sua composizione. Quest’opera non ha niente a che fare con l’omonima farsa di Čechov; il titolo svolge anche la funzione di rimando generale al Čechov drammaturgo, che, però, nel dramma viene “rielaborato” in diversi significati.

L’azione si svolge nel decimo anniversario di una “fabbrica di čechov-proteina Andrej Sacharov”, una ditta nella quale gli “A. P. Čechov” (al plurale!) vengono rielaborati in “proteine dei classici”. Il direttore tiene un discorso, in cui sottolinea i successi della fabbrica:

“In dieci anni abbiamo rielaborato 17612 A. P. Čechov in un’età da 7 a 86 anni, con un peso complessivo di 881 tonnellate. In totale sono stati prodotti: 350 tonnellate di čechov-proteina liquida, 118 tonnellate di č-p condensata, 78 tonnellate di č-p in polvere [...]”.¹¹

Dopo il discorso viene proiettato un documentario che mostra il processo di produzione della čechov-proteina:

⁸ V. Kuricyn, *Gruppa prodlennoho dnja: [Predislovie]*, in V. Pelevin, *Žizn’ nasekomych: Roman*, Moskva, Vagrius, 1997, p. 12.

⁹ V. B. Kataev, *Igra v oskolki. Sud’by russkoj klassiki v èpochu postmodernizma*, Moskva, Izd-vo Moskovskogo universiteta, 2002, pp. 216–217.

¹⁰ V. Sorokin, *Sobranie sočinenij v 2 t.*, Moskva, Anbur, 1998, vol. II, pp. 485–497.

¹¹ Ivi, p. 486.

“La macellazione, la scuoiatura e la lavorazione di otto Anton Pavlovič Čechov nell’età di 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 e 72 anni [...]. I lavori vengono eseguiti con elettromacellatori e con seghe elettriche di nuovissima costruzione”.¹²

Viene mostrato, inoltre, il modo in cui si disossano i Čechov e la successiva rielaborazione della carne e delle ossa. In seguito gli attori del “Teatro drammatico di Kaluga” presentano un allestimento di Čechov. Il dramma nel dramma inizia così:

“Il sipario scende e si solleva dopo una decina di minuti. Sulla scena: la terrazza di una casa che dà su un rigoglioso giardino dei ciliegi; nel giardino un’altalena; sulla terrazza un tavolo apparecchiato per la cena, con una lampada accesa nel centro, le sedie, su una delle quali una chitarra. Scende la sera. Si sente che all’interno della casa suonano il pianoforte. Tutta la decorazione, inclusi i minimi dettagli (le mele sul tavolo, le foglie ecc.), è realizzata con le interiora degli A. P. Čechov. Ivanov siede al tavolo e legge un libro. Dal fondo del giardino Nina Zarečnaja va verso di lui in punta di piedi e, giuntagli accanto, batte forte le mani.

NINA. Ma adesso lui è partito insieme alla matrigna. Il cielo rosso, già comincia a salire la luna, io ho incitato (spronato) i cavalli (ride). Ma sono contenta (stringe forte la mano di Ivanov).

IVANOV (leggendo). Bene, più tardi...

NINA. È così... Vedete come fatico a respirare. Tra mezz’ora andrò via, bisogna sbrigarsi. Non è possibile, non è possibile, per carità non mi trattenete. Mio padre non sa che sono qui.

IVANOV. Sto leggendo... dopo...

NINA. Mio padre e sua moglie non mi lasciano venire qui. Dicono che qui c’è la bohème... temono che diventi un’attrice... Invece io mi sento attratta da questo luogo, dal lago come un gabbiano... Il mio cuore è pieno di voi (si guarda intorno).

IVANOV. Non mi disturbate!”¹³

Sono evidenti nel brano appena citato i nessi intertestuali tra Sorokin e Čechov. I passaggi sottolineati sono citazioni letterali dall’opera di Čechov nel suo complesso. Il dramma nel dramma è costituito da ritagli di testi, appartenenti a diversi drammi di Čechov, che si susseguono senza connessione. I frammenti delle didascalie sono tratti da *Ivanov*, *Il giardino dei ciliegi* e *Zio Vanja*, mentre i protagonisti e i pezzi dei dialoghi

¹² *Ibidem.*

¹³ Ivi, p. 489.

provengono da *Ivanov* e dal *Gabbiano*. In seguito vengono usati anche i protagonisti e le repliche da *Zio Vanja*, dal *Giardino dei ciliegi* e dalle *Tre sorelle*. Quindi, se nella fabbrica si produce la čechov-proteina, l'opera teatrale presentata dalla compagnia risulta una specie di čechov-insalata.

A volte incoerenti schegge di dialogo sono interrotte da sequenze di suoni senza senso che vengono urlate:

“VOCE. Attenzione! È l'ora di gridare negli organi interni degli A. P. Čechov.

NINA (si avvicina al tavolo, prende il cuore, si getta in ginocchio, grida nel cuore). Votrobo! Votrobo! Votrobo!

IVANOV (si avvicina al tavolo, prende il fegato, si getta in ginocchio, grida nel fegato). Pašo! Pašo! Pašo! Pašo! Pašo!

Dopo il grido mettono il fegato e il cuore di nuovo sul tavolo”.¹⁴

Che cosa intende Sorokin con questo schiacciare disgustoso ed assurdo di corpi e di testi di Čechov? Lo scrittore deride il culto russo dei classici, la venerazione dei grandi scrittori nazionali; contemporaneamente schernisce la ideologia sovietica delle tonnellate e parodizza il linguaggio legnoso dei funzionari. Tutto ciò va oltre il semplice farsi beffe di quanto è sacro per il suo paese; il testo riflette il rapporto di Sorokin con la tradizione letteraria come tale; per lui la letteratura classica in generale e il classico del moderno Čechov sono superati, sono diventati insopportabili ed insignificanti. Secondo Vladimir Kataev, l'*Anniversario* di Sorokin si può intendere “come una metafora grottesca della dissoluzione, della partecipazione della ‘sostanza Čechov’ nella drammaturgia e nel teatro del nostro tempo”.¹⁵

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ V. B. Kataev, *Igra v oskolki. Sud'by russkoj klassiki v èpochu postmodernizma*, cit., p. 220.

4. Janusz Głowacki

Lo scrittore e drammaturgo Janusz Głowacki (1938–2017) appartiene alla generazione precedente quella degli autori russi esaminati. Nel momento dell'introduzione della legge marziale in Polonia, dicembre 1981, Głowacki si trovava a Londra alla prima del suo dramma *Kopciuch [Cenerentolone]* e non tornò in patria, dal 1983 visse a New York. Negli Stati Uniti ebbe successo con i suoi drammi *Fortynbras się upił [Fortinbras si è ubriacato]* (1990) e *Antygona w Nowym Jorku [Antigone a New York]* (1992). In Italia Głowacki è poco conosciuto, nonostante faccia parte, insieme a Sławomir Mrożek e Tadeusz Różewicz, del gruppo degli scrittori drammatici polacchi contemporanei più importanti. Il critico Jan Kott, per esempio, annoverava l'*Antigone* di Głowacki tra i drammi polacchi più importanti degli ultimi decenni.¹⁶

I drammi di Głowacki si distinguono per uno sguardo sulla realtà sobrio, satirico, a volte anche grottesco. I tratti stilistici sono l'umorismo nero, i colpi di scena, la caratterizzazione precisa dei personaggi attraverso dialoghi concisi ed arguti. L'autore dispone di un'ampia gamma di registri linguistici; spesso si trovano elementi colloquiali e volgarismi. Già i titoli mostrano che l'intertestualità è un fattore costitutivo dei testi. In un'intervista Głowacki disse una volta: “A me piace rimandare a ciò che è stato già scritto: miti, archetipi, favole ecc. [...] Scrivo volentieri sul retro di un testo già scritto”.¹⁷

¹⁶ J. Kott, *Antygona powiesiła się w Tompkins Square Park*, in “Dialog”, X, 1992, p. 155.

¹⁷ Cit. in F. N. Mennemeier, *Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie – ins Farcenhafte transponiert*, in: Id., *Das moderne Drama des Auslandes*, Berlin, 2003, p. 406 e E. Makarczyk-Schuster, *Čechovs Schwestern endlich in Moskau angekommen? Čechovs „Drei Schwestern“ und Głowackis „Die vierte Schwester“*, in *Polnische Literatur im europäischen Kontext. Festschrift für Brigitte Schultze zum 65 Geburtstag*, herausgegeben von F. Göbler, München, Verlag Otto Sagner, 2005, p. 125.

Głowacki ha pubblicato nel 1999 sulla rivista *Dialog* il dramma *Czwarta siostra* [La quarta sorella], il cui titolo rimanda ovviamente alle *Tre sorelle* di Čechov.¹⁸ In un saggio l'autore commenta l'aspetto intertestuale del dramma:

“Il mio nuovo dramma *La quarta sorella* è ovviamente ispirato a Čechov. Non è però né una prosecuzione dell'intreccio né una nuova versione né un pastiche. È solo un'allusione ironica, il tentativo di mostrare qualche passo deprimente che il mondo ha fatto da quando lo vedeva Čechov.”¹⁹

Sintetizziamo la trama del modello di Čechov. Le tre figlie di un generale, Ol'ga, Maša e Irina sono finite insieme al loro fratello Andrej in provincia, dove il padre, ormai morto, era stato trasferito per ragioni di servizio. Moscovite colte, esse soffrono dell'atmosfera insipida della città provinciale e hanno nostalgia, vogliono tornare a Mosca, ma nel corso degli anni possono sempre meno liberarsi dalle costrizioni familiari, emotive, professionali e finanziarie per realizzare le loro concezioni di felicità e di pienezza della vita.

In Głowacki le tre figlie del generale si chiamano Vera, Tanja e Katja. La “quarta sorella” menzionata nel titolo è un ragazzo orfano di dodici anni, Kolja, che svolge nella famiglia la funzione di “domestica tuttofare”. La trama si svolge alla fine degli anni '90 a Mosca. Le linee della trama sviluppano i destini dei protagonisti. Vera ama il suo capo, un politico opportunisto, che la mette incinta e poi l'abbandona. Tanja si innamora di un giovane bandito della casa accanto; prima di sposarsi lui viene ucciso dai gangster della mafia. Katja ama un documentarista americano, che sta girando un film sulle prostitute minorenni in Russia. La parte principale in questo film, che vincerà un Oscar, la recita Kolja

¹⁸ Cfr. J. Głowacki, *Czwarta siostra*, in “Dialog”, X, 1999, pp. 5-49: Id., 5½: *Dramaty*, Warszawa, Świat książki, 2007, pp. 422-531.

¹⁹ Ivi, p. 533.

travestito da ragazza. Questa “quarta sorella” parteciperà alla premiazione degli Oscar negli Stati Uniti; solo il ragazzo riuscirà ad arrivare in America, luogo del desiderio delle tre sorelle postsovietiche.

Il desiderio di un luogo, in cui la vita è realizzata e piena, costituisce uno dei molti paralleli con le *Tre sorelle* di Čechov. Consideriamo questo motivo come esempio di riferimento intertestuale al modello čechoviano. Citiamo due passaggi corrispondenti in Čechov e in Głowacki:

“Ol’ga. [...] Un solo sogno cresce e si rafforza in me ...
Irina. Andare a Mosca. Vendere la casa, liquidare ogni cosa e via a Mosca...
Ol’ga. Sì! A Mosca al più presto.”²⁰

E in Głowacki:

“TANIA: Papà. Chiedi anche tu il visto. Forse ce lo danno, andiamo tutti in America. Dallo zietto, lui ci ...

GENERALE: In America? Neanche sul mio cadavere andrò da mio fratello. Ha disertato. Bisognerebbe fucilarlo.”²¹

La questione dei riferimenti a Čechov nel dramma di Głowacki è stata più volte oggetto di studio.²² È stato stabilito “che l’idea di base di entrambi i drammi e la loro realizzazione sul piano macrostrutturale è quasi identica. La tematica principale del dramma precedente viene posta come base su cui ricalcare le relazioni del dramma successivo”.²³ Ci sono punti in comune nella configurazione dei protagonisti, nella struttura della trama, ma soprattutto nella tematica principale. Głowacki accoglie il contenuto

²⁰ A. P. Čechov, *Racconti e teatro*, cit., p. 1264.

²¹ J. Głowacki, *5½: Dramaty*, cit., p. 451; cfr. Id., *Czwarta siostra*, cit., p.16.

²² Cfr. F. N. Mennemeier, *Janusz Głowacki. Čechovs Melancholie – ins Farcenhafte transponiert*, cit., pp. 406–411; E. Makarczyk-Schuster, *Čechovs Schwestern endlich in Moskau angekommen? Čechovs „Drei Schwestern“ und Głowackis „Die vierte Schwester“*, cit., pp. 125–137.

²³ Ivi, p. 129.

ideale del dramma di Čechov: le questioni fondamentali della possibilità dell'amore e della felicità, di avere una esistenza che abbia un senso.

5. David Mamet

Un altro autore contemporaneo, che ha ripetutamente usato i drammi di Čechov per le proprie rielaborazioni, è il noto scrittore, sceneggiatore e regista statunitense David Mamet, nato nel 1947. Mamet si è occupato di due opere del teatro čechoviano; sulla base dei drammi *Zio Vanja* e *Tre sorelle* sono nate le opere *Uncle Vanya* (1989) e *The Three Sisters* (1991). La loro relazione con i modelli russi nei sottotitoli delle edizioni a stampa di entrambe le opere viene dichiarata come segue: “adapted by David Mamet from a literal translation by Vlada Chernomordik”. L'autore stesso definisce quindi tutte e due le opere come adattamenti dei drammi di Čechov.

Particolarmente interessante per la peculiarità della connessione intertestuale tra il proto-testo e l'elaborazione americana è *Uncle Vanya*;²⁴ il drammaturgo americano ha preso la sua versione dell'opera čechoviana come base per una sceneggiatura filmica, su cui poi Louis Malle nel 1994 ha girato il film *Vanya on 42nd Street*. In questo caso quindi ci sono una serie di opere dal punto di vista intertestuale direttamente collegate tra loro in modo specifico:

- 1) *Djadja Vanja* di Čechov come modello originale;
- 2) una (inedita?) “traduzione letterale” (“literal translation”) dell'originale russo di Chernomordik;
- 3) *Uncle Vanya* di Mamet come “adattamento” di questa traduzione;

²⁴ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, adapted by D. Mamet, New York, 1989.

4) la sceneggiatura filmica di Mamet sulla base del proprio “adattamento”;

5) il film *Vanya on 42nd Street* di Louis Malle secondo la sceneggiatura di Mamet.

Nell’ambito della tematica del presente studio ci interessa innanzitutto la relazione dell’“adattamento” di Mamet con il testo čechoviano di partenza.

Il soggetto dell’opera di Čechov resta invariato. Il professore in pensione Serebrjakov si è trasferito con la sua giovane ed attraente moglie Elena e con la figlia del primo matrimonio Sonja, in una residenza di campagna, che apparteneva alla defunta prima moglie. Nella tenuta vivono la suocera Marija Vojnickaja con il figlio Ivan Vojnickij (lo “zio Vanja” di Sonja). Ospite fisso della casa è il medico provinciale Astrov, per cui Sonja ha una infatuazione, ma che si interessa solo alla moglie del professore. Anche Vojnickij è disperatamente innamorato di Elena; lui odia suo marito (e suo cognato) Serebrjakov, perché a causa sua ha rinunciato alla propria carriera ed è rimasto in provincia come amministratore della tenuta; Vojnickij odia Serebrjakov anche perché aveva dovuto finanziarlo per anni con le entrate della tenuta. Quando Serebrjakov propone di vendere la tenuta per migliorare la situazione finanziaria, Vojnickij s’infuria e cerca di ucciderlo sparandogli. A causa di quest’incidente, ma anche per le tensioni erotiche tra Elena ed Astrov, i Serebrjakov abbandonano la tenuta.

Oltre alla trama Mamet accoglie anche tutti i personaggi del modello russo, nonché la struttura formale: dalla suddivisione degli atti fino ai dialoghi. Del tutto identico è anche il significato delle singole repliche.

Le differenze col dramma di Čechov, senza tenere conto della “trasposizione” in un’altra lingua, riguardano esclusivamente il piano della riproduzione stilistica e lessicale. Sporadici passaggi dell’adattamento di Mamet ricordano la tipica tecnica settecentesca dell’“adeguamento ai nostri

costumi”, ad esempio quando i realia russi vengono “americanizzati”; così le “trenta verste” (“tridcat’ verst”) di Čechov²⁵ diventano “twenty miles”²⁶. Gran parte degli interventi sul testo čechoviano è di natura diversa. Un esempio della modalità e della intensità degli interventi su modello originale può essere fornito dal confronto con l’elaborazione di Mamet nel seguente brano, che contiene la caratterizzazione di Serebrjakov da parte di Vojnickij nel primo atto:²⁷

“Astrov. Niente di nuovo?”

Vojnickij. No. Tutto come prima. Io sono lo stesso di prima, forse peggio poiché mi sono impigrito, non faccio nulla e borbotto soltanto, come un vecchietto. La mia vecchia taccola, maman, non fa che cicalare sull’emancipazione della donna; con un piede sta nella fossa e con l’altro cerca nei suoi saggi libri l’alba di una nuova vita.

Astrov. E il professore?

Vojnickij. Il professore, come sempre, dalla mattina fino a notte fonda sta nel suo studio e scrive, “Aguzzando l’ingegno, corrugando la fronte, scriviamo e scriviamo odi, ma non sentiamo mai le lodi né di esse, né di noi”. Povera carta! Farebbe meglio a scrivere la sua autobiografia. Che magnifico soggetto! Un professore in pensione, capisci, un giuggiolone stagionato, un pedante incartapecorito... [...] Da venticinque anni sta rimasticando le idee degli altri sul realismo, il naturalismo e altre simili stupidaggini; da venticinque anni insegna e scrive cose che alle persone intelligenti son note e arcinote e che agli stupidi non interessano affatto; il che vuol dire che da venticinque anni sta travasando il vuoto nel vuoto. E nondimeno, che presunzione! Che superbia! Egli è andato in pensione e nessuno lo conosce, nessuno sa chi sia, il che vuol dire che per venticinque anni ha occupato il posto di un altro. Eppure, guardalo: incede come un semidio!

Astrov. Via, sembra che tu sia invidioso.”²⁸

“Astrov: Tell us something, something *new*...

Ivan Petrovich: Something new, what’s new? Everything is old. Nothing’s changed... I’m the same... no, probably worse, for I have grown *lazy* and *complain all day*. What’s changed...? My Old Crow, my Old Mother’s still prating on of her dear “Rights of Women”, one eye on the grave, the other in her books for the Secret of Life...

Astrov: ...and our Professor...?

²⁵ A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, cit., p. 69.

²⁶ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, cit., p. 10.

²⁷ A. P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 30 t., P’esy 1895–1904*, cit., p. 67.

²⁸ Id., *Racconti e teatro*, pp. 1243-1244.

Ivan Petrovich: The Professor goes on as before. He sits at his desk all day and half of the night and he writes. “We strain our heart to write our odes the mark of it’s found on our brow, but hear what praise for them or their progenitor? No word.” I pity the paper. (*Pause.*) What is he doing there all day? What is he working on? Why doesn’t he turn to some magnificent subject, like his autobiography, God Forbid. Now, there’s a book: a worked-out academic, a salt cod. A learned Stick... [...] Twenty-five years, he reads the works of others and prattles about *realism, naturalism*, specious nonsense which the clever have long known, and which the stupid *do not care about*. He has been going to a dry well with a broken bucket. And yet what self-importance. What pretension. Living in retirement. Not a living soul knows who he is, or cares; nor is he missed from a position which he held twenty- five years. Eh? For a quarter of a century, this man kept some more worthy man out of a job. Yet *look* at him: he walks on earth like, “Yes, I’m here among you...”

Astrov: You know, I believe you’re jealous.”²⁹

I cambiamenti riguardano innanzitutto e, in modo comprensibile, le espressioni idiomatiche: i versetti di Vojnickij, con cui deride Serebrjakov, in Mamet sono riprodotti molto liberamente e in prosa. Il modo di dire “*perelivaet iz pustogo v porožnee*” (“sta travasando il vuoto nel vuoto”) viene tradotto “He has been going to a dry well with a broken bucket” (“È andato in un pozzo arido con un secchio rotto”).

In alcuni casi ci sono deviazioni dal modello, anche se sarebbe stata del tutto possibile una traduzione fedele. Ciò si vede chiaramente nel brano, in cui Vojnickij descrive sua madre: “La mia vecchia taccola, maman, non fa che cicalare sull’emancipazione della donna”. Nell’elaborazione di Mamet diventa: “My Old Crow, my Old Mother’s still prating on of her dear ‘Rights of Women’”. In questo caso si notano degli spostamenti semantici. Se Vojnickij in Čechov usa per descrivere la madre l’immagine di una “taccola” (*galka*), che ha una connotazione poetico-folkloristica, Mamet, invece, la sostituisce con quella più negativa di una “vecchia cornacchia” (“Old Crow”); il drammaturgo non usufruisce quindi della possibilità di una traduzione fedele del termine ‘taccola’ (*jackdow*).

²⁹ A. Chekhov, *Uncle Vanya*, cit., pp. 7-9.

L'effetto degli interventi indicati sulla semantica dell'originale russo si potrebbe considerare come un rinnovamento e un'accelerazione del dramma čechoviano. L'impressione di una dinamizzazione del modello si realizza non tanto con le riduzioni, quanto con una certa resa ritmica del flusso di parole e con la limatura dei singoli passaggi, che con una traduzione letterale potrebbero avere un effetto sgradevole. Tali misure di limatura riguardano, da un lato, la sintassi, parzialmente tramite una nuova suddivisione della costruzione della frase, dall'altro, la semantica, tramite la sostituzione di elementi troppo estranei, come i realia e specifiche espressioni metaforiche.

In questo senso si potrebbe parlare di un adattamento o di un adeguamento del modello russo alla scena americana o anglofona. Nel complesso, tuttavia, in *Uncle Vanya* di Mamet non sono presenti licenze artistiche, che vanno oltre i limiti di una traduzione libera del *Djadja Vanja* čechoviano.

6. *Classificazione tipologica dei quattro esempi in esame*

Torniamo alla questione di partenza, ossia alla classificazione tipologica dei procedimenti intertestuali scelti dai quattro autori in esame.

1) Il *Gabbiano* di Akunin si potrebbe definire, con un prestito dall'arte cinematografica, un sequel del *Gabbiano* di Čechov. La poetica del *sequel* si basa sull'assunzione della configurazione dei personaggi, del cronotopo, dei motivi centrali e dei tratti stilistici del modello (proprio od estraneo); in uno stesso ambiente si svolge una trama nuova. Il sequel è una strategia intertestuale diffusa. Si pensi, ad esempio, alle serie di romanzi gialli con la figura dello stesso detective, a partire dai romanzi con Sherlock Holmes di Conan Doyle. Spesso si trovano anche sequel basati su modelli altrui; in questo caso a volte si sfiora il confine del plagio e della

mistificazione; i titoli di successo attirano imitatori, alle opere dei classici incomplete viene inserita una fine, ecc. Il sequel come procedimento intertestuale è caratteristico della letteratura popolare: si continua di solito ciò che ha avuto un successo di pubblico.

Allo stesso tempo l'opera di Akunin contiene elementi della *contraffazione*. Tradizionalmente tale termine indica la trasformazione non-parodistica di un canto secolare in uno sacro o, più raramente, di un canto sacro in uno secolare, con una “estesa conservazione dei motivi, delle immagini e delle parole in rima [weitgehender Erhaltung der Motive, Bilder und Reimwörter]”.³⁰ Appare, però, sensato non legare i tratti distintivi di tale strategia intertestuale a generi e ambiti tematici concreti; così, la rielaborazione di un modello simile all'originale con la modifica dello sfondo significativo si potrebbe definire una contraffazione.³¹

2) L'*Anniversario* di Sorokin, invece, presenta un'altra strategia intertestuale, che si potrebbe piuttosto definire come una poetica del *collage* (o del centone). I testi di Čechov vengono, per così dire, messi in un tritacarne. Quasi ogni frase deriva da Čechov, ma le “citazioni” sono estrapolate dal loro contesto significativo, sono sconnesse e intercambiabili.

Il testo di Sorokin è, certamente, un esempio estremo; da un punto di vista più generale, elementi della tecnica del collage intertestuale si trovano in opere letterarie, il cui sistema di riferimento non è tanto la realtà, quanto il mondo dei prodotti della cultura. Per gli autori che utilizzano la poetica del collage, la tradizione letteraria costituisce un tesoro da museo, che si può sfruttare a volontà per l'arredamento dei propri testi; i riferimenti

³⁰ G. V. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Kröner Verlag, 2001, p. 430.

³¹ T. Verweyen und G. Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, pp. 135-152.

intertestuali diventano un gioco, spesso affascinante, ma facoltativo, con le citazioni. Fenomeni del genere accadono di frequente nei movimenti artistici, che nascono nei periodi di crisi e di transizione estetica, come, ad esempio, nel manierismo barocco, e oggi nel postmoderno, ‘innamorato’ delle citazioni.

3) La *Quarta sorella* di Głowacki, invece, assume l’idea principale del modello di riferimento, per saggiarla con un effetto definito dall’autore stesso “ironico” con il proprio materiale; la problematica centrale delle *Tre sorelle* costituisce la cassa armonica, che conferisce all’opera di Głowacki una ulteriore dimensione semantica. In seguito a molteplici puntuali riferimenti al dramma di Čechov il modello resta comunque presente.

Una tale strategia dei rapporti con i prototesti si potrebbe definire una poetica della *trasformazione*, con un termine introdotto incidentalmente da G. Genette³². L’autore arricchisce il proprio testo con i contenuti significativi dall’opera del predecessore, manifestando così allo stesso tempo la sua partecipazione alla tradizione letteraria; questa è l’incarnazione dell’ideale di intertestualità della *dialoghicità*, come conseguenza della funzionalizzazione della parola altrui.³³

³² Cfr. il passaggio corrispondente in Genette: “si l’*Énéide* et *Ulysse* ont en commun de ne pas dériver de l’*Odyssée* comme telle page de la *Poétique* dérive d’*Œdipe Roi*, c’est-à-dire en la commentant, mais par une opération transformative, ces deux œuvres se distinguent entre elles par le fait qu’ils ne s’agit pas dans les deux cas du même type de transformation. La transformation qui conduit de l’*Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe*: celle qui consiste à transposer l’action de l’*Odyssée* dans le Dublin du XX^e siècle” (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14).

³³ Una particolarità nel caso del dramma di Głowacki è che già il titolo contiene un’allusione al testo di Čechov. Un caso simile sarebbe il romanzo *Ulysses* di James Joyce, il cui titolo rimanda all’*Odissea* di Omero come testo di riferimento (proprio questo esempio viene indicato da Genette quando parla del procedimento della trasformazione). Decisivo, però, non è il posto pronunciato dell’allusione al pre-testo nel titolo stesso dell’opera, ma piuttosto il fatto che il riferimento intertestuale riguarda il contenuto ideale del testo di riferimento nella sua totalità.

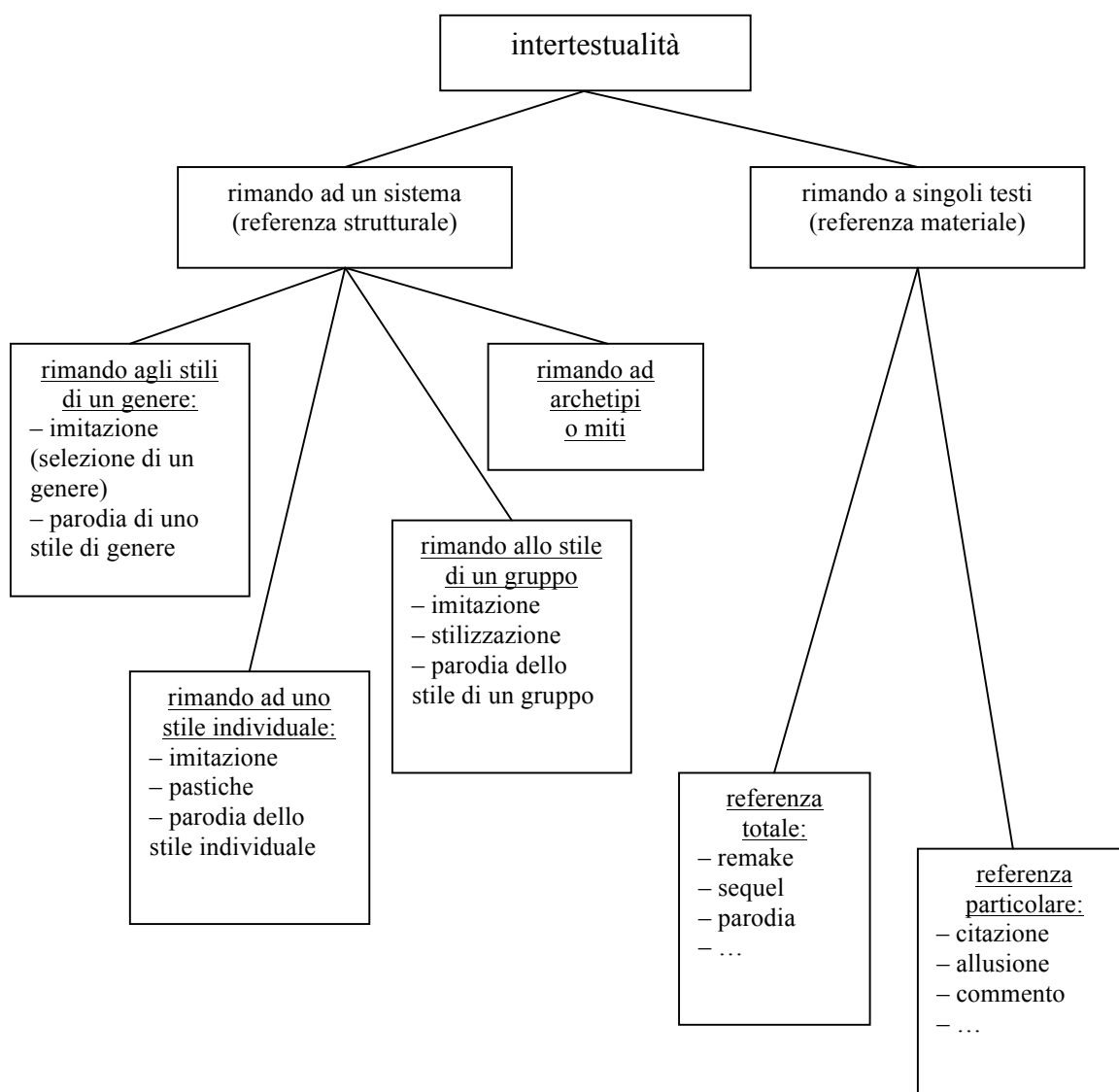
4) In *Uncle Vanya* di Mamet si tratta, secondo l'affermazione dello stesso autore, di un *adattamento* dell'opera čechoviana. Il termine *adattamento* viene in genere definito come adeguamento a circostanze modificate; in ambito artistico, tale termine indica il procedimento di elaborazione di un determinato argomento nello spirito dell'originale, ma cambiando l'ambientazione; un esempio paradigmatico dell'arte cinematografica è il western *The Magnificent Seven* [*I magnifici sette*] di John Sturges (1960), che traspone il modello *I sette samurai* di Akira Kurosawa (1954) nel selvaggio West. Elementi di un adattamento in questo senso sono presenti in Mamet, ad esempio nell'americanizzazione dei realia russi. Non si può affatto parlare, tuttavia, di una trasposizione dell'argomento čechoviano in un ambiente americano.

Uncle Vanya di Mamet è piuttosto, rispetto ai protagonisti, alla trama e al messaggio artistico, una elaborazione conforme all'originale, fino al dettaglio, di un determinato testo. Si potrebbe definire tale procedimento, ancora con un termine cinematografico, un *remake*.³⁴ Può fornire un esempio per chiarire il concetto il film *King Kong* di Peter Jackson (2005), che riproduce il soggetto originale del 1933.

7. Tipologie intertestuali

Come si potrebbe ordinare i fenomeni menzionati di intertestualità in uno schema tipologico? In generale i fenomeni intertestuali si possono rappresentare graficamente nel modo seguente:

³⁴ M. Zagidullina, *Remejki, ili Ėkspansija klassiki*, in "Novoe literaturnoe obozrenie", LXIX, 2004, pp. 213-222.



Una tipologia ampia, ma astratta, dei fenomeni intertestuali è stata proposta da M. Pfister e U. Broich: distinzione tra *rimando al sistema* e *rimando a singoli testi*.³⁵ H. Plett intende la stessa cosa, distinguendo l'intertestualità strutturale e materiale.³⁶

³⁵ M. Pfister, *Zur Systemreferenz*, in *Intertextualität: Formen, Funktionen, Anglistische Fallstudien*, herausgegeben von U. Broich und M. Pfister, Tübingen, Niemeyer, 1985, pp. 52–58; U. Broich, *Zur Einzeltextreferenz*, in *ivi*, pp. 48–52.

³⁶ H. F. Plett, *Intertextualities*, in *Intertextuality*, edited by H. F. Plett, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 3–29.

Nel caso di rimando al sistema si stabiliscono relazioni intertestuali tra “collettivi di testi” (“*Textkollektiva*”) ovvero i “sistemi di generazione di testi, che si sottintendono e che li strutturano” (“*den hinter ihnen stehenden und sie strukturierenden textbildenden Systemen*”).³⁷ A tali sistemi, che trascendono i testi singoli, appartengono, da un lato, gli “archetipi e i miti” (“*Archetypen und Mythen*”),³⁸ in quanto forme originarie che costituiscono la trama, dall’altro, i diversi modi di scrittura o “tipi di discorso” (“*Diskurstypen*”),³⁹ ovvero gli “stili stabiliti e convenzionali [*ustabilizowanych i skonwencjonalizowanych stylów*]”,⁴⁰ a questi appartengono, in primo luogo, i generi letterari come strutture tramandate di formazione del testo, in secondo, gli stili significativi di certe epoche o certe correnti letterarie, infine, i tratti stilistici caratteristici di un certo autore. Bisognerebbe, quindi, distinguere tra *rimando ad archetipi o miti*, *rimando allo stile di un genere*, *rimando allo stile di un gruppo* e *rimando ad uno stile individuale*.

Il riferimento intertestuale ai tratti stilistici dei singoli modi di scrittura può aver luogo per principio in modo affermativo o negativo. L’approccio *affermativo* porta a fenomeni di imitazione di diverso tipo (come la stilizzazione o il *pastiche*), l’approccio *negativo*, invece, a fenomeni, che si possono intendere come diversi tipi di parodia stilistica (parodia dello stile di un genere, dello stile di un gruppo o di uno stile individuale).⁴¹

³⁷ M. Pfister, *Zur Systemreferenz*, cit., p. 53.

³⁸ Ivi, p. 56.

³⁹ Ivi, p. 54.

⁴⁰ M. Głowiński, *O intertekstualności*, in “Pamiętnik Literacki”, LXXVII, 4, 1986, p. 78.

⁴¹ A. Morozov, *Literaturnaja rol’ parodii*, in *Russkaja literaturnaja parodija*, Moskva, a cura di B. Begak, N. Kravcov e A. Morozov, ristampa anastatica, Ann Arbor, Ardis, 1980), p. 106 (1^a ed. 1930). Un altro esempio di riferimento a Čechov può servire a spiegare la differenza tra referenza strutturale e materiale: la monografia dal titolo *Gli*

8. Strategie e procedimenti intertestuali: il testo intero e la citazione

Finora è rimasto al di fuori di una sistematizzazione tipologica esaustiva l'ambito del *rimando ai singoli testi*. Tale ambito viene a volte suddiviso secondo un criterio quantitativo, ad esempio, in "forme grandi" e "forme più piccole, implicite" ("*Großformen*", "*kleinere, implizite Formen*").⁴² Per precisare tale suddivisione quantitativa ha senso distinguere una *referenza totale*, che mira all'insieme del testo modello, e una *referenza particolare*, che agisce in modo specifico.⁴³

Riprendiamo, quindi, le opere teatrali finora esaminate con le loro specifiche strategie intertestuali rispetto ai modelli čechoviani. Tutte le strategie stabiliscono un *rimando all'intero testo di referenza*, anche se non sempre coincide con quello annunciato nel titolo. Ciò, appunto, le distingue dai fenomeni di intertestualità come la citazione, l'allusione, il commento ecc., che creano un riferimento particolare, specifico al testo di referenza.

Che cosa significa, però, "stabilire un rimando all'intero testo di referenza"? Quali aspetti di un'opera letteraria, efficaci nel complesso, vengono adottati o trasformati? Sembra opportuno distinguere qui tre ambiti corrispondenti. In primo luogo il *setting*: la configurazione, il cronotopo (la localizzazione spaziale e temporale), l'ambiente (il milieu, l'atmosfera). Il secondo, i fenomeni che si possono riassumere con il termine *trama*: il soggetto, l'argomento della rappresentazione artistica,

elementi del dialogo čechoviano nel dramma russo contemporaneo (B. Scheffler, *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, München, Verlag Otto Sagner, 1994), che ha come oggetto l'imitazione dello stile individuale cechoviano e in quanto tale riguarda il rimando ad un sistema e non il rimando ai singoli testi.

⁴² G. V. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, cit., p. 379.

⁴³ W. Wolf, *Intermedialität*, in *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*, herausgegeben von A. Nünning, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2005, p. 84.

l'intreccio, la storia. Il terzo, infine, riguarda il *contenuto ideale* (il contesto da cui si deduce il significato, l'idea dominante, la tematica fondamentale, lo "spirito") di un'opera d'arte.

Considerando questi tre fattori (*setting*, trama e contenuto ideale), oltre a due variabili (assunzione ovvero prestito [+] vs. non-assunzione ovvero varianza [-]), risultano otto combinazioni possibili e, perciò, otto modelli di strategie intertestuali. Questi otto modelli, insieme ad alcuni procedimenti intertestuali, che vi si possono correlare, possono essere raffigurati nella seguente tabella da noi elaborata:

	setting (configurazione, cronotopo, ambiente)	trama (soggetto, tema rappresentato, intreccio, storia)	contenuto ideale (contesto, idea dominante, tematica fondamentale, "spirito")	procedimenti intertestuali (tipi di referenza a totalità)
1	+	+	+	<i>remake</i> , traduzione
2	+	-	+	sequel, prequel
3	+	+	-	parodia
4	+	-	-	contraffazione
5	-	+	+	adattamento
6	-	-	+	trasformazione
7	-	+	-	<i>travestie</i>
8	-	-	-	collage, centone

Le strategie intertestuali dei quattro drammi analizzati, come si può vedere, sono senz'altro contenute in questa tabella.

Nel caso del *Gabbiano* di Akunin, in quanto *sequel* del *Gabbiano* čechoviano, si accolgono il setting e lo "spirito", mentre si aggiunge una nuova trama (modello n. 2). Poiché viene parzialmente trasformata l'intenzione del testo di riferimento, l'opera si potrebbe leggere anche come una contraffazione (modello n. 4).

Il rimando a Čechov nell'*Anniversario* di Sorokin corrisponde al procedimento intertestuale del *collage*, che nello schema proposto corrisponde al rimando alla totalità ex negativo, ossia la pseudo-assunzione di tutte le componenti del prototipo (modello n. 8).

La *Quarta sorella* di Głowacki costituisce l'esempio di un'opera letteraria dal contenuto autonomo, che nel procedimento di *trasformazione* rimanda al contenuto ideale del testo di riferimento (modello n. 6).

Uncle Vanya di Mamet mostra sostanzialmente i tratti di un *remake*, la rielaborazione, conforme all'originale, di una materia già presente (modello n. 1). Poiché l'autore americano nella sua opera cambia in una certa misura anche il setting del prototipo, questa assume nello stesso tempo i tratti di un *adattamento* (modello n. 5).

Caratterizziamo brevemente anche i due rimanenti tipi di strategie strutturali. Con la *parodia* abbiamo l'ampia assunzione di elementi del testo di partenza insieme alla negazione del contenuto ideale (modello n. 3).

Un procedimento affine è il *travestie* (in francese, una parola italiana adeguata non esiste), ossia la rielaborazione burlesca del testo di riferimento tramite l'inserimento della tematica originale in un nuovo setting non appropriato (modello n. 7).

Non bisogna dimenticare che, come sempre, nella prassi le forme miste sono la regola, piuttosto che l'eccezione. I singoli procedimenti non

si escludono tra loro. Le categorie indicate costituiscono, quindi, un sistema di possibili *dominanti* nell'ambito delle strategie intertestuali 'totali'.

In ogni caso, in base ai drammi presentati e alla specificità dei loro rimandi a Čechov, è chiaro che i fenomeni intertestuali, che mirano all'intero testo di riferimento, possono esigere un *proprio status categoriale*, distinto dai fenomeni come la citazione o l'allusione.

Copyright © 2022

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies