

Anna Belozorovitch

IL RAGAZZO DI GUTTAPERCA E ‘LA VOGLIA DI TRAVESTITRLO IN ITALIANO’: DA GRIGOROVICH A FUCINI, FRA TRADUZIONE E ADATTAMENTO

THE GUTTA-PERCHA BOY AND ‘THE WISH TO DRESS HIM UP AS AN ITALIAN’: FROM GRIGOROVICH TO FUCINI, BETWEEN TRANSLATION AND ADAPTATION

SINTESI. L’articolo è dedicato al racconto lungo *Guttaperčevyj mal’čik* [*Il ragazzo di guttaperca*] (1883) di Dmitrij Grigorovič e alla pubblicazione in lingua italiana *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch* (1910) a cura di Renato Fucini. Quest’ultima presenta numerosi elementi di interesse, in primis il ricorso a un tramite-madrelingua (Barbara Naryškina-Pucci) per la traduzione del racconto dal russo, di cui si riconoscono alcune tracce. Si analizzano le strategie applicate da Fucini per adattare l’opera al lettore italiano quali le riduzioni del testo originale e l’inserimento di passaggi esplicativi. Si osservano gli effetti dell’adattamento sulla struttura del racconto e sulla costruzione dei personaggi. Si presentano alcune ipotesi sull’efficacia dell’adattamento all’universo culturale italiano.

PAROLE CHIAVE: Dmitrij Grigorovič. Renato Fucini. Letteratura russa. Adattamento. Traduzione culturale.

ABSTRACT. The article is dedicated to the short novel *Guttaperčevyj mal’čik* [The gutta-percha boy] (1883) by Dmitrij Grigorovič [Dmitry Grigorovich] and the Italian publication *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch* [The rubber boy. Free translation from Russian of the story by D. V. Grigorovitch] (1910) by Renato Fucini. The latter has numerous elements of interest, such as the use of a native speaker (Barbara Naryškina-Pucci) for the translation of the story from Russian, some traces of which can be recognized in the text. The strategies used by Fucini to adapt the work to the Italian reader are analyzed considering the reductions of the original

text and the insertion of explanatory passages. It is possible to observe the effects of the adaptation on the plot structure and on the construction of the characters. Some hypotheses are made on the effectiveness of adaptation to the Italian cultural universe.

KEYWORDS: Dmitry Grigorovich. Renato Fucini. Russian literature. Adaptation. Cultural translation.

Dmitrij Grigorovič pubblica *Guttaperčevyj mal'čik* [*Il ragazzo di guttaperca*] nel 1883, dopo un lungo periodo di assenza dalla scena letteraria. Il racconto, che ha per protagonisti soprattutto figure emarginate della società, in linea con sue opere precedenti, si concentra su personaggi infantili e presenta uno sguardo impregnato delle istanze del realismo russo (Belozorovitch 2020). Il protagonista principale è Petja, che rimane orfano in tenera età e viene affidato a un acrobata che lo introdurrà alla vita circense. Bekker, il suo nuovo tutore, è spietato e privo di empatia e Petja vivrà quel periodo della sua vita nel terrore. Una sola figura gli mostra compassione nell'arco del racconto, il clown Edwards: tormentato dall'alcolismo, non avrà l'energia necessaria a sottrarlo al suo destino. Una linea narrativa parallela presenta Veročka, una contessina. Dall'immaginazione fervida e dalla spiccata intelligenza, la bambina è circondata da una famiglia di persone apatiche, incapaci di comprenderla. L'episodio finale vedrà confluire i due personaggi, non comunicanti, nello stesso

luogo: Petja si esibirà sull'arena il giorno in cui Veročka, premiata per la buona condotta, vi sarà portata insieme ai fratelli. La caduta di Petja sarà fatale per il bambino, mentre Veročka ne soffrirà terribilmente. Il racconto, profondamente tragico e fedele alla corrente realista nella quale si inserisce (Lo Gatto 1921, p. 109), rappresenta anche una denuncia delle condizioni dei bambini privi di diritti come lo è Petja, un orfano sfruttato (Belozorovitch 2020).

In Italia il romanzo ha visto la prima traduzione integrale nel 2020 (Grigorovič 2020)¹. Tuttavia, non era la prima volta che Petja attraversava i confini italiani. Nel 1910 Renato Fucini pubblicò un libro intitolato *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch* (Fucini 1910b) presentando la storia di Petja in una traduzione contrassegnata da numerosi interventi. Vorrei dedicare l'attenzione alla lettura di questo progetto il quale introduce delle varianti narrative alla luce di un differente contesto culturale ma lascia intravedere sia alcune difficoltà di passaggio dalla lingua russa all'italiana, sia una certa tensione attorno al ruolo del narratore.

¹ Nei passaggi che seguono, il testo verrà spesso citato come “traduzione di servizio” per chiarire il significato dei brani in lingua russa. Qualora la traduzione dovesse differire da quest'ultima pubblicazione, sarà indicata come “Traduzione mia”.

Renato Fucini, Barbara (Naryškina) Pucci, e Petja: storia di un'adozione

«Perché i miei pochi lettori non corrano il rischio di prendere lucciole per lanterne figurandosi che io abbia molta familiarità con la lingua russa, della quale non conosco nemmeno l'alfabeto, mi piace narrare brevemente come “Il Bambino di Gommaelastica” sia capitato nelle mie mani, come mi sia saltata addosso la voglia di *travestirlo da italiano* e con quali mezzi io abbia potuto operare tale travestimento», scrive Renato Fucini a introduzione del volume (1910a. Corsivo mio).

Una sera dell'inverno scorso, trovandomi a conversare piacevolmente con la marchesa Barbara Pucci, russa di nascita ma italiana d'elezione [...], venimmo a parlare di letteratura russa e specialmente di alcuni forti scrittori dei quali, meno che da pochi studiosi, è appena conosciuto il nome oltre i confini del vasto impero.

Fra questi mi parlò di D. V. Grigorovitch e de' suoi racconti che dal pubblico russo sono tenuti in molto pregio. Sentendo narrare la favola di alcuni di questi racconti, mi fece impressione speciale quello intitolato “Il Bambino di Gommaelastica” [...]. E mi venne forte il desiderio di vederlo tradotto in italiano. [...] La marchesa Pucci [...] venne in mio soccorso facendomi questa gentile proposta: “Io le tradurrò letteralmente il racconto; lei ci lavorerà sopra per adattarlo come meglio crederà all'intelligenza e al gusto dei giovani lettori italiani” [...].

Ma il mio lavoro non è precisamente una traduzione; è una specie di riduzione, nella quale, *lasciando intatta l'ossatura e i grossi muscoli del racconto*, ho cercato di dargli una maggior vivacità e speditezza, *abbreviando qualche lungaggine, aggiungendo qualche pennellata*

dove il colore mi è parso un po' sbiadito, smussando certe durezze che mi sono sembrate eccessive e adattandolo, insomma, meno peggio che mi è stato possibile, alla nostra indole e ai nostri costumi» (Fucini 1910a, pp. 7-9. Corsivo mio).

Mi dedicherò a breve alle questioni riguardanti le forme di adattamento dichiarate e operate da Fucini, ma prima vorrei fare una breve osservazione sulle modalità in cui l'opera ha potuto trasferirsi in lingua italiana. La famiglia Naryškin è rappresentativa di un'aristocrazia russa trasferitasi in Italia, in particolare nel Fiorentino, ancora prima della Rivoluzione russa (Larocca 2019, p. 357) che si vide coinvolta attivamente nella vita culturale locale (Larocca 2013). I russi hanno cominciato ad avere contatti sempre più stretti con l'Italia in ambito diplomatico, militare e marittimo e hanno fatto una scoperta più diffusa del Bel Paese nell'epoca del Grand Tour (Talalaj 2014, p. 8). Il nuovo fenomeno della migrazione definitiva si verificò dopo la fine delle guerre napoleoniche e vide la prima famiglia, i conti Boutourline, trasferirsi a Firenze nel 1817, seguiti da molti altri. A partire da allora, la 'moda' di prendere in spose le nobili ricche russe si diffuse nell'aristocrazia fiorentina (*ivi*, p. 9) e diede origine a molte famiglie 'miste'. Per quanto riguarda la famiglia Naryškin, questa era ben rappresentata: il cognome ricorre undici volte tra i russi sepolti in Italia (*ivi*, pp. 494-495).

La storia di Barbara Naryškina, nata a Pietroburgo nel 1856, è strettamente legata alla vita fiorentina a seguito del matrimonio contratto con Emilio Paolo Pucci, a sua volta discendente dai Boutourline (*ivi*, p. 573). La marchesa viene ricordata ancora oggi nella memoria locale per la sua attività filantropica e le inclinazioni artistiche, ma anche per la collaborazione con Fucini che avrebbe dato una seconda vita in traduzione ad «alcune novelle per bambini che, adattate al pubblico italiano dal Fucini, furono da questo stampate» (Salverini 2018, p. 454). Mentre non sembrano rintracciabili, alla data attuale, gli altri progetti ai quali collaborò, *Il bambino di gommaelastica* entra a far parte della sua biografia a tal punto da figurare nel necrologio pubblicato in un giornale locale nel 1937, a seguito della sua morte:

La notte del 19 novembre 1937 decedeva nella sua villa di Granaiolo in Valdesa, la Marchesa Barbara Pucci nata a Pietrogrado nel 1856 dalla nobile e storica famiglia Narischkine: come è noto, la madre di Pietro il Grande era Natalia Narischkine.

Dama di elettissime qualità, seppe accudire in maniera mirabile alle varie mansioni che si era imposte. Si occupò dell'educazione dei figli e nello stesso tempo tenne il suo alto posto nella società, ricevendo personalità italiane ed estere con la signorilità che particolarmente la distingueva.

Durante la guerra in Libia e la grande guerra fece parte del Comitato di signore che lavoravano per i soldati.

Con cuore di patriota seguì tutte le vicende del suo paese natio e fu molto scossa e addolorata dalla crudele rivoluzione. Cercò allora di lenire le miserie dei profughi russi.

Fu donna assai colta, avendo molto viaggiato; infaticabile e nemica dell'ozio, trovava tempo di dipingere, ricamare, scrivere, occuparsi di musica.

Tradusse dal russo una serie di novelle per bambini, che Renato Fucini adattò alla mentalità italiana e pubblicò. Fra le altre è nota specialmente la “Storia di un bambino di gomma elastica”. Tradusse anche “L'autodifesa di Stoessel” per suo figlio Orazio che scrisse un articolo nella “Rivista Militare” sulla difesa di Port Arthur. [...] (Autore anonimo 1937, p. 179).

Il testo testimonia come l'attività letteraria e traduttiva di Barbara Naryškina fosse nota e riconosciuta dai suoi contemporanei. Il suo coinvolgimento nella traduzione dell'opera di Grigorovič è interessante per la sua funzione di ‘tramite’. È presumibile che conoscesse perfettamente la lingua italiana, eppure, come presto vedremo, è possibile ipotizzare alcune tracce di interferenza della sua lingua madre nella lettura e nella traduzione del racconto.

Forme di ‘negoziante’ tra universo russo e italiano emergono, inoltre, in molti passaggi del racconto anche per volere di Fucini stesso, che dichiarava di aver provato il desiderio di «travestire» Petja da italiano (Fucini 1910a, p. 7) e di conseguenza operò numerose scelte che modificavano il contenuto del testo originale. Potremmo riassumere tali scelte tra quelle che riguardano aspetti culturali, linguistici, e di tipo contenutistico, non tutte di facile interpretazione.

Molti elementi culturospecifici del racconto di Grigorovič vennero, effettivamente, adattati all'universo italiano. Il più evidente tra questi è il riferimento a Maslenica, periodo in cui si svolge l'azione principale, sostituito da Fucini con il Carnevale. La 'traduzione' non è del tutto errata: festività di origine pagana che si svolge nell'arco di una settimana, la Maslenica festeggia la vittoria della primavera sull'inverno, ma anche quella della vita sulla morte (Kravcov 1971, p. 45; Zabylin 1880, p. 35). La sostituzione della Maslenica con il Carnevale, pur non implicando una forzatura sul piano temporale e nel riferimento a un clima di festeggiamenti ed eccessi, ha comportato tuttavia l'eliminazione dal racconto della descrizione dei comportamenti umani caratteristici della festività: Grigorovič ironizzava sulla propensione a mangiare grandi quantità di *bliny* e a dedicarsi a passatempi ludici (Grigorovič 2018 [1883], p. 226), mentre Fucini eliminò del tutto l'osservazione senza sostituirla con un'analogia descrizione del Carnevale.

Nel testo italiano vengono adattate anche le unità di misura, trasformate da *aršyn* in metri, falsando, tuttavia, la conversione reale in un passaggio di particolare importanza perché in riferimento all'altezza dalla quale poi cadrà Petja: l'asta di sei *aršyn* (Grigorovič 2018, p. 268) avrà quindi una lunghezza di

dodici metri in Fucini (1910b, p. 104), invece che poco più di quattro. Tra i termini legati alla tradizione russa presenti nel racconto, un piccolo ostacolo era rappresentato, forse, dalla *prorub'* nella quale il patrigno minaccia di far annegare il piccolo Petja. L'immagine accessibile a ogni russo, «buco praticato nel ghiaccio per poter pescare o fare il bagno» (Dobrovol'skaja 2008, p. 350), scompare a favore di una minaccia di morte non meglio specificata (Fucini 1910b, p. 50). Infine, l'adattamento italiano mantiene il riferimento al samovar, in corsivo e con iniziale maiuscola in Fucini, aggiungendo, curiosamente, un'informazione fuorviante nel descrivere il suo vapore come «odoroso» (Grigorovič 2018, p. 238; Fucini 1910b, p. 42).

L'italianizzazione interessa i pochi toponimi presenti nel racconto originale, talvolta traducendoli alla lettera (*Caricyn lug*, in Grigorovič 2018, p. 225; *Prato dell'Imperatrice*, in Fucini 1910b, p. 14), talvolta elaborando un nuovo nome per indicare i luoghi descritti nel testo, come è il caso del fiume Černaja, affluente della Neva, attualmente sul territorio di San Pietroburgo, trasformato da Fucini in «un corso d'acqua in un luogo chiamato Rivabella» (1910b, p. 46). La scelta di un nome dall'associazione 'lieta' potrebbe essere motivata dal fatto che nella trama il luogo rappresenta una sosta felice nella vita

sfortunata del protagonista. Questo aspetto non è da sottovalutare in quanto comunica con altre strategie utilizzate da Fucini che riguardano il passato e la memoria del piccolo protagonista, sulle quali avrò modo di tornare.

Molti altri toponimi vengono eliminati del tutto. In Grigorovič, la prima persona a prendersi cura di Petja quando la madre ne diventa impossibilitata è un'anziana ambulante che d'estate vende mele mentre d'inverno offre patate cotte ai passanti della piazza Sennaja (2018, p. 241). In Fucini, non vengono indicati che i prodotti venduti: patate cotte, «mele e altre frutta» (1910b, p. 51). Nel testo originale, l'uomo che sposerà la madre di Petja e ne sarà il padre acquista a poco prezzo un samovar nel cortile di Apraksin (Grigorovič 2018, p. 237), grande mercato al centro di San Pietroburgo. Nell'adattamento, l'autore esclude l'indicazione del luogo ma compensa definendo quel samovar «usato» (Fucini 1910b, p. 42), intendendo così una particolare tipologia di mercato.

Un aspetto caratteristico dell'opera di Grigorovič è l'internazionalità dei suoi personaggi: artisti, persone umili, gente della servitù, provengono da ogni angolo dell'Europa e sono caratterizzati per la loro vita precaria (Belozorovitch 2020a, p. A65). In Fucini, tale elemento viene neutralizzato in diversi modi, in particolare con i nomi dei personaggi stessi: Petja si chiamerà Pietro o Pietrino,

il clown Edwards Eduardo, l'acrobata Mal'chen sarà Amalia. Talvolta, la provenienza esatta del personaggio verrà mascherata da elementi diversi, come nel caso di Frau Braun che in Fucini si chiama Madama Brown, o Karl Bekker, che diventa Carlo Beeker. In quest'ultimo caso, si elimina la parlata caratteristica, che accusa l'origine germanica e storpia l'accento. Anzi, il Beeker di Fucini suona in maniera corretta ed elegante:

“Ну, *малишк, слуш*”, сказал он, грозя указательным пальцем перед носом Пети, “*когда ты хочу там...*”, (он указал на дверь), “*то будет тум!!*” (он указал несколько ниже спины), “und fest! und fest!” добавил он, выпуская его из рук и допивая оставшееся пиво (Grigorovič 2018, p. 247. Corsivo mio).

“*Ragazzo, ascolta*”, gli ruggì, appuntandogli minacciosamente l'indice al naso. “*Se ti venisse la voglia d'andare, senza che io te lo ordini, da quella parte*”, e accennò la porta, “se ti venisse quel capriccio, guarda!”, e gli mostrò una frusta di coda d'Ippopotamo. “...Hai capito?” [...] (Fucini, 1910b, p. 63-64. Corsivo mio).

La neutralizzazione di questo aspetto comporta l'eliminazione di alcuni passaggi che riguardano non soltanto Bekker ma anche Varvara, l'amica della madre di Petja che glielo affida. Sia Anna, la madre, sia Varvara sono infatti dell'etnia *čuchna*, che rappresentava una minoranza di origine finnica dell'Impero russo e coincideva prevalentemente con una condizione sociale

disagiata. In Fucini, la nazionalità delle due donne diventa finlandese, mentre non resta traccia dell'allusione a un accento straniero:

Надо заметить, весь разговор происходил на странном каком-то языке. Варвара коверкала слова, произнося их на чухонский лад; Беккер скорее мычал, чем говорил, отыскивая русские слова, выходявшие у него не то немецкими, не то совершенно неизвестного происхождения.

Тем не менее они понимали друг друга.

“Хорошо”, произнес акробат, “но я так не можно; надо раздевать малшик...” (Grigorovič 2018, pp. 244-245)

Bisogna notare che l'intera conversazione avveniva in una lingua strana: Varvara storpiava le parole, pronunciandole alla maniera dei *čuchna*, Bekker più che parlare muggiva, ricercando le parole russe, le quali gli uscivano ora in tedesco e ora simili a qualche lingua sconosciuta.

Tuttavia, i due riuscivano a capirsi.

“Bene”, disse l'acrobata, “ma io no possa così; bisogna spogliara ragazzo...”. (Traduzione mia)

[...] “Va bene!”, disse l'acrobata. “Ma io, così a prima vista, non posso giudicare. Bisogna che il bambino si spogli!” (Fucini 1910b, p. 58)

L'esattezza con la quale Grigorovič descrive il tentativo di esprimersi in una lingua estranea è interessante alla luce della sua stessa storia: francese da parte di madre, imparò a fatica il russo e soffrì sempre della sua condizione di quasi-straniero. Nelle memorie che pubblicò nel 1893, raccontò numerosi episodi di fraintendimento e di difficoltà comunicative (Grigorovič 1987 [1893],

pp. 25, 27, 29-31) ma anche della fatica di staccarsi dalle cure ‘femminili’ per passare sotto la custodia dell’uomo, tedesco, che gli affittò la stanza nel primo periodo di studio a Mosca (*ivi*, p. 31). Grigorovič si trovò improvvisamente solo, a undici anni (*ibidem*; *ivi*, p. 278).

Nell’adattamento di Fucini scompare anche l’uso sporadico del tedesco da parte di Edwards, il clown amico, e in un’occasione la traduzione dal tedesco solleva qualche dubbio. Edwards racconta l’episodio in cui due bambini, figli dell’acrobata Risley, morirono sull’arena per un errore nell’esecuzione del numero: «Дурак Ризлей потом застрелился с горя, – да что ж из этого? Детей своих все-таки не воскресил: *fertig! fertig!..*» (Grigorovič 2018, p. 251). In Fucini, «Quell’imbecille di Risley si uccise poi dal dolore. E a che pro? Il suo bambino non è mai resuscitato... *Allegri, allegri!*» (Fucini 1910b, p. 72. Corsivo mio). L’esclamazione in tedesco doveva esprimere rammarico: “finito”, “chiuso”, “fine”. Potremmo ipotizzare che l’espressione utilizzata da Fucini volesse introdurre una sfumatura ironica.

Analogamente, scompaiono i diversi inserimenti in francese e in inglese, rispettivamente nel discorso di Listomirov, padre di Veročka, e di miss Bleaks, tata dei bambini. Il primo, descritto in maniera minuziosa e ironica da

Grigorovič, appare decisamente più neutro in Fucini. Alcune informazioni sul suo passato e sul suo carattere vengono eliminate, alcuni difetti sembrano smussati. Appartenente a una classe sociale privilegiata, l'uomo avrebbe potuto ottenere ogni posizione. Nella sua vita, le occasioni, sottolinea l'autore, «erano state posizionate ad arte, come pietre miliari lungo una strada», in particolare quando uno zio tenta di inserirlo nell'ambiente diplomatico (Grigorovič 2018, p. 263. Traduzione mia). Flemmatico e privo di passioni, evita di prendere posizioni e risolve ogni discussione con tre parole sprezzanti: «*“Tu penses? Tu crois? Quelle idee!...”*» (ivi, p. 264). Fucini introduce il rapporto con i genitori, «i quali contavano con certezza di cavarne o un gran filosofo, o un gran matematico o un gran finanziere», per le «qualità che si manifestarono in lui fino da bambino: – la meditazione, l'amore dell'ordine e il disinteresse». Ma tale attesa viene frustrata perché Listomirov «non ebbe fortuna, forse perché nessuno, tranne i genitori, fu capace di comprenderlo» (Fucini 1910b, pp. 95-96). Il lavoro di tipo intellettuale che Fucini sostituisce a quello diplomatico, sarebbe stato senz'altro più appropriato al silenzioso Conte. Il suo mancato successo nella vita viene spiegato con la fortuna, non con il poco talento. Il suo 'disco' in lingua francese si presenta spezzato in Fucini, riducendo così l'effetto

caricaturale: «“Lo credi?” *oppure*: “Lo pensi?” *ovvero*: “Che idea! Va bene!”» (ivi, p. 94. Corsivo mio).

La tata inglese, descritta da Grigorovič come «una signora alta e composta, dal petto smisuratamente sporgente, guance rosse come se vi fossero cadute gocce di ceralacca, e un collo della tonalità della barbabietola» (Grigorovič 2020, p. 41) [*«чопорн[ая] высок[ая] дам[а] с непомерно выдающеюся грудью, красными щеками, как бы закапанными сургучом, и красною шеей свекловичного оттенка»*] (Grigorovič 2018, p. 255)], acquisisce, in Fucini, alcune nuove caratteristiche: «alta e rigida, con un gran petto spianato, gote rosse come se le ci avessero sgocciolato sopra della ceralacca, collo anche più rosso e *lungo* come una barbabietola, *piedi smisurati*» (Fucini 1910b, p. 83. Corsivo mio). Sarebbe interessante domandarci se l’enfasi aggiuntiva sulla grandezza dei piedi e sulla lunghezza del collo sia mirata a un maggiore effetto comico, o se l’uso di differenti, più lunghe che rotonde, varietà di barbabietola (come quelle da zucchero, ad esempio), abbia originato una caratterizzazione aggiuntiva dell’ortaggio. Invece di esprimersi in lingua inglese («“*What is going on here?*”»); Grigorovič 2018, p. 255), la donna parla italiano e

manifesta un carattere molto più apprensivo, denotato dal numero di enunciati: «“Che è stato? Buon Dio! Che accade qui dentro?”» (Fucini 1910b, p. 83).

In controtendenza rispetto al tentativo di avvicinare il testo all’universo italiano, Fucini sceglie di non intervenire su alcune immagini di lettura non immediata, come la descrizione di Paf, fratello minore di Veročka, al quale Grigorovič attribuisce dei «piccoli occhi da chirghiso» («*маленькие киргизские глазки*»); Grigorovič 2018, p. 256) che restano descritti tali e quali in Fucini (1910b, p. 85) senza opzioni per soluzioni di compromesso, come «piccoli occhietti a mandorla» (Grigorovič 2020, p. 42).

Nel racconto di Grigorovič, Paf è oggetto di numerose caratterizzazioni, raramente lusinghiere. Nell’episodio che vede i figli del Conte al circo, il bambino è descritto nella sua espressione impassibile, annoiata, particolarmente apatica per un bambino. Uno spettatore burlone lo indica ai suoi vicini apostrofandolo come “proprietario terriero di Tambov” [*тамбовский помещик*] (Grigorovič 2018, p. 273). La burla non è facile da decifrare. Il riferimento potrebbe essere legato ai protagonisti dei romanzi, dalla trama simile, *Vadim* (1873) di Lermontov, o *Dubrovskij* (1841) di Puškin, animati dal sentimento di vendetta. O, ancora, alla figura di Černobaj, personaggio del racconto *Lebedjan’*

(1948), entrato nel ciclo *Zapiski ochotnika* [*Memorie di un cacciatore*] (1852) di Turgenev, speculatore disonesto; o, infine, all'uomo dipinto sempre da Turgenev nel poema *Pomeščik* (1846) come pigro, vigliacco e decadente e la cui descrizione fisica di uomo paffuto con braccia corte e piccoli occhi stretti ricorda vagamente il bambino. Resta l'ipotesi, in ogni caso, che l'immagine sia comica perché associa Paf a un uomo adulto/anziano, dall'espressione sorprendentemente seria. Non possiamo fare ipotesi sulla trattazione che possa averne offerto Barbara Naryškina a Renato Fucini, ma osserviamo come nell'adattamento l'autore abbia messo in primo piano la corpulenza del bambino: «un ragazzo burlone seduto a poca distanza, additandolo a un suo vicino, lo paragonò a *una vescica di lardo vestita da uomo*» (1910b, p. 116). Se per *uomo* si intendesse qui un adulto, potremmo considerare che vi sia stata effettivamente una lettura del paragone offerto in Grigorovič. Se, tuttavia, il termine si riferisse all'*essere umano* in toto, allora risulterebbe più probabile che Fucini abbia optato per un un'immagine denigratoria indipendente dal testo originale.

Questo momento ci permette di collegarci alla premessa dello scrittore italiano che dichiarava di aver voluto, nel suo adattamento, smussare «certe

durezze sembrate eccessive» (1910a, p. 9). Tale obiettivo sembrerebbe contrastare con numerosi passaggi dell'opera in lingua italiana che esasperano l'immaginario negativo legato sia ai personaggi sia all'ambientazione del racconto. Come esempio, potremmo riportare la descrizione del secondo marito di Anna, patrigno di Petja, il quale viene presentato nel seguente modo da Grigorovič:

[Человек] ростом с наперсток, съезжен[ый], с лицом желтым, как испеченная луковица, притом еще прихрамывающ[ий] на левую ногу, - ну, словом, как говорится, совершенн[ый] михрютк[а]. (Grigorovič 2018, pp. 240-241)

[Un] uomo alto come un ditale, raggrinzito, dal viso giallognolo come una cipolla arrostita e per di più zoppo della gamba sinistra. Insomma, quel che si dice un disgraziato. (Traduzione mia)

In Fucini, la descrizione si scosta dalla definizione d'insieme dell'uomo come *michrjutka*, persona insignificante, inadeguata (Efremova 2000): «Era *una specie d'aborto*, piccolo come un nano, giallo come una mela cotta e zoppo dalla gamba sinistra; in una parola: *un vero mostro in carne e ossa*» (Fucini 1910b, p. 48). L'accumulo lessicale tra *mostro* e *aborto* anticipa le qualità morali che successivamente si riveleranno, esasperando l'immagine negativa sul piano fisico ma riducendo la tensione tra la prima immagine dell'uomo e il comportamento distruttivo che manifesterà più avanti nel racconto.

In un diverso episodio, quando a casa Listomirov si valuta se sia sicuro o no far assistere i bambini allo spettacolo circense, zia Sonja tranquillizza la madre preoccupata: «“Ho guardato la locandina: oggi non ci saranno spari né nulla che possa spaventare i bambini”» (Grigorovič 2020, pp. 49-50) [«“я смотрела афишку: сегодня не будет выстрелов, ничего такого, что бы могло испугать детей”» (Grigorovič 2018, pp. 261-262)]. Fucini rende così il passaggio, mettendo l'enfasi sulla percezione del pericolo e inserendo, oltre all'eventualità degli spari con armi da fuoco, un ulteriore numero circense: «Ho guardato il programma, e mi è sembrato che non ci sia *niente di pericoloso*. Oggi non spareranno colpi d'armi da fuoco, non c'è *la pantomima dei selvaggi antropofagi*... non v'è nulla, insomma, che possa spaventare i nostri bambini...» (Fucini 1910b, pp. 92-93. Corsivo mio). Presto vedremo come simili interventi, lungi dallo 'smussare durezza eccessive', arrivino a esasperare comportamenti crudeli in passaggi chiave come quelli che riguardano Petja.

Il racconto di Grigorovič presenta senz'altro sfide alla traduzione verso l'italiano. Ma è curioso osservare soprattutto quei punti in cui il lavoro del 'tramite-madrelingua' di Barbara Naryškina può aver interferito con la traduzione corretta del testo o con le scelte stilistiche in italiano. Per il primo

caso, riporterò come esempio un ‘falso amico’ rappresentato in lingua russa dal sostantivo neutro *umilenie* [commozione, tenerezza] e della forma avverbiale *umilënno* che ne deriva. Essa compare in una delle scene finali del racconto, successiva alla caduta tragica di Petja sotto gli occhi di Veročka. Nel cuore della notte, l’amorevole zia visita la nipote per monitorarne il sonno:

Тетя Соня *умиленно* перекрестила ее; сама потом перекрестилась под кофтой, закрыла полог и тихими, неслышными шагами вышла из детской... (Grigorovič 2018, p. 280. Corsivo mio)

Con commozione zia Sonja le fece il segno della croce. Poi si segnò, sotto il maglione, chiuse il baldacchino e con passetti silenziosi, impercettibili, lasciò la stanza... (Grigorovič 2020a, p. 71. Corsivo mio)

In Fucini,

La zia Sonia la benedisse *con umiltà*, si fece il segno della croce sotto la mantellina e, calato il cortinaggio, tornò silenziosamente nella sua stanza *con un malinconico e dolce sorriso negli occhi* (Fucini 1910b, p. 130. Corsivo mio).

Osservando, di passaggio, come il gesto caratteristico nella tradizione russa di fare il segno della croce a un’altra persona venga trasformato, in Fucini, nello stesso gesto rivolto a se stessi, notiamo soprattutto come l’espressione sia stata resa con il termine *umiltà*. Poiché i due lessemi non condividono il significato e nemmeno l’origine etimologica, essendo *umilenie* originato dalla radice *mil* di

matrice slava e presente in un ampio gruppo semantico in numerose lingue slave (Vasmer 1986, p. 622), possiamo ipotizzare che tale ‘lapsus’ rappresenti l’impronta della presenza bilingue di Naryškina al momento della lettura del racconto di Grigorovič. La sostituzione sembra ancor più interessante se consideriamo la connotazione culturale/religiosa del termine *umiltà*, propria della tradizione cristiana occidentale, che non avrebbe un corrispettivo esatto in lingua russa (Wierzbicka 1992, pp. 188-195, 198-200).

Ancora, nella descrizione di Edwards, l’autore russo parla di un uomo di statura bassa («*небольшого роста человек*»; 2018, p. 228), mentre Fucini lo descrive come «uomo di statura non alta» (1910b, p. 18). Sebbene l’espressione utilizzata da Fucini non sia formalmente errata, risulta interessante il modo in cui essa ricalca la formazione dell’aggettivo russo per via della particella negativa *не-*. Non è possibile affermare con certezza che anche in questo passaggio si intraveda la presenza del tramite madrelingua, ma, alla luce del caso precedente, l’ipotesi può restare aperta e suggerire la possibilità di lettura, nella traduzione, della ‘storia della traduzione’ stessa.

Vi sono numerosi altri interventi da parte di Fucini in cui è difficile stabilire un denominatore comune. Ad esempio, il cappello indossato da Bekker,

ricamato di perline («шитая бисером шапочка», Grigorovič 2018, p. 244) diventa, in Fucini, una papalina «ricamata di margheritine» (1910b, p. 57). Le abilità di Edwards che consistono, tra le altre cose, in Grigorovič, nell'«addestrare cavalli, cani, scimmie, *colombe*» («дрессировать ученых лошадей, собак, обезьян, голубей»; 2018, 231. Corsivo mio), trasformano il clown fuciniano in un «insuperabile ammaestratore di cavalli, di cani, di scimmie e di pappagalli, e *suonatore arguto di molti strumenti*» (1910b, p. 25). I due anni circa che passano tra il primo e il secondo matrimonio della madre di Petja («прошел год, другой»; Grigorovič 2018, p. 240) diventano in Fucini «appena due mesi» (1910b, p. 48), mettendo a rischio, tra l'altro, la coerenza cronologica degli eventi che scandiscono la prima infanzia di Petja. Anche in questi ultimi passaggi, è difficile stabilire con certezza se lo sforzo fosse diretto verso l'avvicinamento culturale del testo all'immaginario italiano o rientrasse nell'intento di aggiungere «qualche pennellata di colore» (Fucini 1910a, p. 9). Quanto seguirà, tuttavia, potrà aiutarci a mettere a fuoco alcuni degli effetti del processo di adattamento.

‘Aggiungendo qualche pennellata’, ‘abbreviando qualche lungaggine’

Vorrei osservare le due tipologie di interventi, descritti da Fucini come ‘aggiunta di pennellate’ e ‘abbreviazione di qualche lungaggine’, nel tentativo di comprendere in che modo l’operazione compiuta dallo scrittore italiano finisca per contribuire a una differente costruzione dei personaggi e a lievi variazioni della struttura del racconto. Molti interventi hanno realmente l’effetto di aggiungere ‘colore’ al racconto, come ad esempio la descrizione delle sbronze che avvenivano nella casa del patrigno, che in Grigorovič terminano in rissa (2018, p. 241) e in Fucini vanno avanti finché non «*s’erano stroncati addosso le seggiole e i panchetti della lurida stamberga*» (1910b, p. 49). O, ancora, quella dell’appartamento dove Petja viene al mondo, e il cui soffitto basso non permette a un adulto di sollevarsi in piedi (2018, p. 237), mentre in Fucini si aggiunge la dimensione orizzontale: «*allargando le braccia, poteva toccare, di qua e di là, le pareti della sua abitazione*» (1910b, p. 42).

In linea di massima, l’adattamento di Fucini tende a introdurre un maggior numero di interventi di tipo esplicativo da parte del narratore, laddove Grigorovič preferì la sintesi, come nei seguenti esempi dove, per evitare di riportare maggiori quantità di testo traducendo i passaggi originali, segnalerò in

corsivo, nei brani tratti da Fucini, gli elementi non inclusi nella versione originale del racconto:

“А, па-па-ли-па! Надо больше репетировать, вот что! Дело в том, что так невозможно; получая за вашу дочь сто двадцать рублей в месяц жалованья...”

“Но, господин режиссер, бог свидетель, во всем виновата лошадь; она постоянно сбивается с такта; когда Мальхен прыгнула в обруч — лошадь опять переменила ногу, и Мальхен упала... вот все видели, все то же скажут...”

Все видели — это правда; но все молчали. (Grigorovič 2018, p. 229)

“Eh! Opp! Opp, là là ! eh !”, *la interruppe il Direttore. “Opp, opp! Ci vuol maggior lavoro! Ci vogliono più frequenti esercizi, ci vogliono prove più lunghe!... Insomma, la conclusione è questa, che continuando così, è impossibile che voi possiate ricevere per vostra figlia trenta rubli la settimana perché...”*

“Ma, signor Direttore, Dio è testimone che la colpa è stata tutta del cavallo”, *osservò con debole voce la signora Brown. “Quell’animale s’imbrogliava spesso col tempo della musica, e anche oggi, quando mia figlia ha preso lo slancio per sfondare il cerchio, il cavallo ha dato un passo falso, ed essa è caduta... Tutti hanno veduto, tutti se ne sono accorti, signor Direttore, e tutti possono testimoniare...”*

Ed era vero. *Tutti avevano visto, tutti avevano osservato; ma, per timore di punizioni o di licenziamento, nessuno osava aprir bocca in difesa della giovine cavallerizza.* (Fucini 1910b, pp. 21-22)

“[...] жонглер Линд внезапно захворал, ваша дочь займет его номер”.

“Я думала дать ей отдохнуть сегодня вечером”, проговорила фрау Браун, окончателью понижая голос, “теперь масленица: играют по два раза в день; девочка очень устала...” (Grigorovič 2018, p. 230)

“[...] Il saltatore Lind si è ammalato improvvisamente, e vostra figlia prenderà il suo numero”.

Dopo un breve e affannoso silenzio:

“Ma io pensavo con gioia che mia figlia stasera potesse riposarsi”, disse con un filo di voce la signora Brown; *e con voce ancora più sottile aggiunse:*

“È carnevale... lavorano due volte al giorno... essa è stanca... *molto stanca... signor Direttore!*” (Fucini 1910b, p. 23)

Отрезав таким образом, режиссер повернулся к ней спиной. (Grigorovič 2018, p. 230)

E, tagliando corto, voltò *sgarbatamente* le spalle *alle due misere donne che si allontanarono di lì, umiliate e perplesse.* (Fucini 1910b, p. 24)

Simili interventi ci riportano alla funzione del narratore, ovvero alla sua capacità primaria di vedere (cfr. Bal 1985, p. 121), ma anche di riferirsi, indirettamente, a se stesso facendo intuire la propria lettura degli eventi (*ivi*, pp. 126-128). Nel fornire le motivazioni ai gesti dei suoi personaggi, egli propone al lettore un certo tipo di rapporto costruito sulla base della conoscenza che i due hanno degli eventi descritti (*ivi*, pp. 130-132). Così, Fucini esplicita le proprie proposte di lettura laddove Grigorovič le lascia aperte o le affida alla sola descrizione dei fatti o ai dialoghi. Nel farlo, sembrerebbe maggiormente preoccupato del rischio che il lettore non ne tragga le stesse sue informazioni.

Queste sfumature sono interessanti in questo testo in particolare proprio perché si tratta di un adattamento, e perché Fucini, a sua volta, è un lettore, seppure indiretto, dell'opera originale.

Nel testo italiano, molti altri passaggi mettono in rilievo aspetti del carattere e del pensiero dei personaggi che in Grigorovič si possono soltanto, forse, intuire. Quando Edwards dialoga con Bekker nel tentativo di proteggere Petja dai maltrattamenti subiti, usare un tono pacato gli costa una certa fatica (Grigorovič 2018, p. 235). In Fucini, le ragioni vengono spiegate: «si vedeva bene che *il mostrarsi così umile dinanzi a quel brutto ceffo l'agitava angosciosamente e gli costava un grande sforzo*» (1910b, pp. 34-35). E ancora, quando Petja, inizia ad abituarsi all'ambiente circense ma non al proprio maestro (Grigorovič 2018, p. 248), Fucini aggiunge un chiarimento sui sentimenti del bambino: «*La vista di quell'uomo era per lui così repugnante, che non poteva in alcun modo abituarcisi*» (1910b, p. 66).

Della figura di Bekker, tra l'altro, già di per sé negativa nell'opera originale, Fucini esaspera alcuni comportamenti mettendo speciale enfasi sulla violenza fisica. Il suo gesto di prendere il mento del bambino e ruotarlo verso di sé per farsi ascoltare («*взял его за подбородок, повернул к себе лицом*»;

Grigorovič 2018, p. 247), si trasforma in una «botta sotto il mento» e nell'avvicinamento di un viso all'altro (Fucini 1910b, p. 63). I momenti di scontro con altri lavoratori del circo, che tentano di sottrarre Petja all'educazione rigida di Bekker, terminano male per il bambino (Grigorovič 2018, p. 250). In Fucini, le conseguenze, implicite nel racconto originale, vengono descritte: «a Pietrino accadeva anche di peggio *perché appena rimasti soli, il malumore di Beeker andava a sfogarsi addosso a lui con raddoppiamento di fatiche e con tremende scariche di pugni e di pedate*» (Fucini 1910b, pp. 70-71).

Mentre, da una parte, la violenza fisica di Bekker prende forma nell'adattamento di Fucini e spesso supera di gran lunga quella presente nell'opera di Grigorovič, dall'altra i restanti personaggi adulti mostrano maggiore preoccupazione per il destino del bambino di quanto facciano nell'originale. Un esempio è dato dall'episodio in cui Barbara presenta Petja al futuro tutore e tenta di calmarlo affinché si faccia esaminare (Grigorovič 2018, pp. 245-246). La scena mostra una donna divisa tra il dispiacere per le sorti del bambino e il desiderio di liberarsi da un problema, e i suoi gesti appaiono piuttosto sbrigativi e di certo non efficaci nell'infondere fiducia al piccolo; Fucini attribuisce alla donna una serie di azioni premurose, come il tentativo di

persuadere il piccolo «con parole amoroze» e con carezze alle quali il bambino «pareva abbonirsi e le sorrideva lacrimando» (1910b, p. 60). Nello stesso episodio, il sentimento di pietà e il desiderio di calmare Petja emergono con forza di gran lunga superiore nella versione adattata:

“Карл Богданович хотел только поглядеть тебя...”, повторяла прачка, стараясь всячески обласкать ребенка. (Grigorovič 2018, p. 246)

“Karl Bogdanovič voleva solo guardarti meglio...”, continuava a ripetere la lavandaia cercando di coccolare, come poteva, il bambino. (Grigorovič 2020, p. 30)

“Il signor Beeker è buono... egli voleva soltanto esaminarti... Bravo, bravo il mio Pietrino... ora sì che va bene!”, gli diceva la lavandaia; e lo accarezzava e gli sorrideva, cercando tutti i modi per rimettere in calma l'animuccia agitata di quel povero martire (Fucini 1910b, p. 61)

Infine, prima di consegnare il ragazzo in via definitiva al nuovo tutore, Varvara gli acquista alcune camicie e dei biscotti alla menta (Grigorovič 2018, p. 246). A questi doni, Fucini aggiunge «una giacchetta di panno bigio dentro alle tasche della quale erano stati messi fichi secchi» (1910b, p. 62).

Anche in altri passaggi Fucini rende i personaggi più solidali verso il destino del piccolo di quanto lo siano nel racconto originale. Nei primi giorni passati al circo Petja impara a riconoscere, tra gli adulti che lo circondano, i suoi

alleati. Alcuni gli accarezzano una guancia mentre gli passano accanto. Una donna gli offre uno spicchio di arancia (Grigorovič 2018, p. 248). Nell'adattamento, i circensi non solo lo accarezzano ma «*sempre lo guardavano sorridenti*» e la donna, oltre allo spicchio, «*gli dette un bacio*» (Fucini, 1910b, p. 66). Quando Edwards, preoccupato per le condizioni del piccolo, si rivolge al direttore del circo, questo risponde di non poter rinunciare al numero del “ragazzo di guttaperca” all'ultimo minuto, e di tenere soprattutto al numero di Edwards stesso (Grigorovič 2018, p. 233), rivelando con una simile lusinga tutto il suo cinismo. In Fucini, il direttore appare ben più preoccupato:

“Vorrei provvederci subito”, disse il direttore. “ma così su due piedi non è possibile farlo riposare. Il cartellone è già pubblicato e, più ci penso e più mi accorgo che non vi è modo di sostituire quel numero con un altro fino a domenica [...]

“Forse quella creatura non potrà resistere!”, osservò il pagliaccio, con voce sorda.

“Credo anch'io che, dolorosamente, sia così. Ma che almeno possiate resistere voi; che almeno non ci abbandoniate voi, Eduardo!” (1910b, pp. 30-31)

Per comprendere la qualità di vita di Petja e il suo stato emotivo è senz'altro importante la narrazione contenuta nel flashback che lo riporta ai giorni in cui aveva ancora sua madre. Donna instabile, ora lo accarezzava e lo nutriva e ora lo sgridava e lo picchiava. Tuttavia, scrive Grigorovič, Petja la

ricordava spesso (Grigorovič 2018, pp. 236-237). Nell'adattamento compare il sentimento di Petja, mai esplicitato nel racconto originale, ovvero la tenerezza che accompagnava tale ricordo (1910b, pp. 39-40). Gli sforzi che la madre compie per guadagnarsi da mangiare (Grigorovič 2018, p. 241) sono motivati in Fucini: «per poter dare al suo bambino, almeno la sera, prima di metterlo a letto, una fetta di pane» (1910b, p. 50). Quando, infine, la madre esce di senno e inizia a vagare per strada, abbandonandosi alla morte (Grigorovič 2018, p. 246), Fucini suggerisce che la sua follia sia dovuta al fatto di aver contratto debiti troppo alti (1910b, p. 52), sostenendo la sua immagine di madre-coraggio. La 'difesa' da parte di Fucini del ruolo della madre di Petja si legge anche sul piano grammaticale:

[...] если б не добрые люди, совавшие иногда ломоть или картошку, *мальчик наверное бы зачах* и преждевременно умер от истощения. (Grigorovič 2018, p. 239)

Se qualche persona caritatevole non li avesse aiutati, senza dubbio, in poco tempo *sarebbero morti* di fame (Fucini 1910b, p. 46)

Здесь действительно *можно было вздохнуть* свободнее. Здесь мальчик никому не мешал; он мог всюду следовать за матерью и цепляться за ее подол, сколько было душе угодно. (Grigorovič 2018, p. 239)

...Rivabella. Lì, veramente, *mamma e figliuolo potevano vivere e respirare* con qualche conforto; e lì il bambino poteva far salute e

saltare e cantare senza dar noia a nessuno e seguire dappertutto la mamma, attaccato alla sua gonnella. (Fucini 1910b, pp. 46-47)

Nel primo passaggio, il testo originale presuppone che il bambino sarebbe morto se non fosse stato per l'aiuto di estranei. Ciò non implica, tuttavia, la morte della madre, che forse si curava poco del destino del figlio. Nel secondo brano, la frase viene espressa, da Grigorovič, in una costruzione impersonale; ma il soggetto della frase immediatamente successiva, ovvero il bambino, fa pensare che anche la prima condizione (il respiro di sollievo), riguardi in primo luogo lui, il protagonista del racconto. Nel racconto originale i destini dei due, madre e figlio, sono disgiunti. Fucini aggrega i due in un unico soggetto e suggerisce che le emozioni e i bisogni dell'uno corrispondano a quelli dell'altro.

Petja continua a ricevere cure e amore anche quando affidato all'anziana venditrice ambulante. Nel testo originale, la donna 'si trascina' [*маскала*] dietro Petja. Nei giorni più freddi, copre con un panno il pentolone di patate e ci si siede «molto comodamente». Petja le si affeziona, e inizia a chiamarla “nonna” (Grigorovič 2018, pp. 241-242). I due eventi non sono collegati: anzi, Petja si affeziona alla donna *mentre* lei pensa solo a se stessa. In Fucini, tuttavia, la vecchia

Aveva preso amore per quella infelice creatura; e quando lo sentiva tremare quasi rattoppato dal freddo sotto il suo misero vestituccio rattoppato, posava in terra il paiolo, stendeva un brandello di panno sulla sua bocca e ve lo poneva sopra a sedere perché si riscaldasse. Intenerito da quelle carezze, Pietrino, a poco a poco, s'era dolcemente affezionato a quella buona vecchia e la chiamava nonna. (1910b, p. 51)

Dopo la morte della madre, Petja continua a vivere rimbalzato da persona a persona, da una vecchia all'altra (Grigorovič 2018, p. 243). Fucini motiva il successivo abbandono con la malattia dell'anziana venditrice, che non avrebbe più potuto prendersene cura (1910b, p. 53).

Anche le emozioni e i pensieri di Petja trovano maggiore manifestazione nell'adattamento del 1910. Tali dettagli compaiono nelle descrizioni fisiche del ragazzo ma anche in quelle che riguardano la sua risposta interiore agli aventi. Ad esempio, in un episodio che vede Edwards dialogare con Bekker perché gli conceda di portare Petja a fare una passeggiata, Grigorovič osserva il viso del piccolo, sempre in secondo piano rispetto ai due interlocutori adulti, cambiare con il mutare della speranza. Così, anche il tentativo di celare il dispiacere è riconoscibile in un gesto minuto, quanto più possibile discreto:

Лицо мальчика заметно оживилось, но он не смел этого явно выказать. [...]

В глазах мальчика блеснули слезы, взглянув украдкой на Беккера, он поспешил раскрыть их, употребляя все свои силы, чтобы тот ничего не заметил. (Grigorovič 2018, p. 235)

In Fucini, il sussulto interessa non più il viso ma il cuore: luogo che solo Petja può soggettivamente percepire. Le lacrime che vogliono uscire non vengono ‘rimandate indietro’ ma emesse e poi asciugate attivamente:

Il cuore del bambino ebbe un sussulto di gioia, ma si guardò dal dimostrarlo [...]

Negli occhi del bambino brillarono due lacrime, e attraverso a quelle guardò Beeker; ma *furtivamente se le asciugò* con una mano perché Beeker non si accorgesse di nulla. (Fucini 1910b, p. 35)

Così, nell’adattamento del 1910, nel momento in cui Petja approda al circo, rimane affascinato dal nuovo contesto. Il pensiero appena accennato, espresso dalla voce narrante, diventa discorso diretto. L’operazione di Fucini sposta il livello della narrazione (cfr. Bal 1985, pp. 134-136), attribuendo l’esclamazione del narratore nel testo russo al protagonista.

Последнее это обстоятельство несколько ободрило Петю; [...]
Так постепенно достиг он конюшен. *Батюшки, сколько было там лошадей.* [...] Петю особенно поразил вид нескольких лошадок, таких же почти маленьких, как он сам (Grigorovič 2018, p. 248).

Quest’ultimo fatto ravvivò Petja. [...]
Così, finalmente, aveva raggiunto la stalla. *Oh, cielo, quanti cavalli c’erano!* [...] Petja fu particolarmente colpito dalla vista di alcuni cavallini, piccoli quasi quanto lui (Grigorovič 2020, p. 32).

In mezzo a tutte quelle novità, Pietrino incominciò a prendere un po' di coraggio. [...]
Così, piano piano, si trovò vicino alla scuderia. *“Dio, quanti cavalli!”*
[...] *Pietrino ammirava con entusiasmo lo spettacolo, tanto nuovo per i suoi occhi, ma fu particolarmente colpito dalla vista di alcuni cavalli i quali erano piccoli quasi come lui (Fucini 1910b, p. 65).*

Infine, un aspetto importante legato alla soggettività di Petja è il suo rapporto con Bekker. Abituato, forse, ad amare coloro che non lo amano, inizia a provare un sentimento per il suo carnefice:

Петя продолжал бояться своего наставника, как в первый день. К этому начинало примешиваться другое чувство, которого не мог он истолковать, но которое постепенно росло в нем, стесняло ему мысли и чувства, заставляя горько плакать по ночам, когда, лежа на тюфячке, прислушивался он к храпению акробата.
И ничего, ничего Беккер не делал, чтобы сколько-нибудь привязать к себе мальчика (Grigorovič 2018, p. 251).

Petja continuava a temere il suo istruttore come il primo giorno. E a questo timore cominciava gradualmente ad aggiungersi un altro sentimento, un sentimento che non avrebbe saputo descrivere, ma che cresceva in lui un po' per volta, confondendogli la mente e i pensieri, obbligandolo a piangere lacrime amare quando di notte, buttato sulla brandina, ascoltava il russare dell'acrobata.
Eppure, Bekker non faceva nulla, proprio nulla per farsi volere un po' di bene dal ragazzo (Grigorovič 2020, p. 36).

[Pietro] seguitava ad aver paura del suo maestro come nei primi giorni. E così grande era questa paura, da non fargli trovar riposo nemmeno la notte *perché dormendo egli nello stesso letto, al fianco di quello sbuffante colosso, spesso era destato di sussulto dal suo fragoroso russare, e restava lì immobile a piangere lungamente in*

silenzio con gli occhi spalancati nel buio e col cuore che gli batteva fitto fitto.

Nulla, nulla faceva Beeker per attirare verso di sé un po' d'affetto di quel bambino. (Fucini 1910b, pp. 73-74)

L'osservazione raffinata di Grigorovič individua un fenomeno della psicologia infantile che potremmo associare ai meccanismi di difesa e in particolare a quello del rinnegamento (cfr. Freud 2012 [1961]), non necessariamente disgiunto dalla dimensione sessuale. Nel testo italiano, la contraddizione scompare: il sentimento di cui si parla è solo quello della paura, motivata dall'apparenza spaventosa dell'acrobata e non in contraddizione con essa.

Il finale del racconto, pochi paragrafi che vedono Petja moribondo in un corridoio dove si ripongono gli attrezzi del circo, presenta in Grigorovič un bambino visto dall'esterno. Testimone del suo silenzio sofferente è Edwards, che compare per vegliare sul piccolo ma se ne allontana subito dopo. Petja non è più presente, i suoi occhi si spengono (Grigorovič 2018, pp. 280-281). In Fucini, tuttavia, Petja piange (1910b, p. 132): il suo pianto testimonia la sua presenza nel corpo ormai inerte. Tale presenza viene riconfermata da un tentativo di comunicare, sia solo con un sospiro, con l'uomo al quale il piccolo era affezionato. Quando Edwards si avvicina, «il bambino manda un corto sospiro»

(*ibidem*). E il clown risponde con la stessa forma di comunicazione, manifestando la propria difficoltà nell'allontanarsene: «Si rialza *adagio adagio* scuotendo la testa, *risponde con un sospiro a un tenue sorriso che sfiora le pallide labbra del bambino* e si allontana barcollando [...]» (*ivi*, p. 133).

Vorrei riassumere le differenti scelte finora elencate in una prospettiva più ampia che stabilisce nuovi rapporti tra Petja e gli adulti che lo circondano. Il racconto di Grigorovič, in linea con la vocazione del realismo russo ed europeo (ricordiamo come l'autore fosse appassionato di Dickens e considerasse *Oliver Twist* come una delle sue opere preferite; Grigorovič 1987, p. 89), contiene, da una parte, una denuncia della condizione dei bambini appartenenti a classi sociali emarginate ma, dall'altra, riesce a evidenziare, in una narrazione relativamente breve, l'inadeguatezza del comportamento degli adulti che lo hanno in cura e i quali, pur provando pietà, non possiedono né l'energia né la consapevolezza necessarie a intervenire attivamente. Tutti questi aspetti si realizzano grazie alle strategie narrative che vedono in Grigorovič un Petja quasi muto, oggetto di conversazioni altrui ma mai coinvolto in un dialogo. I suoi stati d'animo sono comunicati attraverso il linguaggio del corpo. I personaggi da cui è circondato pensano, in primo luogo, a se stessi (Belozorovitch 2020a, p. A61).

L'adattamento italiano dell'opera produce interazioni più attive ed esasperate (come è nel caso della violenza di Bekker) e colloca Petja in un mondo più ambivalente che gli permette di conoscere sia l'amore sia il maltrattamento. Vorrei sostenere, tuttavia, che il male di cui Petja soffre maggiormente (e, in maniera non del tutto secondaria, anche Veročka), è l'indifferenza e l'idea che i bambini 'contino poco' (Resta 1998, pp. 3-4).

Meritano qualche osservazione anche i passaggi originariamente presenti nel racconto di Grigorovič ed eliminati in Fucini. Questi possono mettere più chiaramente in luce i nuovi equilibri e aiutare a delineare lo sguardo che il narratore italiano rivolge al protagonista. Si tratta di porzioni di testo ampie, che hanno per oggetto soprattutto l'universo interiore dei personaggi infantili, Veročka e Petja. Ma non solo: viene eliminata, ad esempio, una lunga descrizione del Conte Listomirov che, in Grigorovič, intende rispondere alla domanda se il padre di famiglia sia un despota oppure no (2018, pp. 262-264). Proprio perché il principe non è fisicamente violento e i suoi figli godono di tutti gli agi della loro condizione sociale, risulta più difficile determinare le privazioni che subiscono. Grigorovič riesce a farlo in maniera fine e ironica, lasciando aperto il quesito ma suggerendo una lettura nel sottolineare

l'indifferenza di quell'uomo. In Fucini, i passaggi scompaiono per lasciar posto alla descrizione presentata poco prima e nella quale Listomirov appariva, a sua volta, come un bambino incompreso.

Scompaiono nell'opera del 1910 anche le descrizioni dettagliate del rapporto di Veročka con i membri della sua famiglia e delle sue passioni, prima tra queste quella per le storie. La sua fervida fantasia è oggetto di censura da parte dei genitori. Il suo desiderio di leggere e di inventare viene puntualmente contenuto. Grigorovič spezza la divisione tra universo fantastico e reale e fa incontrare alla bambina il poeta Fëdor Tjutčev, in visita a sua madre. La piccola è spiazzata dal fatto che quel signore anziano possa essere un poeta e, delusa, esclama: «“No, mamma, non può essere! [...] Pensavo che solo gli angeli componessero versi...”» (Grigorovič 2018, p. 260). Curiosamente, Grigorovič conobbe Tjutčev e lo descrisse nelle sue memorie come un uomo dotato di grande senso dell'umorismo (Grigorovič 1987, p. 103). È possibile che abbia voluto omaggiare l'amico, morto dieci anni prima della pubblicazione del racconto, oppure che egli stesso sia entrato in contatto con la poesia di Tjutčev in giovane età (tra i due c'erano quasi vent'anni di differenza), sperimentando simili sensazioni. L'episodio potrebbe testimoniare, inoltre, una forma di

identificazione tra l'autore e la piccola protagonista. In ogni caso, l'attenzione che Grigorovič rivolge a Veročka non si riconferma nell'adattamento di Fucini e la bambina, con il suo potenziale di leggere gli eventi, di riconoscervi una trama e di dar loro forma in parole, passa in secondo piano.

Anche il mondo interiore di Petja subisce una contrazione: l'autore italiano mantiene la sua biografia ma ne elimina i ricordi, gli unici che permettono al lettore di entrare in contatto con la soggettività del protagonista. Il primo riguarda il periodo in cui, insieme alla madre, si trasferisce sul fiume Černaja e sperimenta, per l'unica volta nella sua vita, la felicità. Grigorovič dedica particolare attenzione alla descrizione della natura e delle serate trascorse dalle operaie sulla riva, al tramonto (Grigorovič 2018, pp. 239-240). Quel momento di 'tregua' e il paesaggio che lo accoglie ricordano, ancora una volta, l'esperienza di Grigorovič stesso quando, tormentato da una profonda crisi creativa, ritorna nel paese natìo e scrive quella che diventerà la sua prima opera di successo (Belozorovitch 2020b, pp. XXV-XXVIII). Petja cercherà di raccontare quel periodo di vita a Edwards. È l'unico passaggio in cui, nell'intero racconto, a Petja viene attribuito un discorso, sebbene indiretto. Tuttavia, il clown non ha una padronanza del russo sufficiente per comprenderlo, e pensa che il bambino

gli racconti di un sogno. L'adattamento di Fucini riporta l'episodio modificando il rapporto tra i due momenti tramite l'uso di una congiunzione copulativa in sostituzione di quella avversativa. L'interpretazione che Edwards fa del racconto si discosta dalla categoria di memoria, sia essa memoria di un'esperienza vissuta o memoria di un sogno, e si colloca nella fantasia più assoluta:

Сколько раз потом рассказывал он о Черной речке клоуну Эдвардсу. Но Петя говорил скоро и с увлечением; Эдвардс едва понимал по-русски; отсюда выходил всегда целый ряд недоразумений. Думая, что мальчик рассказывает ему о каком-то волшебном сне, и не зная, что отвечать ему, Эдвардс ограничивался тем обыкновенно, что ласково проводил ему ладонью по волосам (Grigorovič 2018, p. 240).

Quante volte, in seguito, egli parlò di Rivabella col pagliaccio Eduardo! Parlava in fretta e con entusiasmo; ed Eduardo, ascoltandolo, senza saper bene il russo, spesso perdeva molte parole dei racconti; e nascevano allora malintesi e imbrogli di una comicità singolare. Qualche volta, per esempio, *quando il bambino gli narrava delle sue corse dietro alle farfalle lungo le rive del fiume, egli credeva che parlasse di spiriti folletti e di fate*; e non sapendo che cosa osservare, si limitava ad accarezzargli con la mano i capelli [...] (Fucini 1910b, pp. 47-48).

In Grigorovič, la difficoltà di Edwards nel leggere correttamente il racconto di Petja è legata sì alla barriera linguistica, ma tale barriera non è sufficiente a eliminare la qualità narrativa del racconto del bambino: Edwards, dunque, fallisce nel cogliere solo gli elementi necessari a contestualizzare la storia in un

momento concreto della vita. Di pari passo, forse, avanza l'incredulità che Petja possa essere davvero mai stato felice. In Fucini, il clown non comprende lo scopo della comunicazione né la percezione soggettiva che il bambino ha delle immagini che comunica, e le colloca nell'universo dell'irreale.

L'ultimo passaggio eliminato dalla versione adattata del racconto riguarda il funerale della madre di Petja. Il bambino è sofferente per il lutto, ma ancor più lo è per il freddo patito durante la processione funebre. Grigorovič sottolinea come tutti i capi di abbigliamento da lui indossati siano inadeguati alla sua corporatura e alle condizioni meteorologiche (Grigorovič 2018, pp. 242-243). Questo momento si aggiunge a molti altri che denunciano la negligenza di cui il bambino è oggetto. Ma in Fucini ciò non accade, forse per coerenza necessaria con la bontà e l'affetto che sceglie di conferire alle figure femminili che circondano Petja nei primi anni della sua vita.

Conclusioni

Il lavoro compiuto da Renato Fucini sul racconto di Dmitrij Grigorovič rappresenta, per la maggior parte, una traduzione, ma esplicita in molteplici modi quella funzione della traduzione come 'citazione' del testo originale,

all'interno di un'operazione intertestuale (cfr. Kristeva 1978 [1969]). Gli interventi dello scrittore italiano sull'opera sembrano interessare soprattutto quegli aspetti che regolano l'universo raccontato (cfr. Bremond 1969, p. 99) e che interferiscono con la maniera in cui gli 'umani interessi' che la trama ha per oggetto vengono coinvolti (*ivi*, 102). Sebbene la configurazione essenziale dei personaggi non subisca modifiche significative, possiamo tuttavia osservare come il loro differente modo di interagire arrivi a condizionare la struttura del racconto: laddove, in Grigorovič, la storia di Petja rappresenta una tragedia nel senso più classico del termine nella sua capacità di suscitare la pietà del lettore (Aristotele 2011, p. 29) e si sviluppa in un processo di peggioramento 'a sacca' (Bremond 1969, p. 104), la presenza di figure benevole e il loro riconoscimento della disgrazia di Petja alterano gli equilibri originari, generando possibilità di *miglioramento*, nei termini intesi da Bremond, sebbene queste non vengano poi realizzate (pensiamo anche solo all'anziana che ha Petja in cura e che avrebbe potuto, in Fucini, occuparsene anche dopo la morte della madre, in opposizione all'indifferenza della stessa donna descritta in Grigorovič).

Un altro aspetto di grande interesse è rappresentato dal narratore fuciniiano, più presente ma anche meno interessato ai fatti interiori e più ai gesti fisici. Egli

ha cura di spiegare le emozioni dei personaggi nei passaggi in cui queste non sono esplicitate da Grigorovič e tende a conferire a tali emozioni forme più definite e più comunicabili. Le differenti sfumature che distinguono i due testi, il racconto di Grigorovič e quello di Fucini, possono essere lette in numerose maniere: va ricordato, in ogni caso, come la narrazione sia essa stessa una ‘traduzione del sapere nel racconto’ (White 1980) e in quanto tale culturalmente condizionata, sollevando questioni di soggettività e di agency (Carlisle 1994, pp. 4, 10). A conclusione di questa lettura, vorrei sostenere che la sostituzione dei termini culturospecifici russi con quelli italiani o la loro eliminazione, in Fucini, difficilmente produce, di per sé, un ‘travestimento da italiano’ del protagonista. Invece, la scelta di abbreviazioni e di espansioni genera senz’altro un differente narratore e un nuovo lettore implicito, non tanto per la lingua in cui è scritto il testo ma proprio per le modalità in cui il testo sollecita il lettore stesso.

Per poter comprendere meglio il trasferimento di Petja dalle pagine di Grigorovič a quelle di Fucini, sarebbe interessante domandarci se le questioni delle quali la cultura italiana si occupava all’epoca della pubblicazione possano aver condizionato il processo di adattamento (ad esempio, nella rappresentazione della figura materna o della violenza nei confronti del minore)

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 28, gennaio-marzo 2021

o se nella nuova configurazione dei gesti di affetto o di aggressione possano essere coinvolti modelli di prossemica, culturalmente connotati (cfr. Hall 2011 [1966]). Senza volermi spingere oltre le finalità di questa analisi, vorrei mettere in evidenza la densità delle domande che solleva questo testo e la sua storia di passaggio dal russo all'italiano.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTELE (2011), *Poetica*, a cura di Guido Paduano, Bari, Laterza.

Autore anonimo (1937), *Necrologio*, «Miscellanea Storica della Valdelsa», Anno XLV, 3(133), p. 179.

BAL Mieke (1985), *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.

BELOZOROVITCH Anna (2020a), *Il ragazzo di guttaperca e la 'giustizia poetica' di Dmitrij Grigorovič*, «MediAzioni», 27/2020, pp. A53-A77.

BELOZOROVITCH Anna (2020b), *Il ragazzo di guttaperca di Dmitrij Grigorovič e i palcoscenici di vita possibili* in GRIGOROVICH Dmitrij, *Il ragazzo di guttaperca*, Roma, Croce, pp. xii-xxx.

BREMOND Claude (1969) *La logica dei possibili narrativi*, in BARTHES Roland, a cura di, *L'analisi del racconto. Le strutture della narratività nella prospettiva semiologica che riprende le classiche ricerche di Propp*, Milano, Bompiani, pp. 94-122.

CARLISLE Janice (1994), *Introduction*, in: CARLISLE Janice, SCHWARZ Daniel R., a cura di, *Narrative and culture*, Athens Georgia, University of Georgia Press, pp. 1-14.

DOBROVOL'SKAJA Julia (2008), *Dizionario russo-italiano, italiano-russo*, Hoepli, Milano.

EFREMOVA Tat'jana F. (2000), *Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*, Moskva, Russkij jazyk. Disponibile in: <<https://www.efremova.info>>

FUCINI Renato (1910a), *Due parole di prefazione*, in *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio, pp. 7-9.

FUCINI Renato (1910b), *Il bambino di gommaelastica. Traduzione libera dal russo del racconto di D. V. Grigorovitch*, Firenze, R. Bemporad & figlio.

FREUD Anna (2012) [1961], *L'io e i meccanismi di difesa*, Firenze, Giunti.

GRIGOROVIČ Dmitrij (2020), *Il ragazzo di guttaperca*, Roma, Croce.

GRIGOROVIČ Dmitrij (2018) [1883], *Guttaperčevyj mal'čik*, in *Guttaperčevyj mal'čik: povesti*, Sankt Peterburg, Azbuka, pp. 225-281.

GRIGOROVIČ Dmitrij (1987) [1893], *Literaturnye vospominanija. Iz 'Vospominanij V. A. Panaeva'*, ELIZAVETINA Galina, a cura di, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

GRIGOROVIČ, Dmitrij (1896), *Polnoe sobranie sočinenij v 12-ti tomach*, S.-Peterburg, Izdanie A.F. Marksa.

HALL Edward T. (2001) [1966], *La dimensione nascosta. Vicino e lontano, il significato delle distanze tra persone*, Milano, Bompiani.

KRAVCOV Nikolaj I. (1971), *Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*, Moskva, Prosveščenie.

KRISTEVA Julia (1978) [1960], *Σημειωτική. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli.

LAROCCA Giuseppina (2019), *Kolonija v Toskane*, in D'AMELIA Antonella, RIZZI Daniela, a cura di, *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, Moskva, ROSSPEN, pp. 357-358.

LAROCCA Giuseppina (2013), *Presenze russe a Firenze (1893-1926): i lettori del Gabinetto Vieusseux*, «Antologia Vieusseux», 19(56), pp. 6-28.

LERMONTOV Michail (1957) [1873], *Vadim*, in *Sočinenija v 6ti tomach*, Vol. 6, Moskva, AN-SSSR, pp. 8-121.

PUŠKIN Aleksandr (1841), *Dubrovskij* in *Sočinenija*, Vol. 10, Sankt-Peterburg, Tipografija I. Glazunova i Komp., pp. 103-242.

RESTA Eligio (1998), *L'infanzia ferita*, Roma-Bari, Laterza.

SALVESTRINI Rino (2018), *Personaggi nella storia della Valdelsa*, «Montaione.net», <<https://www.montaione.net/rino-salvestrini-personaggi-nella-storia-della-valdelsa/>>.

TALALAJ Mikhail, (2014), *Rossijskij nekropol' v Italii*, Moskva, Staraja Basmannaja.

TURGENEV Ivan (1848), *Lebedjan'*, «Sovremennik», 2, Sez. I, pp. 173-185.

TURGENEV Ivan (1846), *Pomeščik*, in *Peterburgskij Sbornik*, in NEKRASOV Nikolaj, a cura di, Sankt-Peterburg, Tipografija Eduarda Praca, pp. 169-202.

VASMER Max [FASMER Maks] (1986), *Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, Vol. I, Moskva, Progress.

WHITE Hayden (1981), *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», 7(1), pp. 5-27.

WIERZBICKA Anna (1992), *Semantics, Culture, and Cognition. Universal Human Concepts in Culture-Specific Configurations*, New York-Oxford, Oxford University Press.

ZABYLIN Michail (1880), *Russkij narod, ego obyčija, aobryady, predanija, sueverija i poezija*, Moskva, Izdanie knigoprodavca M. Beržina.