

Un caso di autotraduzione intersemiotica: *J'irai cracher sur vos tombes* (B. Vian) tra romanzo e scena

Fabio Regattin

Introduzione

Per gran parte della breve vita (1920-1959), Boris Vian pagherà le conseguenze di un peccato di gioventù: la redazione di un *noir* ricco di erotismo e violenza, pseudotraduzione dall'americano, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). Se da un lato il romanzo sarà l'unico grande successo commerciale ottenuto in vita dall'autore francese, dall'altro verrà più volte citato in giudizio per offesa al pudore, obbligando Vian e il suo editore, Jean D'Halluin, a pagare diverse multe e a numerosi confronti con l'autorità giudiziaria.

Nonostante gli aspetti negativi sopra menzionati, che sembrano destinarlo a un rapido oblio, il romanzo verrà riadattato in varie occasioni e per diversi scopi (cfr. Arnaud 1974). In primo luogo, una traduzione verso l'inglese, in parte redatta dallo stesso Vian (cfr. Regattin 2013), sarà effettuata per ottenere un "falso originale" e sostanziare davanti ai giudici la versione del romanzo tradotto dall'americano.

Inoltre, a carte svelate, Vian cercherà di monetizzare lo scandalo suscitato dal romanzo. Per farlo, scriverà la sceneggiatura di un film, diretto da Michel Gast nel 1959 (per la cronaca spicciola, Vian troverà la morte proprio durante una proiezione in anteprima della pellicola). Prima di realizzare la sceneggiatura, Vian adatterà il proprio testo anche per il teatro (1948), il che ci permette di parlare di una doppia "autotraduzione intersemiotica" del romanzo.

Nel nostro articolo ripercorreremo la storia travagliata del romanzo e delle sue diverse incarnazioni. Ci concentreremo quindi, più nel dettaglio, sull'analisi dei rapporti intrattenuti tra

testo romanzesco e testo per la scena. Tale analisi sarà effettuata alla luce del concetto di *skopos* e della posizione autotraduttiva di Boris Vian, e mostrerà il desiderio di "redimere" il romanzo attraverso una sua riscrittura/manipolazione per la versione teatrale. In questa riscrittura, l'erotismo e la violenza del romanzo saranno in gran parte attenuati, mentre verrà messa in primo piano la tematica antirazzista. Non mancheranno, in quest'ultima parte, alcuni esempi, seguiti da un bilancio di quanto emerso.

J'irai cracher sur vos tombes, un romanzo-scandalo

Del romanzo, *pastiche* di *noir* americano che cambiò radicalmente la vita del suo autore, si è scritto e detto già molto; le sue ulteriori versioni restano invece meno studiate. Alcuni cenni sulla storia del primo testo sono comunque indispensabili per capire il successivo riposizionamento di Vian quando giungerà il momento di adattare il proprio testo per la scena. È l'estate del 1946 e Vian ha 26 anni quando scrive l'unica opera che avrà un franco successo nel corso della sua esistenza. Jean d'Halluin, proprietario delle Éditions du Scorpion, una piccola casa editrice parigina, è alla ricerca di un best-seller che lo risollevi da una situazione economica complicata. Il genere allora alla moda è l'*hard boiled* americano, e i romanzi dei suoi grandi autori sono una garanzia, o quasi, di ottimi introiti. D'Halluin sa che Vian, pur senza aver mai messo piede negli Stati Uniti, apprezza e ben conosce la letteratura e la cultura del paese; gli chiede così di suggerirgli un titolo o un autore americano da tradurre (Arnaud 1980: 140; Vebret 2010).



Vian non si limiterà a un ruolo di *scouting*, ma si offrirà per scommessa di scrivere il romanzo in prima persona. Il testo, *J'irai cracher sur vos tombes*, verrà concepito e terminato nei quindici giorni delle vacanze estive dell'autore francese, e consegnato subito all'editore. Si tratta di quella che Gideon Toury (1995: 40) avrebbe definito una "pseudotraduzione": l'autore firma infatti il romanzo con uno pseudonimo e appare unicamente nella veste di traduttore-prefatore. Il romanzo è pubblicato a nome "Vernon Sullivan", e la scheda che accompagna il libro, al pari della prefazione, ci fa sapere che Sullivan è un veterano di colore della Seconda guerra mondiale, che desidera rimanere anonimo visti i temi scabrosi del volume.

Questa la sinossi: il protagonista, Lee Anderson, è un *négre blanc*, un mulatto che, in un'America ancora fortemente razzista, non presenta alcun carattere normalmente associato alla sua (parziale) origine etnica e che può dunque farsi passare per bianco. Per vendicare il linciaggio del fratello, "reo" di aver avuto una relazione con una ragazza bianca, decide di sedurre a sua volta due, di buona famiglia, belle e facoltose, per rivelare loro la propria origine soltanto al momento di ucciderle. A cose fatte, verrà a sua volta freddato dalla polizia dopo un lungo inseguimento. Uno dei primi recensori, Robert Kanters, descrive il romanzo come "court, nerveux, vivant, truffé de scènes d'alcoolisme, d'érotisme et de sadisme" (Arnaud 1974: 13). In particolare il secondo punto, l'eroticismo, sarà destinato a divenire il motore di gran parte delle successive vicende.

I motivi del carattere pseudotraduttivo del testo non richiedono un'analisi approfondita: la decisione di pubblicare l'opera come una traduzione dall'americano è dovuta senz'altro a considerazioni di carattere economico (poiché per vendere, un romanzo non doveva soltanto inserirsi in un genere, ma anche avere una origine geografica ben precisa; cfr. Rolls *et al.* 2018); è dovuta inoltre, probabilmente, al desiderio di Vian di non confondere questo testo con il resto della propria produzione, che all'epoca comincia appena a prendere piede e presenta caratteristiche stilistiche completamente diverse, come fanno i suoi lettori. Vale invece la pena soffermarsi sulle traversie legali a cui il libro andrà incontro, perché esse hanno un'importanza fondamentale sulle scelte traduttive operate da Vian nel successivo

passaggio del romanzo alla scena.

Il libro viene pubblicato nell'ottobre 1946, a pochi mesi di distanza dalla rapida stesura di Vian, e inizialmente non sembra attirare una grande attenzione da parte del pubblico. Le vendite vanno a rilento, fino a una svolta inaspettata nel febbraio del 1947. Il Cartel d'action sociale et morale – un gruppo che riunisce diverse associazioni regionali per la difesa della morale – denuncia il romanzo per oltraggio al pudore. La crociata moralizzatrice del Cartel è già celebre in Francia, grazie ad analoghe azioni intentate contro alcuni testi di Henry Miller. L'effetto più immediato di questa denuncia è decisamente positivo per Vian e D'Halluin: il volume, che languiva in libreria e sembrava destinato a finire presto dimenticato, conosce un'improvvisa impennata delle vendite. A gettare benzina sul fuoco pensa, due mesi dopo la denuncia del Cartel, un fatto di cronaca nera che scuote per qualche giorno la capitale: Edmond Rougé, un commesso viaggiatore, strangola la propria amante Anne-Marie Masson in una stanza d'albergo; andandosene, lascia il libro aperto sul comodino, alla pagina in cui il protagonista compie un'azione analoga nei confronti di una delle due ragazze su cui vuole vendicarsi. Nuova impennata nelle vendite, che alla fine supereranno abbondantemente le centomila copie, e nuove proteste da parte del Cartel, che vede "confermata" la propria tesi. La prima udienza del processo per oltraggio al pudore è prevista per l'estate del 1947, ma una legge del 16 agosto dello stesso anno prevede l'amnistia per tutti i testi pubblicati prima del 16 gennaio 1947. Il processo non si celebra, e Vian e D'Halluin sono apparentemente salvi.

Il Cartel, tuttavia, non deponde le armi. In seguito a una ristampa del volume, nell'agosto del 1948 l'associazione sporge nuovamente denuncia. Nel corso del processo – siamo nel novembre del 1948 – Vian conferma una voce che ormai circola da tempo: è lui, e non il misterioso Vernon Sullivan, l'autore di *J'irai cracher sur vos tombes*. Il processo si trascinerà a lungo: una prima condanna a una multa salata per oltraggio al pudore, nel 1950, sarà seguita da un appello; di rinvio in rinvio, verrà infine commutata, nell'ottobre del 1953, in una condanna simbolica a 15 giorni di prigione, immediatamente amnistiata in virtù di una legge di poco precedente. A oltre sei anni dalla prima denuncia il caso si chiude, lasciando come unica conseguenza – ma non delle meno importanti –

un divieto di pubblicazione revocato solamente vent'anni più tardi.

Proliferazione testuale

Lo abbiamo anticipato: romanzo “maledetto” per Boris Vian (tanto che la visione romantica di alcuni commentatori lo associa direttamente al deteriorarsi delle sue condizioni di salute), *J'irai cracher sur vos tombes* conosce, nel corso degli anni, un'inconsueta proliferazione testuale, che si intreccia alle vicende giudiziarie di cui si è detto.

Vian scrive o più probabilmente fa scrivere molto presto, già all'inizio del 1947, una traduzione in inglese del romanzo, con l'intenzione di usarla come pseudo-originale in tribunale. Nello stesso anno, in novembre, firma un contratto con l'attore Georges Vallis per realizzarne un adattamento teatrale. Nella primavera dell'anno successivo viene annunciata la messa in scena al Théâtre Verlaine, una piccola sala sul Boulevard Rochechouart, per la regia di Alfred Pasquali. In modo simile a quanto era successo con *La Putain respectueuse* (1946) di Sartre, abbreviata in *La P. respectueuse*, i manifesti nella metropolitana parigina non riportano il titolo; si allude al testo semplicemente come alla “*pièce* de Boris Vian”. Diversamente da quanto accaduto con il romanzo, la *pièce* conosce un successo molto limitato ed esce dal cartellone dopo tre mesi, per non essere – a quanto risulta – mai più rappresentata.

Nella nota che accompagna il testo nelle opere complete di Vian, Christelle Gonzalo (2003) segnala la presenza di diverse redazioni dattiloscritte della *pièce*. Un'attenta collazione e datazione dei diversi esemplari, effettuata in quell'occasione da Gonzalo, mostra una certa indecisione dell'autore riguardo alla riproduzione delle scene di violenza ed erotismo che caratterizzavano il romanzo. Nelle prime due versioni del testo, la prima delle quali solamente abbozzata, il sesso è più presente che nelle stesure seguenti, per quanto lo sia soprattutto attraverso allusioni indirette e racconti – solo raramente in scena; la terza versione, presente in numerose copie, corrisponde verosimilmente al testo messo in scena al Théâtre Verlaine. Questa stesura – che poi è quella pubblicata – è la più casta; di essa, una copia annotata a mano da Boris Vian contiene diverse modifiche che rendono, di

nuovo, i personaggi più volgari e moltiplicano le allusioni sessuali: forse un tentativo di rettifica, in corso d'opera, per dare al pubblico – memore del romanzo – quel che viene a cercare?¹

Traduzione, adattamento

Per quanto la trama non presenti, nelle sue grandi articolazioni, modifiche sostanziali, le differenze tra i due *J'irai cracher sur vos tombes*² sono tali e tante che un elenco risulterebbe piuttosto sterile e non farebbe emergere le linee di forza più interessanti. Per metterle in evidenza, però, saremo costretti a due brevi digressioni. La prima è relativa all'idea di adattamento e alla sua supposta opposizione alla traduzione (un punto a cui accenneremo soltanto, e che non speriamo certo di risolvere una volta per tutte in questo contesto); la seconda, che dipende dalla prima, riguarda invece il concetto di *skopos* (Reiss – Vermeer 2013).

È cosa piuttosto nota, a chi frequenta l'ambito dei Translation Studies, che traduzione e adattamento siano spesso stati messi in opposizione. Una breve incursione nella letteratura del settore, che non potrà essere sviluppata a sufficienza in queste pagine³, mostra come, in linea di massima, l'adattamento venga concettualizzato come *differenza* (nel senso di un surplus non necessario di creatività, come accade nei Translation Studies, o in quello del passaggio a un altro sistema di segni, come avviene negli Adaptation Studies) laddove la traduzione è concettualizzata come *identità* (in una situazione ideale, certo). Katja Krebs sintetizza piuttosto bene questa opposizione quando scrive: “If one views translation as offering ‘sameness’, or striving for equivalence, adaptation has to be defined as distinct from that” (Krebs 2013: 44). Su una simile base, l'opposizione è tuttavia davvero rilevante? A ben guardare, sia la traduzione, sia l'adattamento si situano su un *continuum* in cui identità e differenza devono essere entrambe presenti. In effetti, se la differenza tra un oggetto culturale e la sua traduzione, il suo adattamento, fosse totale, non sarebbe presente alcuna forma di derivazione, di discendenza; se invece l'identità tra i due oggetti fosse totale, non saremmo di fronte a una traduzione o a un adattamento, ma a una copia.

Come uscire da questa aporia? La nostra soluzione provvisoria consiste nel ricorrere a

un'altra accezione del termine "adattamento", quella usata in biologia. In questo contesto, l'adattamento non è altro che – riproduciamo qui la definizione di Wikipedia – 'l'adeguamento di un organismo, una specie o di un sistema ambientale [e si potrebbe aggiungere: un oggetto culturale] al modificarsi delle condizioni esterne'. Queste condizioni possono essere una lingua diversa (ci troveremmo allora nel campo della traduzione così come è solitamente intesa) o un sistema semiotico diverso, come accade nel passaggio da un romanzo a un testo teatrale e da questo a una messa in scena. La traduzione è quindi, per noi, soltanto una specifica forma (interlinguistica) di adattamento: *un suo iponimo*⁴.

Questo fatto ha una principale conseguenza – ci autorizza a servirci di alcuni strumenti concettuali e di alcuni insegnamenti tratti dai Translation Studies per applicarli all'adattamento teatrale di cui discutiamo qui. In particolare, se quello effettuato da Boris Vian può essere considerato un "autoadattamento", dovrebbe essere possibile servirsi della letteratura disponibile sull'autotraduzione, che mostra come – socialmente – l'autotraduttore disponga di una libertà molto maggiore rispetto agli allotraduttori⁵; dovrebbe anche essere possibile il ricorso a un concetto che pare rilevante per il nostro caso – come sempre, per le autotraduzioni: quello di *skopos*. Lo riassumeremo qui con la brevità – forse eccessiva – necessaria in questo contesto. Per Hans Vermeer, che lo introduce in un volume ormai classico e disponibile da alcuni anni anche in inglese (Reiss – Vermeer 2013), tradurre è innanzitutto un'azione; come ogni azione, è dotata di un fine; e il traduttore, la traduttrice potrà adottare qualsiasi mezzo pur di raggiungere il proprio fine, che non necessariamente è lo stesso del testo-*source*⁶. Esisterebbero dunque due possibilità che possono essere messe in reciproca opposizione: la tendenza all'adattamento in senso biologico (ossia il rispetto dei vincoli imposti dal sistema semiotico in cui verrà creato il nuovo oggetto culturale) e quella al cambiamento dello *skopos* (il nuovo oggetto culturale può perseguire fini diversi, e perfino opposti, a quelli che si prefiggeva l'oggetto-*source*).

I due testi

A partire da questi elementi, tenteremo nelle pagine che restano un doppio lavoro. Mostriamo intanto come adattamento e traduzione siano, per riprendere una definizione celebre, "quasi la stessa cosa"; e per farlo andremo a cercare in questo adattamento qualcosa che si avvicini al polo dell'identità. Poi, cercheremo di capire se, e in quale misura, le differenze tra romanzo e *pièce* teatrale dipendano da vincoli relativi all'adattamento "in senso biologico" – cioè alle diverse condizioni di fruizione dei due oggetti – e in quale misura invece dallo *skopos* di Boris Vian, ossia dai suoi propri fini, interamente soggettivi. Quest'ultima è forse la parte meno giustificabile, poiché non c'è modo di assegnare *oggettivamente* una determinata scelta all'una o all'altra categoria. Per alcune decisioni, come vedremo, il giudizio può essere più ampiamente condiviso; per altre è probabile che lo sarà meno.

La suddivisione degli aspetti emersi dal confronto tra i testi può avvenire secondo due assi, che suddividono lo spazio totale in quattro quadranti: differenza vs. identità, vincolo vs. scelta libera, effettuata in base a uno *skopos* preciso. Saranno affrontati uno alla volta, da sinistra a destra; partiremo dagli aspetti relativi all'identità per spostarci in seguito a quelli che possono essere ascritti al polo della differenza.

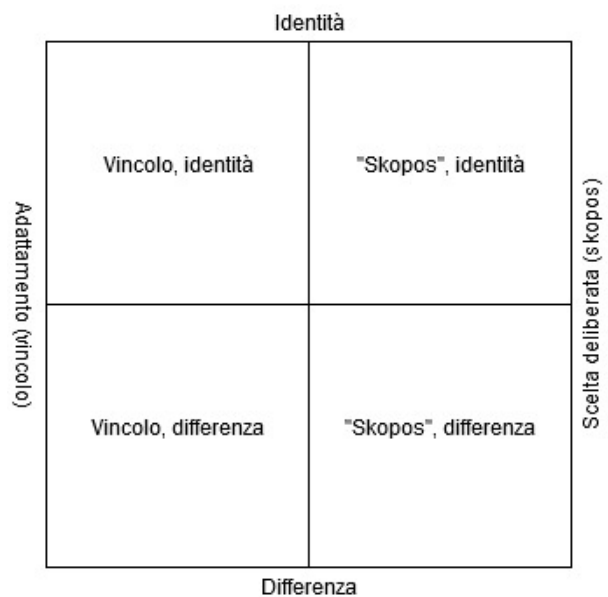


Immagine 1: Lo spazio delle scelte nell'adattamento

Vincolo, identità

Si tratta forse della categoria meno interessante. Come abbiamo indicato, perché un adattamento o una traduzione possano essere considerati tali è necessario che esista un rapporto di discendenza da un oggetto culturale precedente. Il minimo che si possa chiedere a questo rapporto di discendenza è una certa forma di somiglianza generale tra i due oggetti. Nel nostro caso, possiamo considerare che, a grandi linee, la trama del romanzo sia stata riprodotta nel testo teatrale. In entrambi, un *nègre blanc* decide di vendicare l'omicidio razzista del fratello violentando e uccidendo a sua volta due ragazze bianche la cui ricchissima famiglia si macchia di crimini razziali. Una volta compiuto il doppio omicidio, viene a sua volta ucciso dalla polizia. All'interno di questo quadro, sono molto numerose le divergenze, che osserveremo a breve.

“Skopos”, identità

Le possibilità di variazione, una volta rispettata la trama generale, sono praticamente infinite – e doppiamente legittimate dalla natura autotraduttiva della trasposizione del romanzo in testo teatrale. È per questo che i luoghi – piuttosto rari, a dire il vero – nei quali vengono ripresi letteralmente, o con modifiche minime, brani presenti nel primo paio di pagine particolarmente significativi e sembrano indicare un atto di recupero volontario da parte di Boris Vian. Nella sua forma romanzata, *J'irai cracher sur vos tombes* è costituito per un buon terzo dell'estensione testuale da dialoghi; il testo teatrale ne mantiene solo brevi parti, tutte relative all'interazione tra il protagonista, Lee Anderson, e le due ragazze che diventeranno sue vittime. Ne riporteremo solamente un esempio, tratto da un dialogo tra il futuro carnefice e la più giovane delle due sorelle, mentre sono entrambi impegnati in un ballo (le principali differenze tra i due testi sono evidenziate in **grassetto**):

Romanzo

– Comment se fait-il qu'on ne vous voie jamais ici ?
 – On me voit, ici. La preuve.
 [...]

 – Je veux dire, en ville...
 – **Vous me verriez si vous alliez à Prixville.**
 – Alors, je crois que je vais **louer quelque chose à Prixville.**
 [...]

 – Vous ne me verriez pas forcément, **même comme ça.**
 [...]

 – **Oh !** Je ne suis pas encore partie, dit-elle. **Vous avez** toute la soirée devant **vous.**
 Lee – Ce n'est pas assez.
 Lou – Ça dépend de vous.
 (Vian 1946: 56-58)

Pièce

Lee – Comment se fait-il qu'on ne vous voie jamais ici ?
 Lou – On me voit ici. La preuve.
 [...]

 Lee – Je veux dire en ville...
 Lou – Nous ne devons pas fréquenter les mêmes endroits.
 Lee – Alors, je crois que je vais les fréquenter.
 Lou – Même si vous pouviez le faire, vous ne me verriez pas forcément...
 [...]

 Lou – Je ne suis pas encore partie... J'ai toute la soirée devant moi pour vous répondre...
 Lee – Ce n'est pas assez.
 Lou – Ça dépend de vous.
 (Vian 2003: 303-305)

I due dialoghi si svolgono in luoghi diversi, come vedremo a breve; e ci sembra degna di nota – ma ci torneremo – la modifica visibile verso la fine della citazione: ad avere la serata davanti non è più il protagonista, ma la ragazza con cui sta parlando.

Vincolo, differenza

Rientrano in questa categoria le modifiche che si rendono in qualche modo “necessarie” per il cambiamento di medium; nella traduzione *stricto sensu*, potrebbero essere qui riuniti gli adattamenti di strutture sintattiche o grammaticali inesistenti nella lingua-*cible*. Sono diverse le differenze di questo genere anche nei due testi qui analizzati. Il romanzo, pur breve, viene accorciato in termini meramente quantitativi; non si può ovviamente pretendere che lo spettatore di uno spettacolo che si vuole “commerciale” rimanga cinque o sei ore a teatro.

Possiamo sospettare che anche l'ambientazione del testo teatrale rientri in questa categoria: laddove il romanzo si sposta freneticamente, e molto cinematograficamente (si contano, su 24 capitoli, non meno di una trentina di ambientazioni diverse: varie case in due città e in diversi quartieri, diverse auto, un hotel, campi da tennis, zone di campagna, case isolate, stazioni di polizia...), la *pièce* rispetta l'unità di luogo e si svolge in un'unica stanza – quella in cui vive il protagonista, nel retro della libreria che gestisce. Questa scelta (ma, appunto, non è certo che possa essere considerata



tale) porta a una serie di ulteriori modifiche puntuali alla trama. Così, azioni che si svolgono in diverse sedi vengono concentrate con vari artifici nell'unica stanza in cui si svolge l'azione (nel romanzo il dialogo riportato sopra, per esempio, si svolge nel corso di un ricevimento a casa di un terzo personaggio; nella *pièce*, il protagonista non si presenta al party e così i suoi amici, annoiati, vanno a trovarlo per proseguire la festa con lui; a molti altri avvenimenti – feste, bevute, giri in macchina, incontri sessuali in particolare – si fa allusione durante conversazioni che avvengono nello stesso luogo; e anche il finale, un lungo inseguimento in auto con sparatoria conclusiva nel romanzo, viene spostato nella stanza di Lee).

Il romanzo è poi scritto, a eccezione dei capitoli finali, alla prima persona. Il narratore autodiegetico, lo stesso Lee Anderson, può agevolmente spiegare con una serie di digressioni e analessi le proprie caratteristiche fisiche, i motivi della sua rabbia e più generalmente delle sue azioni, il proprio passato, i piani per il futuro, la sua sete di vendetta. Le stesse motivazioni dovranno essere chiare anche allo spettatore; per quanto questo aspetto rientri nel novero dei vincoli, le scelte operate da Vian sembrano più prossime al polo della libertà creativa.

“Skopos”, differenza

Entriamo qui in quella serie di modifiche che potrebbero forse – in un'ottica di *fedeltà*, qualunque cosa vogliamo intendere con questo termine – essere evitate, ma che l'autore/adattatore decide di effettuare per ragioni proprie.

Inaugureremo quest'ultima parte dell'analisi agganciandoci a quanto scritto sopra. Il problema, per Vian, era serio: come far passare una serie di informazioni essenziali (caratteristiche etniche del protagonista, invisibili all'occhio; morte del fratello in un agguato razzista; sete di vendetta, e così via...) con relativa naturalezza e senza appesantire eccessivamente la messa in scena? Le strategie adottate sono diverse, e comportano una modifica del sistema dei personaggi e alcuni aggiustamenti alla trama. Nel romanzo, veniamo a sapere molto presto che la principale ragione che porta il protagonista Lee Anderson a spostarsi nella città di Buckton, dove ha ottenuto un impiego da libraio, è la morte del fratello più giovane, linciato

– nel generico Sud degli Stati Uniti da cui arriva Lee – per aver messo incinta una donna bianca. Il protagonista arriva quindi nella città – in cui, grazie alle proprie caratteristiche somatiche, può farsi passare per bianco – per sfuggire al rischio concreto di una fine analoga e in cerca di vendetta. Lo spettatore sa molto meno del protagonista della *pièce*. La prima scena, in cui questi dialoga con l'uomo che andrà a sostituire in libreria, permette di scoprire che è originario del Sud e che le sue condizioni economiche sono precarie; del fratello minore, scopriremo dopo qualche tempo che è in prigione, ma la notizia del suo linciaggio verrà data al protagonista solo alla fine del primo atto. La questione della sete di vendetta è così risolta. Come spiegare, tuttavia, l'origine etnica del protagonista? E come fare sì che la sua rabbia possa emergere, dal momento che le modalità stesse della vendetta scelta gli impediscono di parlarne con i bravi abitanti bianchi di Buckton con i quali ha a che fare? A questo fine, Vian introduce due personaggi assenti dal romanzo. Il primo è Jérémie, una sorta di tuttofare/domestico, nero e muto, che Lee “eredita”, per così dire, dal precedente gestore della libreria. Il secondo è Jim, un amico di famiglia (nero anch'egli) che viene a portargli la notizia della morte del fratello. La presenza dei due – occasionale quella di Jim, sistematica quella di Jérémie – è l'occasione per lunghe tirate di Lee, piuttosto verbose, sulla questione razziale negli Stati Uniti e sulla sete di vendetta che lo anima. La soluzione è trovata; l'effetto (pur ammettendo che la lettura non può dare un'idea precisa della propria realizzazione in scena) è tuttavia alquanto infelice, dato il suo carattere prolisso e poco plausibile.

Le modifiche alla trama e l'aggiunta di alcuni personaggi non sono gli unici cambiamenti apportati da Vian al testo. La differenza più sensibile, che ha attratto immediatamente l'attenzione dei recensori e, in seguito, quella dei rari commentatori che hanno studiato la *pièce* (tra cui Arnaud 1974 e Gonzalo 2003), è senz'altro la riduzione – ma potremmo parlare di annullamento – della carica erotica presente nel romanzo, nonché, almeno in parte, della sua violenza (e dei momenti in cui le due si sommano, come accade in particolare nella narrazione, molto cruda, di uno degli omicidi). Le descrizioni piuttosto dettagliate presenti nel romanzo sono sostituite da allusioni a fatti – peraltro ridotti anche nel numero – che vengono evocati in maniera estremamente rapida e che

non vengono mai rappresentati⁷. A diminuire la portata "oscena" del testo contribuisce anche l'età dei personaggi; nel romanzo, le numerose ragazze (ragazzine) con cui il protagonista fa sesso hanno età comprese tra i quattordici e i vent'anni; nella *pièce*, sono tutte – con l'eccezione di una delle due vittime, di cui comunque non si cita l'età – studentesse universitarie.

La rinuncia agli aspetti più scandalosi del testo sembra essere motivata da quello che è lo *skopos* principale di Vian in questo adattamento, la riscrittura del testo in chiave antirazzista. Si può dire che quello che diventerà il focus della *pièce* fosse comunque un elemento molto importante, per Vian, anche nel romanzo. Nella prefazione-finta nota del traduttore che lo precede (Vian 1946: 7-9), l'autore introduce il romanzo proprio parlando del problema di razzismo che affligge gli Stati Uniti. L'aspetto erotico viene anch'esso nominato, certo, ma solo in seconda battuta e quasi di sfuggita.

Diverse modifiche puntuali sembrano rivolte proprio a mettere in primo piano la tesi antirazzista. Nel romanzo, molti personaggi hanno una caratterizzazione relativamente complessa e mostrano un'evoluzione caratteriale nel corso del testo; il protagonista avrà il tempo di rivedere il proprio giudizio su alcuni di essi, talvolta – nonostante il pessimismo e la disperazione crescenti del romanzo – anche in senso positivo. Lee si affeziona, per esempio, ad alcune ragazze che frequenta a Buckton, ritenute in un primo momento una semplice fonte di sfogo sessuale ma con cui stabilisce un rapporto di amicizia (che non passa dai dialoghi ma dalla narrazione autodiegetica). Lo stesso Lee mostrerà un carattere tormentato e spesse volte violento, certo, ma capace anche di sentimenti più positivi – amicizia, cameratismo, affetto – e non sprovvisto di humor e di un certo *savoir-faire* sociale. I dialoghi del testo teatrale mostrano personaggi molto più lineari, tagliati con l'accetta; qualsiasi ambiguità è eliminata. Jicky, una delle due ragazze che Lee apprezza nel romanzo, apostrofa per esempio Jérémie, all'inizio del secondo atto, con un "sale pouilleux de nègre" (Vian 2003: 285); il protagonista stesso è molto critico nei loro confronti: "Les petites putains de Buckton" (*ibidem*: 288); "Cette petite garce de Jicky... [...] Si tu [Jérémie] savais ce que ces filles sont idiotes..." (*ibidem*: 292). Le due vittime di Lee sono anch'esse

personaggi per i quali è difficile provare una grande pietà: molto più risolte e sicure di sé (il lettore ripensi all'unica modifica importante nella ripresa del dialogo mostrata sopra), sono anch'esse apertamente e insensibilmente razziste ("Sale nègre, sale esclave", Vian 2003: 350). Si creano così due campi distinti e non comunicanti: la "buona società", interamente e compattamente ipocrita, bianca e razzista, da una parte, e i personaggi di colore (Jérémie, Jim), sfruttati, poveri, maltrattati, dall'altra. Lee, il protagonista, in virtù della sua doppia natura, assiste ai maltrattamenti e non riesce sempre a contenere la propria rabbia. Una modifica che abbiamo già citato, l'inserimento del personaggio di Jérémie, sembra essere funzionale su diversi piani. Oltre a creare un pubblico per le lunghe tirate del protagonista, permette – attraverso il ruolo subalterno che incarna e non riesce sempre a contenere la propria rabbia. Una modifica che abbiamo già citato, l'inserimento del personaggio di Jérémie, sembra essere funzionale su diversi piani. Oltre a creare un pubblico per le lunghe tirate del protagonista, permette – attraverso il ruolo subalterno che incarna e non riesce sempre a contenere la propria rabbia. Una modifica che abbiamo già citato, l'inserimento del personaggio di Jérémie, sembra essere funzionale su diversi piani. Oltre a creare un pubblico per le lunghe tirate del protagonista, permette – attraverso il ruolo subalterno che incarna e non riesce sempre a contenere la propria rabbia. Una modifica che abbiamo già citato, l'inserimento del personaggio di Jérémie, sembra essere funzionale su diversi piani. Oltre a creare un pubblico per le lunghe tirate del protagonista, permette – attraverso il ruolo subalterno che incarna e non riesce sempre a contenere la propria rabbia.

Un bilancio

L'autoadattamento, da parte di Boris Vian, di un romanzo in testo teatrale ha mostrato all'opera due tendenze opposte negli intenti ma, in alcuni casi, simili nel risultato finale. È difficile affermare con certezza quali strategie adattative dell'autore francese siano state determinate da vincoli oggettivi e quali da scelte autonome. La storia del testo rende del resto questa separazione ancora più artificiale: ragioni esterne al campo artistico, legate a questioni processuali, possono aver convinto Vian della necessità di redimere il testo e renderlo recitabile come *pièce* di teatro "alto". Se così fosse, anche diverse scelte che abbiamo deciso di caratterizzare come soggettive, legate a uno *skopos* che avrebbe anche potuto essere diverso (pensiamo in particolare all'annullamento della carica erotica del romanzo), non sarebbero in realtà così libere ma rientrerebbero in quell'accezione – biologica – di adattamento che abbiamo cercato di sviluppare in queste righe.

Bibliografia

- Arnaud, Noël, *Dossier de l’Affaire “J’irai cracher sur vos tombes”*, Christian Bourgois, Paris 1974.
- Dasilva, Xosé Manuel, “L’opacité de l’autotraduction entre langues asymétriques”, *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, dir. Alessandra Ferraro – Rainier Grutman, Garnier, Paris 2016: 103-118.
- Gonzalo, Christelle, “Note technique”, Boris Vian, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*, Fayard, Paris 2003: 229-234.
- Krebs, Katja, “Translation and adaptation – two sides of an ideological coin”, *Translation, Adaptation and Transformation*, ed. Lawrence Raw, Bloomsbury, London 2013: 42-53.
- Ladmiral, Jean-René, *Sourciers et ciblistes*, «Revue d’esthétique», n. 12, 1986: 33-42.
- Marais, Kobus, *Translation Theory and Development Studies. A Complexity Theory Approach*, Routledge, London-New York 2015.
- Marais, Kobus, *A (Bio)Semiotic Theory of Translation. The Emergence of Socio-Cultural Reality*, Routledge, London-New York 2019.
- Nord, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Regattin, Fabio, “Vian-Sullivan: dalla pseudo-all’autotraduzione”, *Autotraduzione e riscrittura*, eds. Andrea Ceccherelli – Gabriella Imposti – Monica Perotto, BUP, Bologna 2013: 435-445.
- Regattin, Fabio, *Peut-on se passer de la “traduction” ?*, «Quaderni di semantica», n. 1, 2015: 123-128.
- Reiss, Katharina – Vermeer, Hans J., *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (1984), en. tr. Christiane Nord, Routledge, London-New York 2013.
- Rolls, Alistair – Sitbon, Clara – Vuaille-Barcan, Marie-Laure, *Origins and Legacies of Marcel Duhamel’s Série Noire*, Brill, Leiden 2018.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Vebret, Joseph, *Le procès de Boris Vian. J’irai cracher sur vos tombes, une œuvre condamnée*, Libro, Paris 2010.
- Vian, Boris, *J’irai cracher sur vos tombes*, Scorpion, Paris 1946.
- Vian, Boris, “J’irai cracher sur vos tombes” (1948), Boris Vian, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*,



Fayard, Paris 2003: 237-354.

Vian, Boris, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*, Fayard, Paris 2003.

Note

1 Diversi recensori segnalano, con il passare delle settimane in cui il testo va in scena a Parigi, la progressiva “erotizzazione” della messa in scena (cfr. Arnaud 1974, parzialmente ripreso in Vian 2003: 199-228).

2 Nelle prossime pagine faremo riferimento, per i numeri di pagina, alle seguenti edizioni: Boris Vian, *J’irai cracher sur vos tombes*, Le Livre de Poche, Paris 2002 (romanzo); Boris Vian, *J’irai cracher sur vos tombes*, in *Œuvres complètes*, Fayard, Paris 2003: 235-354 (*pièce*). Una precisazione: non esistono, a quanto si sappia, registrazioni dello spettacolo messo in scena nel 1948; disponiamo solamente delle numerose recensioni apparse su quotidiani e riviste. La nostra analisi si è quindi svolta interamente, e soltanto, sui due testi scritti indicati qua sopra.

3 Con poca modestia, rimandiamo però a un articolo in cui provavamo a farlo (Regattin 2015).

4 Per una posizione simile, che considera irrilevanti le differenze tra i due termini (ma li fa rientrare entrambi nel concetto di traduzione), cfr. Nord 1997; diversi sviluppi recenti, all’incrocio tra traduttologia e semiotica, vanno nella stessa direzione e allargano il concetto di traduzione anche oltre il suo ambito tradizionale. Si veda, per esempi molto ben argomentati, Marais 2015 e 2019.

5 Per non moltiplicare i riferimenti segnaleremo soltanto uno studio recente, in cui Xosé Manuel Dasilva (2016: 110-112) cita diversi autori che insistono tutti su questo punto.

6 Per abitudine e un’inevitabile francofilia, ricorreremo ai termini conosciuti molti anni fa da Jean-René Ladmiral (1986), *source* per la lingua/il testo originale e *cible* per la lingua/il testo della traduzione/dell’adattamento.

7 Un recensore dirà, a questo proposito, che “il sipario cala sempre quando le cose cominciano a farsi interessanti” (Thierry Maulnier, cit. in Arnaud 1974: 136; la traduzione è nostra).