

Il mito di Orfeo ed Euridice raccontato a bambini e adolescenti: strategie di riscrittura in lingua tedesca

Daniela Sorrentino

1. PREMESSA

La mitologia classica rappresenta un ambito particolarmente attuale e affascinante per bambini e adolescenti. La notevole quantità di testi a loro destinati in cui la materia mitologica riecheggia in maniera più o meno esplicita¹, testimonia il fiorire di un'«antichità ringiovanita»² che rivive in svariate forme testuali e codici semiotici. Ciò vale in particolare per il mito di Orfeo ed Euridice che, oggi più che mai, si ripropone ai giovani lettori mediante forme comunicative multimodali e multimediali che attraversano trasversalmente l'ambito della letteratura, della storia, dell'arte e della musica³ e consentono loro di confrontarsi con tematiche significative quali l'esperienza del limite, il rapporto fra amore e morte, la

¹ Per una panoramica su esempi di riscritture attuali di miti antichi per ragazzi in lingua tedesca, si veda Maria Rutenfranz, *Götter, Helden, Menschen. Rezeption und Adaption antiker Mythologie in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*, Peter Lang, Frankfurt a.M. et al. 2004.

² *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*, hrsg. v. Markus Janka – Michael Stierstorfer (Studien zur europäischen Kinder- und Jugendliteratur, SEKL), Bd. 5, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2017.

³ Cito qui, a titolo esemplificativo, il progetto didattico di un ipertesto in cui si intrecciano testi narrativi basati su diverse fonti e attività grafico-pittoriche, realizzato dai bambini di una scuola primaria calabrese (<<http://illaboratoriodelle7.wixsite.com/home/pratica-mente-ebook>>; ultima consultazione: 28 febbraio 2019). In ambito tedesco, il progetto *Herr Orpheus geht zur Schule* consiste in una *Klassenzimmeroper*, ovvero in un'opera mobile che viene portata dagli attori direttamente a scuola, al fine di avvicinare i bambini all'opera e alla storia di Orfeo. Qui i destinatari, coinvolti in prima persona nella narrazione, possono scegliere tra finali diversi e scrivere loro stessi dei testi, ad esempio sotto forma di lettere per convincere Ade a restituire Euridice a Orfeo (<<http://www.opernhausblog.de/2017/01/herr-orpheus-ist-zurueck/>>; ultima consultazione: 28 febbraio 2019). Emerge in entrambi i progetti didattici il ruolo rilevante che svolge l'intermedialità nella realizzazione di riscritture e adattamenti attraverso un'intensa interazione tra testo, immagine, suono e lettore.

sorte riservata all'uomo nell'aldilà, il valore della musica come mezzo di consolazione per vincere la sofferenza.

Nel contributo si intende analizzare alcune peculiari strategie di riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice che vengono impiegate in testi in lingua tedesca indirizzati a bambini e adolescenti, accogliendo il concetto di riscrittura formulato da Lefevere⁴ e ulteriormente precisato da Neergard⁵, nella sua ampia accezione di manipolazione del testo originale che abbraccia diverse forme di riformulazione. Esse sono collocabili su un *continuum* tra traduzione interlinguistica e adattamento intersemiotico e sono finalizzate ad adattare e trasformare il testo in un nuovo contesto linguistico e culturale che si intreccia con le specifiche aspettative dei destinatari. Utili si rivelano anche le sollecitanti riflessioni di Zumthor⁶, Bryant⁷, Nasi⁸ e Albanese⁹ circa l'instabilità e il movimento testuale con riferimento sia ai testi di partenza, sia ai loro successivi adattamenti che consentono di concepire le riscritture come una pratica intertestuale¹⁰ di natura dialogica e dinamica finalizzata a rimettere in vita il testo fonte, aprendolo di volta in volta a nuove possibilità ermeneutiche. Ciò si addice in special modo alla peculiare natura del mito di Orfeo che, già nella sua veste originale, si caratterizza per un'identità alquanto mutevole e molteplice, frutto dell'incrocio di diverse fonti, la quale è stata poi ulteriormente e ripetutamente rimessa in gioco nel tempo in virtù di numerose traduzioni e riscritture. Ne deriva una categoria rilevante ai fini dell'analisi delle riscritture che è la 'transmotivazione'¹¹, ovvero la sostituzione delle motivazioni che sottintendono alla riscrittura di un testo con intenti differenti in funzione dei

⁴ André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routledge, London-New York 1992, trad. it. di Silvia Campanini, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET, Torino 1998, p. 9.

⁵ Siri Nergaard, *La traduzione come riscrittura. Dalla rielaborazione intralinguistica all'adattamento intersemiotico*, in *Riscritture del testo medievale: dialogo tra culture e tradizioni*, a cura di Maria Grazia Cammarota, Bergamo University Press, Bergamo 2005, pp. 15-31, qui p. 16.

⁶ Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972, trad. it. di Mariantonia Liborio, *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1973.

⁷ John Bryant, *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

⁸ Franco Nasi, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Medusa, Milano 2010.

⁹ Angela Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Longo, Ravenna 2012.

¹⁰ Cfr. Julia Kristeva, *Séméiotikè – Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris 1969, trad. it. di Piero Ricci *Semeiotike. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978; Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, London-New York 2000.

¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.



destinatari, del contesto storico-culturale e del progetto ideologico che la hanno sollecitata. La transmotivazione condiziona a sua volta la scelta delle peculiari strategie di adattamento sul piano intratestuale. Nelle riscritture per bambini e adolescenti tali strategie concernono principalmente il piano del contenuto e dell'impianto strutturale, della lingua con particolare riguardo a modalità discorsive volte a guidare i destinatari nella comprensione del testo che interessano spesso anche la componente iconografica e, infine, il piano intertestuale mediante rimandi più o meno espliciti al testo fonte/ai testi fonte¹². Proprio cercando di cogliere la componente pragmatica della transmotivazione di ciascuna riscrittura, e dunque la sua specifica intenzionalità, e indagando le diverse strategie con cui essa si realizza sul piano intratestuale, si intende descrivere nel presente contributo alcune esperienze di riscrittura del mito di Orfeo ed Euridice in testi per giovani lettori. Le riscritture scelte sono riconducibili a tre generi caratteristici della letteratura per l'infanzia e l'adolescenza, quali l'albo illustrato, il romanzo per ragazzi e il fumetto e, lungi dal configurarsi come banali riduzioni o semplificazioni, appaiono particolarmente significative e interessanti in relazione al peculiare progetto di riscrittura perseguito in funzione dei destinatari. Si tratta, nello specifico, del testo *Orpheus. Der Sänger aus Thrakien* di Elke Böhr¹³ che si rivolge a lettori bambini, della più ampia riscrittura *Orpheus und Eurydike* di Werner Heiduczek¹⁴, destinata a lettori adolescenti, e infine di una trasposizione a fumetti in traduzione dal titolo *Micky Maus – der Dudelsack* pubblicata sul numero 20 del periodico «Micky Maus» del 18 maggio 1963, redatta per la prima volta in lingua inglese nel 1954 con sceneggiatura di Bill Wright e comparsa nello stesso anno anche in traduzione in lingua italiana¹⁵. L'analisi intralinguistica delle tre riscritture in tedesco è in parte integrata, nell'ultimo esempio analizzato, da una prospettiva di analisi interlinguistica in cui la riscrittura a fumetti in tedesco viene messa a confronto con l'originale in lingua inglese e con la traduzione in italiano, al fine di comprendere meglio alcuni aspetti del progetto di riscrittura qui messo in atto.

¹² Cfr. Markus Janka – Michael Stierstorfer, *Verjüngte Antike im Mediendialog – Einleitung*, in *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*, cit., pp. 13-27, p. 18 e Bettina Kümmerling-Meibauer, *Orpheus and Eurydike: Reception of a Classical Myth in International Children's Literature*, in *Our Mythical Childhood... The Classics and Literature for Children and Young Adults*, ed. by Katarzyna Marciniak, Brill, Leiden 2016, pp. 291-306, qui pp. 291 ss.

¹³ Elke Böhr, *Orpheus. Der Sänger aus Thrakien. Ein archäologisches Kinderbuch*, Philipp von Zabern, Mainz 2004².

¹⁴ Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, Kinderbuchverlag, Berlin 1989.

¹⁵ *Micky Mouse – Pied Piper Goofy*, in «Micky Mouse», 33 (1954); *Micky Maus – der Dudelsack*, in «Micky Maus», 20 (1963); *Topolino e Pippo-Orfeo*, in «Topolino», 92 (1954).

2. *ORPHEUS. DER SÄNGER AUS THRAKIEN*

Il testo *Orpheus. Der Sänger aus Thrakien* si rivolge a bambini molto probabilmente alle prese con le prime esperienze di lettura e si configura come un albo illustrato in cui la storia si sviluppa sia sul piano verbale che su quello iconico. Alcune indicazioni sul tipo di riscrittura che viene qui realizzata e sulla sua specifica intenzionalità ci vengono fornite già dal titolo, dalla copertina e dal formato del libro. Si qualifica la riscrittura come libro di archeologia per bambini e si menziona la figura di Orfeo cantore tracio che nell'immagine sottostante, tratta da un famoso reperto archeologico, figura circondato da animali mentre regge nella mano sinistra la lira e nella mano destra un rotolo di papiro. Se apriamo il libro e lo scorriamo velocemente, scopriamo che in ogni pagina il testo è accompagnato da altrettante immagini di reperti archeologici. Ulteriori dettagli ci vengono forniti nella post-fazione del libro, in cui l'autrice fa riferimento alla molteplicità delle fonti e dei filoni connessi al mito di Orfeo e dichiara di aver operato una scelta in modo da dar vita a una storia comprensibile per i destinatari.

La riscrittura di Elke Böhr è dunque finalizzata a narrare la vicenda di Orfeo e di alcuni dei miti ad essa collegati in modo che risultino accessibili ai lettori bambini, trasmettendo loro al contempo anche sapere archeologico, dunque sapere di tipo settoriale. Tale duplice intento si riflette sui diversi piani della strutturazione testuale, a partire dalla scelta delle immagini che, da una parte, si riferiscono al mito di Orfeo cantore, alla sua storia d'amore con Euridice, alla sua discesa nell'Ade nonché al mito di Ercole e all'impresa degli Argonauti. Dall'altra, troviamo anche immagini che rimandano alle abitudini e alla cultura della popolazione della Tracia in cui, ad esempio, sono raffigurate decorazioni di gioielli con scene di caccia all'orso e al lupo, guerrieri traci che ascoltano la musica di Orfeo nel loro tipico abbigliamento, le diverse componenti di cui era fatta la cetra. Le informazioni iconiche sono sempre puntualmente esplicitate sul piano verbale per cui la riscrittura si caratterizza per una stretta interazione tra testo e immagine. Nel passaggio seguente si narra, ad esempio, della testa di Orfeo che dopo la morte diventa un oracolo di cui Apollo è geloso, descrivendo nel dettaglio l'immagine: «Bald kamen viele Ratsuchende in das Heiligtum und befragten das Orakel. Man schrieb die Worte sorgfältig auf, die das Haupt in Versen und in geheimnisvollen Sätzen sprach, und vertraute darauf, daß der Gott Apollon selbst bei der Deutung der Orakel half»¹⁶.

¹⁶ Elke Böhr, *Orpheus. Der Sänger aus Thrakien*, cit., p. 70.



Fig. 1. La testa di Orfeo come oracolo

Lungi dal fungere da mero corredo del testo verbale, il materiale iconografico assume un ruolo centrale nella riscrittura tanto da dettare verosimilmente la sequenza narrativa come se l'autrice, nell'ideare il suo progetto, avesse prima selezionato e ordinato le immagini per poi abbinarvi il testo sulla base delle sue esigenze. Il potere incantatorio della musica di Orfeo sugli animali è, ad esempio, messo in risalto in una serie di immagini, tratte a loro volta da diversi mosaici romani che ritraggono numerosi animali accorsi ad ascoltare Orfeo, fedelmente enumerati nel relativo testo: «Angelockt von seinem Gesang und Saitenspiel kamen sie – die Tiere. Zuerst die Pferde und Ziegen und Rinder, die in der Nähe weideten. Aus dem Wald kamen der Hirsch und das Wildschwein und der Fuchs. Eidechsen und Schlangen, Schildkröten und Hasen eilten durch das Gras heran»¹⁷.

L'incrocio tra narrazione del mito di Orfeo e trasmissione di sapere archeologico si riflette anche nell'organizzazione del paratesto, in particolare della post-fazione in cui l'autrice traccia un quadro sintetico relativo alla tradizione intertestuale del mito di Orfeo nelle fonti scritte e iconografiche ed elenca tutte le figure mitologiche menzionate nel testo, affiancate da una breve spiegazione che consente ai destinatari di approfondire le loro conoscenze del mondo mitologico. Si riportano inoltre indicazioni riguardo il nome e la collocazione dei reperti archeologici dai quali sono tratte le immagini.

Analogamente, sul piano linguistico-testuale emerge l'attenzione alle capacità cognitive e linguistiche del lettore bambino cui si rivolge il testo, che rappresenta un importante principio regolatore delle riscritture per l'infanzia¹⁸, nella ricerca di un equilibrio tra i due poli della semplificazione e della complessità linguistica sui quali si collocano tali tipologie di te-

¹⁷ *Ivi*, pp. 24 ss.

¹⁸ Zohar Shavit, *Poetics of Children's Literature*, University of Georgia Press, Athens (GE)-London 1986.

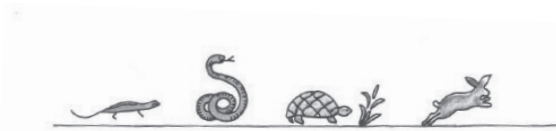
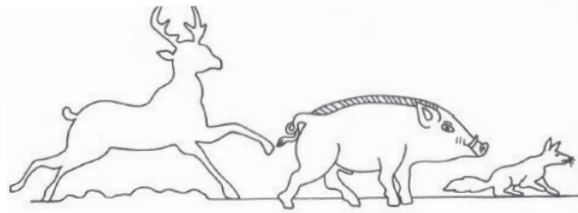
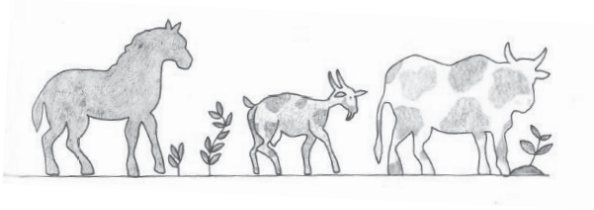


Fig. 2. La musica di Orfeo incanta gli animali



sti¹⁹. Di conseguenza si riscontra, da una parte, l'impiego di alcune strategie particolarmente ricorrenti nei testi narrativi per bambini: la riscrittura inizia con la classica formula «Vor langer Zeit» che consente ai lettori di collocarla nell'orizzonte testuale narrativo a loro familiare e si sviluppa spesso mediante una progressione tematica lineare, particolarmente adatta alla soglia cognitiva dei destinatari, in cui il rema di un enunciato diventa il tema del successivo: «In Thrakien gab es weite Wiesen. Hier weideten viele Schafe, Ziegen und Rinder, vor allem aber Pferde. Die thrakischen Pferde waren die besten Reitpferde»²⁰. Si constata altresì il ricorso ad alcune riformulazioni perifrastiche, volte a spiegare espressioni specifiche legate all'ambito mitologico che vengono inserite tra due virgole: «Sie fuhren bis ins Schwarze Meer nach Kolchis und wollten das kostbare 'Goldene Vlies', ein goldenes Widderfell, erbeuten»²¹, oppure introdotte attraverso il segnale discorsivo *also*: «Das singende und sprechende Haupt bargen die Bewohner an einem besonderen Ort im Heiligtum. Sie hatten erkannt, daß es weissagen konnte und Orakel erteilte, also die Fähigkeit hatte, künftige Ereignisse vorauszusagen»²². L'autrice è inoltre molto attenta alla dimensione ritmico-musicale del testo e ricorre spesso al polisindeto «Angelockt von seinem Gesang und Saitenspiel kamen sie – die Tiere. Zuerst die Pferde und die Ziegen und Rinder, die in der Nähe weideten. Aus dem Wald kamen der Hirsch und das Wildschwein und der Fuchs»²³ e all'itterazione «Ihr Geschrei und Gestöhne und Gefauche übertönte aber seine Musik»²⁴, che conferiscono un ritmo vivace alla narrazione e potenziano, in alcuni casi, la tensione emotiva di taluni passaggi della vicenda. D'altra parte, ricorrono nel testo anche alcuni termini legati al lessico archeologico come *Beschläge*, *Goldwäsche*, *Schmuckstücke*, nonché diverse frasi nominali complesse contenenti, a loro volta, aggettivi e sostantivi composti, che sono finalizzate principalmente alla descrizione delle immagini: «Die Thraker standen in ihren langen, bunt gewebten Mänteln und ihren Fellmützen um ihn herum»²⁵. Si riscontra, infine, una certa variabilità sintattica mediante il ricorso a diverse tipologie di frasi secondarie: «Er konnte so schön auf seiner Leier spielen, daß jeder glaubte, der Gott Apollon selbst habe ihm dieses Ins-

¹⁹ Bettina Kümmerling-Meibauer – Jörg Meibauer, *Sprache in der Prosa für Kinder und Jugendliche*, in *Handbuch Sprache in der Literatur*, hrsg. v. Anne Betten et al. (Sprachwissen, Bd. 17), De Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 559-568, qui pp. 564 s.

²⁰ Elke Böhr, *Orpheus. Der Sänger aus Thrakien*, cit., p. 8.

²¹ *Ivi*, p. 32.

²² *Ivi*, p. 70.

²³ *Ivi*, p. 25.

²⁴ *Ivi*, p. 48.

²⁵ *Ivi*, p. 22.

trument geschenkt»²⁶; «Als Eurydyke einmal mit ihren Freundinnen auf einer Wiese Blumen pflückte, wurde sie von einer Schlange gebissen»²⁷; «Er sah Sisyphos, der einen großen Felsblock mit gewaltiger Anstrengung einen steilen Bergabhang hinaufwälzen mußte. Jedesmal, wenn er es bis kurz unterhalb des Gipfels geschafft hatte, rollte der schwere Steinbrocken wieder den Abhang hinunter»²⁸.

Sul piano dell'intertestualità, nella riscrittura si intersecano costantemente fonti iconografiche e fonti scritte. Così, ad esempio, nel narrare il viaggio di Orfeo nell'Ade, l'autrice si serve di materiale verbale e iconografico che rimanda sia al testo di Virgilio, con la narrazione dell'incontro tra Orfeo, Cerbero e le Erinni, che a quello di Ovidio che menziona ulteriori figure quali Sisifo, le Danaidi e Tantalò. Inoltre, alcuni passaggi chiave della vicenda mitologica si raccontano esclusivamente a partire da fonti iconografiche, come nel caso dell'addio tra Orfeo ed Euridice che è narrato sulla base dell'immagine di un famoso bassorilievo. Qui compaiono il dio Hermes che trattiene per mano Euridice per riportarla con sé negli Inferi, Euridice, rivolta verso l'amato che poggia l'altra mano sulla sua spalla, e Orfeo che la accarezza tentando invano di trattenerla.

In conclusione, Elke Böhr non si limita a semplificare il mito di Orfeo in funzione dei destinatari bambini, ma dà vita a una riscrittura finalizzata a trasmettere loro sapere mitologico e sapere archeologico in cui si intrecciano modalità visive e verbali, si mescolano fonti scritte e fonti iconografiche e si impiegano strutture lessicali, morfosintattiche e testuali che sono rispettose dell'orizzonte cognitivo dei lettori ma non eccessivamente semplificate, contribuendo in tal modo anche all'educazione linguistica dei destinatari.

3. ORPHEUS UND EURYDIKE

Il testo *Orpheus und Eurydike* di Werner Heiduczek venne pubblicato nel 1989 dalla casa editrice Kinderbuchverlag con sede a Berlino Est, nella DDR, e si rivolge a lettori adolescenti a partire dai dodici anni.

La riscrittura porta con sé una complessa e ambiziosa rielaborazione della materia mitologica che si traduce in una storia finalizzata a fornire ai lettori un'ampia conoscenza non solo del mito di Orfeo, ma anche di altri miti e leggende ad esso collegati, come il viaggio degli Argonauti nella Colchide e le avventure di Eracle, nonché di episodi che si collocano più a latere quali la storia d'amore tra Eagro e Calliope, la seduzione di

²⁶ *Ivi*, p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 36.

²⁸ *Ivi*, p. 50.



Persefone da parte di Ade e la nascita di Apollo e Artemide. L'opera pullula inoltre di riferimenti a numerosi altri miti e leggende che sono spesso introdotti all'interno di strutture di comparazione e accompagnati da una breve spiegazione. Nell'esempio seguente, Orfeo rassicura Euridice immaginando per loro due un futuro di unione indissolubile, paragonando la propria situazione amorosa a quella di Filemone e Bauci: «Wir werden glücklich leben und vereint bleiben, wie Baucis und Philemon, die eines des anderen Tod nicht beweinen mußten und sich im Augenblick des Sterbens in eine Linde und eine Eiche wandelten»²⁹. Altre volte i riferimenti alle figure mitologiche vengono solo menzionati nel testo per poi essere spiegati più nel dettaglio in un glossario in appendice. Nel passaggio di seguito riportato, Calliope chiede a Zeus il dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza per suo figlio, analogamente a quanto era già stato concesso al giovane Ganimede. Nel glossario si spiega poi chi fosse il ragazzo: «Kalliope erhoffte noch mehr. Sie wollte eine günstige Stunde abwarten und ihren Vater Zeus bitten, dem Sohn Unsterblichkeit sowie ewige Jugend zu geben und ihn an die Tafel der Großen zu berufen gleich Ganymed»³⁰; «Ganymed: ein schöner Knabe, Sohn des Königs Tros und der Kallirrhoe; Zeus entführte ihn nach der Sage auf den Olymp, wo er der Mundschenk der Götter war»³¹.

Oltre a incoraggiare un'approfondita conoscenza della materia mitologica, la riscrittura mira anche a promuovere nei destinatari l'interesse nei confronti dei luoghi che ne sono stati un po' la culla, rievocandone l'atmosfera sin dalle prime pagine. Nel prologo che incornicia la riscrittura, un anonimo narratore racconta in prima persona di un viaggio intrapreso in Grecia per visitare i luoghi in cui Orfeo ed Euridice si incontrarono e vissero secondo il mito. Se, da una parte, la vicenda si situa nel tempo sospeso del mito, con riferimenti temporali che rimandano a un'epoca lontana e alquanto indefinita: «Hier soll vor einer Zeit, die niemand mehr zu benennen weiß, Orpheus gelebt haben»³²; «Einmal geschah es, daß in Thrakien die Flüsse über die Flüsse traten»³³; «In jener Zeit ließen die Athener die Nachricht verbreiten, sie würden Wettspiele veranstalten, die alle bisher dagewesenen an Vielfalt und Glanz übertreffen sollten»³⁴, dall'altra si forniscono dettagliati riferimenti geografici mediante strutture linguistiche tipiche della coerenza spaziale³⁵, finaliz-

²⁹ Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 84.

³⁰ *Ivi*, p. 17.

³¹ *Ivi*, p. 156.

³² *Ivi*, p. 5.

³³ *Ivi*, p. 7.

³⁴ *Ivi*, p. 50.

³⁵ Hardarik Blühndorn – Marina Foschi Albert, *Leggere e comprendere il tedesco. Ma-*

zate a orientare il lettore nello spazio della narrazione: «Zwischen dem Nordosten Griechenlands und dem Süden Bulgariens erstrecken sich die Rhodopen. [...] Steht man auf dem kahlen Gipfel des Mussala, und der Nebel zerreißt, sieht man zur Linken das Tal des Orpheus mit den zwei nah beieinander gelegenen Seen. Von da aus nimmt die Mariza, die einmal Hebros hieß, ihren Lauf zum gaischen Meer»³⁶; «Wer heute Kolchis sucht, mge ans Ostufer des Schwarzen Meeres reisen, dorthin, wo der Rion, der einstmals Phasis hieß, die feuchtwarme Niederung durchfließt. Er mag sich unter einen Taxusbaum setzen, so, daß er rechts die zur Kste steil abfallenden Berghnge sieht, links das in seinen Farben wechselnde Wasser des Meeres»³⁷.

Si indugia inoltre nella descrizione del paesaggio del mondo classico di cui si evidenziano la bellezza e l'armonia. Si menzionano ad esempio il profumo di muschio fresco e narcisi in Tracia («es duftete nach frischem Moos und Narzissen»³⁸), i pendii di montagna, i prati variopinti e le pietre che scintillano al sole in Pieria («mit seinen freundlichen Berghngen, vielfrbigen Wiesen und den in der Sonne gleienden Steinen»³⁹), l'accogliente e silenzioso monte Elicona in Beozia dove Orfeo trascorre la sua fanciullezza con i suoi pendii incontaminati, i prati vergini, i sassi scintillanti sui quali riposano le farfalle colorate («die Stille des freundlichen Helikon, seine unberhrten Hnge, die Wiesen dort, von keiner Herde niedergetreten, die glitzernden Steine, auf denen bunte Falter ruhten»⁴⁰), il mare luminoso e il cielo azzurro di Delo («das leuchtende Meer, den azurfarbenen Himmel»⁴¹). Si rievoca infine l'atmosfera gioiosa dei banchetti, delle feste e dei giochi. La descrizione del paesaggio e del mondo greco antico avviene in funzione estraniante, stimolando nel lettore il fascino per ci che  a lui poco familiare. A questo contribuisce, sul piano linguistico, l'uso di terminologia culturo-specifica che si riferisce a tipiche piante (*Zeder, Pinie, Espe, Zypresse*), abbigliamento (*Chiton, Kothurn, Mitra*), strumenti musicali (*Kitbara*), monete (*Talente*) dell'epoca e, in generale, la scelta di un registro arcaico-aulico non solo dal punto di vista lessicale (*er gesundete, er zrnte, ich drste*), ma anche fonetico (*Euoi*, grido augurale solitamente proferito in situazioni gioiose) e sintat-

nuale per studenti e docenti in formazione, Pisa University Press, Pisa 2014, pp. 157-166 e Heinz Vater, *Einfhrung in die Textlinguistik. Struktur und Verstehen von Texten*, 3. berarbeitete Aufl., Fink, Mnchen 2001, pp. 126-129.

³⁶ Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 5.

³⁷ *Ivi*, p. 92.

³⁸ *Ivi*, p. 9.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 12.

⁴¹ *Ivi*, p. 51.



tico con strutture prevalentemente ipotattiche e frasi nominali complesse («Es ist so übertrieben nicht, wenn gesagt wird, in Medeia brannte das Feuer der plötzlich entfachten Liebe mit einer solchen Gewalt, daß es alles verzehrte, was sich ihm in den Weg stellte»⁴²). Si evoca così una realtà lontana dal lettore anche nell'espressione linguistica. Infine, sul piano iconografico, le illustrazioni decorative di Renate Totzke-Israel, mediante la delicata realizzazione delle figure in una trama fine di linee e colori sobri, immortalano alcuni momenti cruciali della storia narrata e fanno rivivere l'atmosfera e il paesaggio esotico dei miti antichi. Davanti agli occhi del lettore scorrono immagini di templi, palme, mare azzurro, cipressi, grappoli d'uva:

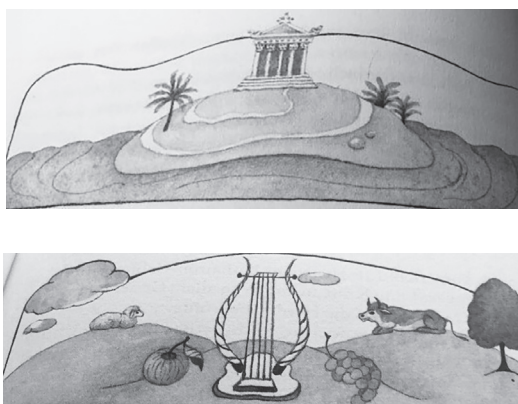


Fig. 3. Illustrazioni del paesaggio

Al contempo, però, la storia è anche concepita e sviluppata in modo da risultare vicina alla sensibilità dei destinatari. Conformemente a quanto constatato da altri studiosi a proposito di molte riscritture moderne di miti antichi destinate ad adolescenti⁴³, si indugia qui nella caratterizzazione psicologica dei personaggi principali, stimolando il lettore a confrontarsi con le loro esperienze e con il loro percorso di crescita personale. A tal fine si aggiungono nella riscrittura vicende *ex novo* che concernono principalmente la narrazione dell'infanzia e dell'adolescenza di Orfeo e anche di Euridice, rispetto alla quale nelle fonti si sa molto poco e che assume invece qui un profilo più delineato. È però Orfeo il vero protago-

⁴² *Ivi*, p. 97.

⁴³ Markus Janka – Michael Stierstorfer, *Von Arkadien über New York ins Labyrinth des Minotaurus: Mythologische Orte in Ovids Metamorphosen und aktueller Kinder- und Jugendliteratur*, in «Gymnasium», 122, 1 (2015), pp. 1-44, qui p. 4.

nista della riscrittura. Mentre il racconto della storia d'amore tra Orfeo ed Euridice, della morte di lei e della discesa di Orfeo nel regno dei morti copre solo una piccola parte dell'intero libro, ampio spazio è dedicato a Orfeo che è ritratto come un uomo dalla personalità ambivalente. Se, da una parte, è dotato di abilità straordinarie e di grandi virtù – ad esempio, ama profondamente Euridice e si mostra compassionevole nei confronti degli affanni altrui –, dall'altra, si abbandona anche a comportamenti moralmente discutibili, motivati da orgoglio e vanità. Sfida, ad esempio, Dioniso a una gara musicale rinfacciandogli di invidiare la sua arte, si lascia sedurre dalle tentazioni del successo e della vanità e si rende complice di fatti efferati come l'assassinio di Absirto, fratello di Medea, durante l'impresa degli Argonauti. Nella riscrittura si mostra come Orfeo raggiunga man mano la maturità, riconoscendo i suoi errori («Tölpel, der ich war, den Rat meiner Mutter nicht zu begreifen»⁴⁴).

La storia è inoltre anche strutturata in modo da sottolineare la presenza di temi e aspetti interpretabili secondo lo spirito del tempo e del luogo in cui vivono i destinatari, con un velato incitamento a riflettere in modo critico sull'assetto sociopolitico della DDR. In tale ottica vengono riconsiderati i ruoli di determinati personaggi e le loro dinamiche relazionali. L'amicizia di Orfeo con Giasone è ad esempio giustificata con il tradimento e le ingiustizie perpetrate dal re Pelia che è descritto come uno spietato dittatore che opprime il popolo, non mantiene le promesse e manipola gli altri al fine di accrescere il suo potere. D'altro canto, anche il personaggio di Giasone che sposa Medea per convenienza, non esita ad acconsentire al fratello Absirto di consegnargliela per farla processare per tradimento e intima a Orfeo, costretto a sua volta a obbedire perché teme per la vita di Euridice, di ponderare bene ciò di cui canterà al banchetto del re Pelia con riferimento al loro viaggio nella Colchide, rimanda indirettamente a figure e a pratiche totalitarie proprie del regime della DDR.

Una strategia peculiare della riscrittura sul piano linguistico-testuale consiste nel fatto che il narratore esce spesso allo scoperto e interviene all'interno del testo con commenti di varia natura finalizzati a guidare il lettore nella relativa comprensione e interpretazione. Frequenti sono, ad esempio, le riflessioni morali e i commenti didascalici circa l'iniziale immaturità di Orfeo e il suo graduale processo di maturazione: «Bedenke ich es recht»⁴⁵, machte es Orpheus um nichts anders als tag zuvor die wild aufeinander zuspringenden Tänzer, die er doch eigentlich verspottet hatte. Ja, er übertraf sie an Torheit und Vermessenheit»⁴⁶; «Orpheus, so scheint mir, muß erkannt haben, daß im Auslöschen der Erinnerung nicht das

⁴⁴ Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 53.

⁴⁵ Le sottolineature riportate qui e nelle citazioni successive sono mie.

⁴⁶ Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 54.



Glück liegt, weit mehr das Verderben»⁴⁷. In aggiunta, il narratore enfatizza la lotta di Orfeo contro i potenti, incitando indirettamente il lettore a seguire il suo esempio. Particolarmente interessanti risultano, a tale riguardo, i passaggi in cui si narra la discesa di Orfeo nell'Ade e si ritraggono gli attimi drammatici che precedono il momento in cui Orfeo si volta: «seine Gewißheit, daß Eurydike ihm folgte, war plötzlich so unumstößlich nicht mehr. Vielleicht sollte ich sagen, sein Unglaube an die Rechtschaffenheit der Götter ließ sich nicht länger unterdrücken, ist es doch dem lebendigen Geist des Menschen nicht gegeben, den Mächtigen blind zu gehorchen»⁴⁸. Il narratore rivela che Orfeo non riesce più a reprimere il suo scetticismo nei confronti della rettitudine degli dei, perché – spiega – non è dato allo spirito vivente dell'uomo di obbedire ciecamente ai potenti. E poco dopo aggiunge un altro commento:

Wenn für gewöhnlich behauptet wird, Ungeduld und sinnliche Gier hätten Orpheus getrieben, Persephones Befehl nicht zu befolgen, möchte ich meinen, seine Liebe zu Eurydike war groß genug, Entbehrungen durchzustehen. Aber Orpheus wäre nicht Orpheus gewesen, hätte er Erfüllung mit blindem Glauben erkaufen können. Das war sein eigentliches Unglück. Der Drang zu wissen, ist immer stärker als die Furcht, damit etwas zu zerstören⁴⁹.

Non sono dunque l'impazienza e la cupidigia a spingere Orfeo a girarsi, in quanto – osserva il narratore – il suo amore per Euridice era forte abbastanza da consentirgli di sopportare le privazioni. A motivare questo gesto è piuttosto il suo atteggiamento ribelle che lo induce a non barattare l'adempimento dei suoi desideri con una cieca fede nei confronti degli dei, nonché la sua sete di conoscenza. È interessante osservare che, anche secondo Euridice Orfeo non dovrebbe fidarsi degli dei. A differenza di quanto accade nelle versioni di Ovidio e Virgilio in cui Euridice non proferisce parola o parla solo dopo che Orfeo si volta a guardarla, qui interviene negli istanti che precedono il suo folle gesto. Dopo essere comparsa in sogno all'amato, gli chiede con tono di rimprovero, se la sua obbedienza non sia più grande del suo amore, ricordandogli che Persefone vuole in realtà solo metterlo alla prova («Ach, Orpheus, ist dein Gehorsam größer als deine Liebe? Weißt du nicht, daß Persephone dich nur prüfen will? Da sprang Orpheus auf, und dem Wahnsinn nahe, drehte er sich»⁵⁰). È solo a questo punto che Orfeo si sveglia di soprassalto e, incitato anche da Euridice, si volta. Dunque, in un'epoca in cui nella

⁴⁷ *Ivi*, p. 69.

⁴⁸ *Ivi*, p. 149.

⁴⁹ *Ivi*, p. 151.

⁵⁰ *Ivi*, p. 152.

DDR traduzioni e riscritture di miti antichi venivano strumentalizzate e addomesticate in conformità all'ideologia socialista per cui il traduttore e lo scrittore svolgevano piuttosto la funzione di censori dei contenuti e di controllori degli ingressi dei testi nella cultura di arrivo, Heiduczek sembra andare contro-corrente e si serve della letteratura per l'infanzia, che non era generalmente considerata un mezzo di diffusione di critica al regime, per incoraggiare i lettori a resistere alle pratiche opache della politica e della vita quotidiana della DDR evitando così la censura. Ciò ci induce a ipotizzare che il pubblico cui si rivolge la riscrittura non sia esclusivamente quello adolescente⁵¹.

Sul piano dell'intertestualità, la riscrittura è intessuta in modo da rendere il lettore consapevole dell'identità mutevole del mito di Orfeo, frutto dell'incrocio e della contaminazione di più fonti nel corso del tempo. A tal fine, il narratore formula spesso dei commenti di tipo metacomunicativo che si riferiscono all'organizzazione del proprio testo in cui tematizza e giustifica l'introduzione di determinate vicende, facendo così emergere lo stretto intreccio narrativo che lega il mito di Orfeo ad altre leggende mitologiche. Giustifica, ad esempio, il suo *excursus* sul ratto di Persefone da parte di Ade per consentire al lettore una migliore comprensione della cornice narrativa in cui si colloca la discesa di Orfeo nell'Ade («Was nun folgt, überschreitet die Grenze gewohnten Denkens, und um es verständlich zu machen, muß ich abermals zurückgehen in eine Zeit, da Orpheus und Eurydike noch nicht geboren waren»⁵²). Nel testo si riscontra inoltre una fitta rete di riferimenti intertestuali che rimandano all'esistenza di versioni differenti di alcuni episodi o dettagli della storia. Nel passaggio seguente, mediante l'impiego di diverse strutture verbali finalizzate a introdurre le fonti dell'informazione, si traccia la discussione controversa intorno alla questione della morte di Orfeo:

Wer Orpheus' Grab sucht, er wird es nicht finden. Sternkundige weisen zum nächtlichen Himmel. 'Dort', sagen sie, 'ist uns die Leier des unvergänglichen Sängers als Sternbild erhalten. Es gibt keinen besseren Ort für sie'. Dem widersprechen die Fischer auf Lesbos und berufen sich auf die Schönheit ihrer Lieder. Auf ihrer Insel, behaupten sie, habe einstmal das Heiligtum des Dionysos gestanden. Darin hinwiederum sei Orpheus' Kopf aufbewahrt worden. Dem Hoffnungslosen habe er von Hoffnung gesprochen, dem Sterbenden vom Leben, dem an Liebe Armen vom Überfluß der Liebe. Die Reiseführer in Makedonien lassen in Libethra anhalten und bei Dion, am Fuße des Olymp. Nur hier und nirgendwo anders ruhe Orpheus, versichern sie. Nachdem er der Unter-

⁵¹ Bettina Kümmerling-Meibauer, *Orpheus and Eurydike: Reception of a Classical Myth in International Children's Literature*, cit., p. 294.

⁵² Werner Heiduczek, *Orpheus und Eurydike*, cit., p. 120.



welt ohne Eurydike entstiegen sei, hätte es ihn rastlos durch die Welt getrieben. Am Ende jedoch sei er hierher zurückgekehrt, wo alles begann. Alles Lebende zieht aus und kehrt wieder heim, wenn Gewalt oder Trug es nicht hindern. Die Thraker wissen es ganz anders⁵³.

Inoltre, il narratore valuta criticamente le fonti, facendo spesso riferimento alla presenza di lacune informative («Es ist nicht mehr auszumachen, wo genau Orpheus damals seinen Wohnsitz hatte»⁵⁴; «Nirgendwo ist überliefert, wie viele Tage Orpheus an jenem Ort zubrachte, ohne zu begreifen, was um ihn und in ihm geschah»⁵⁵), oppure riportando informazioni contrastanti di cui segnala il diverso grado di credibilità, optando per quella a suo parere più affidabile:

Für gewöhnlich wird die Rettung des Schiffes der Pallas Athene zugeschrieben. Mit ihrer Linken, heißt es, hätte sie den dunkelblauen Felsen zurückgehalten, mit der Rechten der bedrohten Argo einen kräftigen Stoß versetzt. Mir jedoch scheint die kaum beachtete Aussage eines namentlich nicht genannten Ruderers der Wahrheit näher zu kommen. Der Mann will bemerkt haben, dass Orpheus's Schrei die Felsen für einen Augenblick verwirrte, derart, daß sie in ihrem höllischen Tanz einhielten, eben lange genug, um das Schiff nicht zu zermalmen⁵⁶.

Il narratore prende infine posizione rispetto a determinate questioni controverse proponendo la sua versione e interpretazione dei fatti: «Absyrtos, so erzählt das Volk, soll Zauberöl in die Luft gesprüht haben, um die Sinne des vermeintlich betrogenen Griechen ganz und gar einzuschläfern. Ich meine, dem Kolcher schien ein solcher Aufwand nicht erforderlich. Absyrtos war vom Wahn berauscht, ein geschickterer Betrüger zu sein als Iason»⁵⁷, e formulando ipotesi interpretative:

Orpheus verkaufte seine Besitzungen in Phrygien und in den ionischen Kolonien und entführte Eurydike aus dem kärglichen Othrys in ein Land auf dem Peloponnes. Dort wuchs Lotos, Zypergras, Weizen, Spelt und weiße Gerste». So schreibt einer seiner Schüler. Ich möchte meinen, daß von Arkadien die Rede ist, denn dieser Landstrich galt damals den Dichtern als «paradiesischer Garten»⁵⁸.

⁵³ *Ivi*, p. 153.

⁵⁴ *Ivi*, p. 46.

⁵⁵ *Ivi*, p. 130.

⁵⁶ *Ivi*, p. 91.

⁵⁷ *Ivi*, p. 102.

⁵⁸ *Ivi*, p. 74.



Mediante i commenti in prima persona del narratore, l'uso di forme verbali che introducono la fonte dell'informazione, il *Referatskonjunktiv* che segnala il discorso riportato e il *Konjunktiv II* che invece esprime un atteggiamento scettico nei confronti di ciò che si riporta da altri testi⁵⁹, la riscrittura diventa terreno di dialogo interdiscorsivo tra le fonti sul mito di Orfeo, rivelandone così la sua molteplice e dinamica identità.

Concludendo, ci troviamo di fronte a una riscrittura complessa che si pone obiettivi ambiziosi. Rifacendosi a diverse fonti, mescolandole tra di loro e operando procedure di invenzione, Heiduczek costruisce una storia che incorpora e arricchisce le diverse diramazioni del mito di Orfeo, stimolando anche la sensibilità intertestuale dei destinatari. Mediante la narrazione del viaggio esperienziale di Orfeo, si mira inoltre a contribuire all'educazione morale e allo sviluppo emotivo e affettivo dei lettori adolescenti affrontando temi per loro coinvolgenti come la seduzione attraverso il successo, la forza dell'amore, la sofferenza per la perdita della persona amata, il potere della musica. Si intende, infine, accrescere la sensibilità interculturale dei lettori aprendoli al fascino del mondo greco e all'eredità culturale dei miti classici tracciando, al contempo, anche un legame tra passato e presente e favorendo spazi di riflessione e critica sociale.

4. MICKY MAUS – DER DUDELSACK

L'ultimo esempio di riscrittura analizzato concerne una trasposizione parodistica della vicenda mitologica nei fumetti di Topolino tradotta in tedesco dall'inglese. Si tratta, in questo caso, di un'operazione di riscrittura molto diversa rispetto agli esempi precedenti in cui, analogamente a quanto osserva Ferrari⁶⁰ a proposito delle riscritture dei miti germanici nei fumetti Disney, si impiegano determinate strategie volte a creare un effetto comico che concernono soprattutto il piano del contenuto e della lingua. Tra queste figura l'identificazione tra personaggi della tradizione mitologica e personaggi del mondo disneyano giocando sull'analogia o sul contrasto, con la conseguenza che gli eventi narrati vengono modificati in base alle caratteristiche dei personaggi disneyani. Con riferimento all'universo narrativo in cui è collocata la riscrittura, ci troviamo qui di fronte

⁵⁹ Peter Eisenberg, *Grundriß der deutschen Grammatik*, Bd. 2: *Der Satz*, Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 1999, p. 116.

⁶⁰ Fulvio Ferrari, *Da Sigfrido a Capitan Harlock: mito e leggenda germanici nei fumetti e nei cartoon*, in *Eroi di carta e celluloidi. Il Medioevo germanico nelle forme espressive moderne*, a cura di Maria Grazia Saibene – Marusca Francini, Mauro Baroni editore, Viareggio 2004, pp. 55-91, qui pp. 63 ss.





a una parodia «in tempo reale»⁶¹, in quanto le coordinate spazio-temporali della fonte letteraria sono interamente traslate sulla contemporaneità: la storia si svolge in quello che è il presente dei personaggi Disney ed è ambientata a Topolinia che, come Paperopoli, accoglie buona parte delle vicende leggendarie del mondo dei classici⁶². Il protagonista è Pippo che, nel preparare le valigie per recarsi in campeggio con Topolino, trova in soffitta una cornamusa appartenente a un suo avo e scopre che suonandola riesce, da una parte, a incantare gli animali, dall'altra, ad allontanare gli uomini che non apprezzano affatto la sua musica. Coerentemente con il suo peculiare carattere di personaggio sbadato e irrazionale, Pippo si rende protagonista di una serie di avventure di cui non riesce a prevedere le conseguenze, che si rivelano rischiose e divertenti allo stesso tempo. Con la sua cornamusa attira per esempio un gruppo di animali del bosco che si mettono a rovistare tra le provviste di cibo di Pippo e Topolino, nonché un branco di animali fuggiti da un circo che sostano davanti alla loro tenda intimorendo i due amici. In realtà, questa situazione evolverà a loro favore, perché non solo grazie a Pippo gli animali potranno essere riportati nel circo di appartenenza, ma il fido amico di Topolino diventerà addirittura famoso per la sua impresa. Assediato dai giornalisti, riuscirà a sbarazzarsene in fretta proprio grazie al potere 'allontanante' della sua cornamusa.

All'impianto umoristico della riscrittura contribuisce anche il registro linguistico impiegato, in contrasto con il tono epico della vicenda originaria, che si caratterizza per la commistione tra un registro colloquiale e uno di livello più alto che ricorre sistematicamente in determinati passaggi della storia creando, appunto, un effetto comico. Ciò è evidente soprattutto nelle diverse modalità con cui sul piano linguistico-testuale Pippo e Topolino si riferiscono alla cornamusa. Mentre Pippo ricorre spesso alla ripetizione della parola *Dudelsack* in contesti sintagmatici con connotazione neutra, Topolino la menziona in contesti frasali che si caratterizzano per un tono più informale e dispregiativo («Wo in aller Welt hast du den Dudelsack her?»⁶³; «Jetzt ist aber Schluß, Goofy! Du rührst den Dudelsack nicht mehr an!»⁶⁴). Inoltre, sia Pippo sia il narratore quando si riferiscono alla sua musica, utilizzano espressioni contenenti parole emotive⁶⁵ appartenenti in parte a un registro più alto («Zuerst

⁶¹ Andrea Cannas, *Dall'Odissea a Guerre stellari: l'eterno ritorno die Paperi*, in Pier Paolo Argiolas et al., *Le grandi parodie Disney: ovvero i classici fra le nuvole* (L'Arte delle Nuvole, 9), Nicola Pesce Editore, Battipaglia 2013, pp. 15-47, qui p. 32.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Micky Maus – der Dudelsack*, cit., p. 3.

⁶⁴ *Ivi*, p. 9.

⁶⁵ Cfr. Isabella Poggi – Emanuela Magno Caldognetto, *Il parlato emotivo. Aspetti*

ein hübsches Morgenliedchen»⁶⁶; «Goofy legt sein ganzes Herz in einen letzten dahinschmelzenden Abschiedston»⁶⁷). Queste espressioni contrastano con i commenti informali e ironici di Topolino quando sente suonare Pippo («Du liebe Zeit! Was ist denn hier los? Hört sich an, als ob jemand abgemurkst wird»⁶⁸).

Sul piano dell'intertestualità emerge un aspetto interessante, se si amplia la prospettiva di analisi al confronto tra il testo in tedesco, l'originale in inglese e la traduzione in italiano. Si nota infatti che nelle tre versioni vengono impiegate strategie diverse al fine di indurre il lettore a realizzare che la storia, benché situata in un contesto diverso, allude in realtà a una vicenda più antica. Tali differenze emergono già a partire dal titolo della riscrittura. Nell'originale in lingua inglese si menziona *Pied Piper Goofy* che è riconducibile in maniera indiretta al mito di Orfeo, in quanto richiama alla mente la figura del pifferaio magico, a lui ispirata, e resa celebre da opere quali *Il flauto magico* di Mozart e la fiaba del pifferaio di Hamelin, molto nota nei Paesi dell'area germanica e anglosassone. Analogamente, verso la fine della storia, nel commentare l'impresa di Pippo, una giornalista afferma «A modern Pied Piper... That's what he is!»⁶⁹ definendo Pippo un moderno pifferaio magico, in virtù del suo potere di incantare gli animali mediante la musica. La traduzione in tedesco si caratterizza per l'assenza di rimandi intertestuali espliciti. Nel titolo si menziona solo lo strumento musicale *der Dudelsack* e si taglia del tutto la parte finale in cui nel testo originale compare l'allusione a una figura di riferimento più antica, di cui Pippo appare come il moderno persecutore. Nella traduzione in italiano riscontriamo invece una situazione molto diversa. Qui viene esplicitato il legame tra il mito e la riscrittura già nel titolo della storia che è riformulato come *Topolino e Pippo-Orfeo*, nel testo si inserisce una battuta di Topolino che chiarisce «Pippo è come il leggendario Orfeo! Attira gli animali con la sua musica!»⁷⁰ e, ancora, nella parte finale la giornalista che intervista Topolino afferma «Il vostro amico è un vero Orfeo redivivo»⁷¹.

cognitivi, linguistici e fonetici, in *Il parlato italiano*, Atti del convegno nazionale di Napoli, 13-15 febbraio 2003, a cura di Federico Albano Leoni *et al.*, D'Auria editore, Napoli 2004.

⁶⁶ *Micky Maus – der Dudelsack*, p. 5.

⁶⁷ *Ivi*, p. 10.

⁶⁸ *Ivi*, p. 2.

⁶⁹ *Micky Mouse – Pied Piper Goofy*, cit., p. 7.

⁷⁰ *Topolino e Pippo-Orfeo*, p. 188

⁷¹ *Ivi*, p. 195.



Fig. 4. Riferimenti intertestuali nei fumetti di Topolino

I riferimenti intertestuali sono dunque molto più espliciti nella traduzione in italiano, mentre negli altri due testi rimangono più impliciti o scompaiono del tutto, diventando esclusivo appannaggio del lettore in grado di riconoscere la fonte primaria di ispirazione. Come osserva Ferrari⁷², l'ipotesi della conoscenza o meno del materiale narrativo riscritto nei fumetti da parte dei lettori guida le diverse scelte di trasposizione messe in atto. La trama e i personaggi del testo fonte possono essere, di conseguenza, utilizzati per compiere operazioni diverse, costruendo una storia avvincente per il pubblico indipendentemente dalla conoscenza del testo fonte, oppure dando vita a una parodia, il cui intento comico si rivelerebbe alquanto esile o rischierebbe di essere sacrificato del tutto, qualora il lettore non conoscesse la vicenda di riferimento⁷³. Probabilmente l'autore della riscrittura in inglese e, in misura ancora maggiore, il traduttore della versione in italiano hanno inteso porre l'accento sull'intento parodistico degli adattamenti esplicitando i riferimenti al testo fonte/ai testi fonte. Il traduttore del testo tedesco ha invece preferito narrare una storia che divertisse i lettori al di là della loro eventuale conoscenza della storia originaria, tralasciando la componente parodistica. Notiamo dunque come anche le traduzioni delle riscritture si evolvano spesso in modo molto diverso rispetto al testo fonte, soprattutto per quel che concerne l'intenzionalità e gli obiettivi comunicativi che guidano il progetto traduttivo.

5. CONCLUSIONI

Nel presente lavoro sono stati esaminati alcuni esempi di riscrittura del mito di Orfeo in testi per bambini ed adolescenti in lingua tedesca, con riferimento alle peculiari strategie di riformulazione impiegate in funzione dei destinatari. Pur nella diversità delle interessanti tipologie di adattamenti qui delineate, emerge in tutti i casi il valore delle riscritture come strumento per mezzo del quale far rivivere i classici, trasformandoli di volta in volta in qualcosa di diverso, in un universo testuale fluido⁷⁴ che li apre a sempre nuove significazioni e interpretazioni. Come osserva Lefevre⁷⁵, sono spesso proprio le riscritture, attraverso i loro adattamenti

⁷² Fulvio Ferrari, *Da Sigfrido a Capitan Harlock: mito e leggenda germanici nei fumetti e nei cartoon*, cit., p. 56.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Cfr. John Bryant *The Fluid Text. A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, cit.

⁷⁵ André Lefevre, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. it. cit.



a destinatari e contesti storici, culturali e linguistici diversi, a costituire la forza motrice dell'evoluzione letteraria. Ciò vale in special modo per un mito dalla natura testuale particolarmente camaleontica come quello di Orfeo, in grado di sopravvivere e rivivere nel tempo proprio grazie a numerose traduzioni, riscritture e adattamenti che continuano a rivelarsi efficaci strumenti di sue feconde risignificazioni.

