Colloquium Area "Modern Studies in Fiction Literature Translation"

INTERTESTUALITÀ E TRADUZIONE LETTERARIA. STRATEGIE DI MEDIAZIONE CULTURALE NELLE VERSIONI ROMENE DEI ROMANZI DI UMBERTO ECO /

INTERTEXTUALITY AND LITERARY TRANSLATION: CULTURAL MEDIATION STRATEGIES IN THE ROMANIAN VERSIONS OF UMBERTO ECO'S NOVELS



Daniela CRACIUN, Associate Professor, PhD,
(Ovidius University of Constanta, Romania)
craciun.daniela@univ-ovidius.ro
https://orcid.org/0009-0006-6165-5336

Received: December 16th, 2025 | Reviewed: December 17th, 2025 | Accepted: December 17th, 2025
UDC 81`255.2 | https://doi.org/10.62413/cqm.2026.12

Abstract

The study examines the relationship between intertextuality and literary translation, conceptualizing translation not as a mere linguistic transfer but as a process of rewriting and cultural recontextualization. Grounded in theoretical approaches to intertextuality, the study investigates the functioning of intertextual elements in translated texts. Particular attention is devoted to the translation of allusions, implicit citations, and intertextual palimpsests, as well as to the strategies adopted to negotiate their semantic, cultural, and literary value within the target context. Through a qualitative analysis of selected passages from "Baudolino" and "The Prague Cemetery" by Umberto Eco in Romanian translation, the research shows how translators operate between the preservation of textual alterity, adaptive rewriting, and paratextual mediation.

Keywords: *Umberto Eco, Baudolino, Il cimitero di Praga, intertextuality, literary translation, translation studies, cultural mediation, literary polysystem, intertextual allusion, paratextual strategies*

Il termine tecnico con cui la critica letteraria descrive il rapporto genetico tra testi è quello di *intertestualità*. Il concetto di intertestualità ha permesso la delimitazione di un fenomeno letterario, la ricerca dei suoi meccanismi e l'apertura ad altri spazi di comunicazione, confinanti con la letteratura: l'interculturalità, la teoria della traduzione o l'intermedialità. La nozione di intertestualità compare nell'ambito della teoria letteraria negli anni Sessanta, grazie agli studi del gruppo *Tel Quel* e, in particolare, alle ricerche di Julia Kristeva, alla quale si deve anche l'introduzione

del termine. Il contesto in cui questo termine compare è quello della definizione della linguista francese: "Ogni testo è costruito come un mosaico di citazioni, ogni testo è l'assorbimento e la trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come *doppio*" (Kristeva, 1978, p. 121).

È importante sottolineare che l'essenza del concetto di intertestualità si esprime nello sforzo di assimilazione e trasformazione che caratterizza tutti i processi intertestuali. Gli inserimenti più o meno espliciti di materiali estranei hanno la forza di spezzare il flusso lineare del testo ospite. Il testo citato risulta così ampliato, arricchito nelle sue implicazioni poiché al significato primario si aggiunge un significato ulteriore. Il traduttore, di fronte a un testo permeato da una forte componente intertestuale, è chiamato a valutare attentamente la funzione e il valore dei riferimenti che incontra, con l'obiettivo di coglierne non solo il significato semantico, ma soprattutto di restituirne la densità.

I numerosi contributi di specialisti che si sono occupati delle relazioni che legano intertestualità e traduzione dimostrano come questo tema può essere analizzato alla luce di due approcci speculari. Il primo orientamento studia l'intertestualità dal punto di vista della traduzione, come elemento caratterizzante del testo e, di conseguenza, osserva la tipologia e il ruolo dei diversi indicatori intertestuali, concentrandosi sia sulla fonte e sull'atto di lettura compiuto dal destinatario del testo nella lingua originale, sia sulla lingua di arrivo e sulla restituzione dei fenomeni intertestuali nella lingua di arrivo. Pur dipendendo in larga misura dal contesto di produzione dell'opera, la componente intertestuale chiama il traduttore alla responsabilità di offrire al lettore della lingua di arrivo un'esperienza di lettura quanto più possibile analoga a quella del lettore della lingua di partenza.. Il secondo orientamento tende a esaminare la traduzione come forma di intertestualità per eccellenza, poiché tradurre significa compiere un'operazione di assimilazione e trasformazione di un testo esistente, operazione considerata l'essenza della pratica intertestuale.

L'intertestualità pone il traduttore di fronte a una serie di problemi che richiedono una risposta, la più univoca possibile per sviluppare un'adeguata strategia traduttiva. Le questioni che sorgono riguardano l'importanza dei riferimenti intertestuali nella comprensione del testo, il loro trasferimento nella cultura di arrivo o il loro ruolo nella costruzione del significato. Il testo letterario con un alto grado di intertestualità è il luogo in cui il concetto di fedeltà trova la sua applicazione immediata e concreta. Questa fedeltà è bidirezionale: da un lato il traduttore deve dimostrare di essere leale all'autore e al significato trasmesso dal testo di partenza e dall'altro, ha anche una responsabilità nei confronti dei destinatari e deve garantire che la traduzione sia conforme alla funzionalità del testo e che adotti il punto di vista della cultura di arrivo, al fine di consentirne l'integrazione nel nuovo contesto culturale (Eco, 2003, pp. 15-16).

L'operazione di ripristino dei significati residui individuati deve tenere conto di diversi fattori (la valenza che il riferimento ha nella costruzione del significato, la familiarità dei destinatari con l'opera e il contesto culturale da cui proviene l'allu-

sione o la citazione), valutare le effettive possibilità di riconoscimento del riferimento e prevedere se esso innescherà gli stessi processi associativi nei lettori di destinazione. Oppure, al contrario, il riferimento potrebbe risultare incomprensibile, inducendo a chiedersi se una sostituzione, un adattamento o persino una soppressione, anziché una traduzione letterale, non assicurerebbero un maggiore rispetto del testo di partenza. Il traduttore si trova quindi di fronte a diverse opzioni, tutte minate da un certo grado di insufficienza che implica anche perdite di significato.

Considerare l'intertestualità dalla prospettiva della "lingua di arrivo", vale a dire dal punto di vista della ricontestualizzazione, attiva un processo di interrogazione che colloca il testo in una nuova luce ermeneutica, facendo emergere chiavi di lettura che, in assenza della traduzione, probabilmente non sarebbero state esplorate. I meccanismi di compensazione e le competenze tecniche che il traduttore è chiamato a rinnovare per rendere l'intertestualità non possono cancellare il senso di perdita che accompagna inevitabilmente ogni atto traduttivo. Al tempo stesso, occorre ricordare che la ricontestualizzazione o l'adattamento dei rimandi intertestuali partecipano in modo determinante a quel processo di continua rigenerazione e (ri)scoperta del significato che è proprio della traduzione.

Il presente studio analizza le soluzioni che i traduttori romeni propongono per le numerose allusioni intertestuali presenti nei romanzi di Umberto Eco, nel più ampio contesto delle relazioni intertestuali tra culture definite dalle teorie della traduzione (in questo caso i modelli teorici assunti sono quelli del ricercatore israeliano Itamar Even–Zohar e del traduttore e ricercatore italiano Bruno Ossimo).

Ogni opera nasce in uno spazio intertestuale, poiché l'autore, consapevolmente o meno, è influenzato dai testi che la precedono. La consapevolezza della propria identità culturale può essere più o meno sviluppata, ma cresce spesso nel confronto con altre culture. Chi possiede una solida coscienza metaculturale è più capace di svolgere una funzione traduttiva. Il traduttore, infatti, si muove tra due poli strategici: da un lato, può mantenere visibili gli elementi della cultura straniera, introducendoli come tali; dall'altro, può appropriarsene adattandoli al proprio contesto culturale.

È un'operazione complessa, perché una cultura difficilmente può accettare istanze straniere che non rientrano negli schemi o nei modelli con cui la cultura ricevente è abituata a inventariare la realtà (in pratica, sarebbe il caso di qualcuno che torna dall'Italia e a cui viene chiesto di descrivere un *panettone;* seguendo questa strategia, direbbe di aver assaggiato un panettone e lo descriverebbe come un dolce diverso da quello che si trova in Romania). Al polo opposto si colloca la variante in cui l'altro viene appropriato: si tratta di inserire elementi di una cultura straniera fingendo che non siano tali, trasformandoli e diluendoli fino a farli passare inosservati come elementi locali; si tratta, di fatto, di adattare l'elemento straniero agli schemi con cui la cultura ricevente è normalmente abituata a inventariare la realtà (la strategia è quella di chi descrive un *panettone* come una sorte di pan di Spagna ad esempio, più cresciuto e diversamente stagionato, riducendolo a un elemento già noto). Si porta così l'elemento straniero a uno stato di dipendenza dalla propria cultura.

Il primo atteggiamento è di tipo centripeto: riconosce la diversità degli elementi della cultura straniera e li confronta sullo stesso piano con elementi della propria cultura. Il secondo approccio è di tipo centrifugo e proietta all'esterno del proprio sistema le categorie e i modelli percettivi validi all'interno della propria cultura. Il primo tipo di approccio privilegia la consapevolezza delle differenze culturali, la consapevolezza della propria identità culturale e il confronto tra due culture; il secondo favorisce l'inerzia e la conservazione del proprio sistema, evitando il confronto (Ossimo, 2004, pp. 43-44).

Ogni traduzione opera un inserimento, un innesto forzato di un'opera appartenente a un sistema letterario straniero. L'opera tradotta subirà adattamenti al nuovo sistema culturale e letterario in cui viene inserita durante il processo traduttivo stesso, ma buona parte della sua estraneità e novità verrà trasferita e trasmessa al nuovo contesto. La letteratura tradotta assume un ruolo significativo nel generare innovazione e trasformazione, sia sul piano formale sia su quello tematico, all'interno del sistema letterario che la accoglie (Even-Zohar, 1999, p. 227).

In quanto ai romanzi di Umberto Eco, è l'autore stesso a porsi la questione di come un'allusione intertestuale del testo di partenza possa essere riprodotta nel testo di arrivo. E lo fa nel volume *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003). Il fatto che i testi dialoghino tra loro, secondo Eco, rappresenta una costante della letteratura e dell'arte. L'allusione intertestuale rappresenta una strategia precisa attraverso la quale l'autore richiama implicitamente opere precedenti, lasciando il riferimento non esplicitato e rendendo così possibile una duplice lettura: a) da un lato, il lettore ingenuo, che non riconosce la citazione, ma segue comunque l'evoluzione del discorso e della trama come se ciò che gli viene raccontato fosse qualcosa di nuovo e inaspettato, e b) il lettore informato, colto e competente, che individua l'allusione e la percepisce come una citazione maliziosa. Quando un testo ne cita un altro, ma non apertamente, "si fa un segno con l'occhio al possibile lettore informato", afferma Umberto Eco (Eco, 2003, pp. 217-218).

Queste situazioni sono legate al problema della traduzione in cui il traduttore deve sforzarsi di riprodurre tutte le sfumature del testo di partenza. Eco individua due casi. Nel primo, se il traduttore decide autonomamente di utilizzare nella propria lingua la trasposizione corrente di un testo/citazione/elemento è segno che qualcosa nel testo rende il riferimento quasi obbligatorio (ci troviamo, secondo il modello presentato sopra, in una situazione in cui si parla di inserimento dell'elemento estraneo senza mascherarlo in alcun modo). Il secondo caso evidenziato da Eco è quello in cui il riferimento non è trasparente o non lo è nella cultura del traduttore. In tali situazioni, lo stesso U. Eco invita il traduttore a cercare un'allusione equivalente nella propria letteratura (secondo il modello, questa è la seconda situazione, in cui l'elemento estraneo è ridotto a uno stato di dipendenza dalla propria cultura) (Eco, 2003, p. 220). Questa è anche la richiesta esplicita di Umberto Eco in relazione alla traduzione del romanzo *Il pendolo di Foucault*. Riguardo alla resa di un'allusione all'*Infinito* di Leopardi, l'autore ha segnalato ai suoi traduttori che l'aspetto da tenere in considerazione non è tanto il fatto che il suo personaggio cita Leopardi, quanto piuttosto il fatto che egli arricchisce il suo discorso con cita-

zioni e riferimenti a opere letterarie. Immaginando che un pubblico straniero non padroneggi la letteratura italiana a sufficienza da permettergli di identificare il riferimento intertestuale, Eco ha suggerito ai traduttori di sostituire il riferimento leopardiano con qualsiasi altro appartenente alle rispettive letterature nazionali, a condizione che possa essere identificato spontaneamente dai lettori (Eco, 2003, p. 200). In tali casi, i traduttori devono trovare una citazione intertestuale e decidere come renderla facilmente riconoscibile ai propri lettori, semplicemente modificando la fonte se necessario. Ci sono situazioni in cui il traduttore negozia se sia preferibile sacrificare l'allusione intertestuale a favore della comprensione, oppure sacrificare la comprensione del testo per mettere in risalto l'allusione intertestuale. Non percepire un riferimento colto e ironico equivale a impoverire il testo: «L'ideale di una traduzione sarebbe rendere in un'altra lingua niente di meno, ma anche niente di più, di ciò che il testo di partenza suggerisce» (Eco, 2003, p. 227), sostiene Umberto Eco.

L'uso di intertesti di provenienza eterogenea è una caratteristica della prosa di Umberto Eco, esemplificata in questo studio dai romanzi *Baudolino* (2001) e *Il cimitero di Praga* (2010). Propongo l'analisi di alcune situazioni illustrative per i due approcci discussi, a partire da questi due romanzi dello scrittore italiano, composti o quantomeno tradotti in romeno dopo la pubblicazione del volume sulla traduzione, quindi privi di qualsiasi tipo di indicazione da parte dell'autore, presente nel caso di altri testi. Eco discute a lungo alcune difficoltà di traduzione nel caso dei numerosi riferimenti intertestuali contenuti nei suoi romanzi.

Il primo esempio, tratto dal romanzo *Baudolino*, illustra l'approccio traduttivo che prevede l'appropriazione – integrazione e adattamento – dell'elemento straniero. *Baudolino*, romanzo ambientato a metà del XII secolo, si apre con un testo molto lungo scritto dal protagonista, un contadino ignorante e semianalfabeta, testo in cui l'autore ricostruisce e restaura una variante della lingua popolare italiana. Il suo modello linguistico è certamente rappresentato dai primi testi italiani in volgare risalenti al secolo X e da cui Eco mutua caratteristiche fonetiche, morfologiche e lessicali, oltre che grafiche, il tutto condito da formule e parole latine o latinizzate, facilmente accettate nella cultura complessiva dell'epoca medievale e facilmente riconoscibili anche da un lettore meno esperto. Così, nel primo capitolo, quando il protagonista ricorda il tempo in cui imparò a leggere, un celebre frammento del cosiddetto *Indovinello Veronese* viene introdotto nel discorso dell'eremita suo maestro, un testo risalente all'VIII secolo (circa 760) e considerato il primo testo con caratteristiche linguistiche del volgare italiano. Nella proposta che l'eremita fa, ovvero di insegnargli non solo a leggere ma anche a scrivere, questo approccio è descritto con le parole che compaiono in questo testo fondante della lingua volgare e che apre tutte le storie della lingua e della letteratura italiana: «…ma se scrivi in lo libro dentro ci volonti i folii et l'Inkostro et il calamus ke alba pratalia arabat et nigrum semen seminabat che lui parlava sempre latino» (Eco, 2000, p. 13). Riconosciamo qui una citazione[20] grafica non marcata per la quale la traduttrice ricorre a

[20] Riportiamo la versione integrale dell'*Indovinello Veronese*, considerato il primo testo con caratteristiche morfologiche che lo collocano tra latino e lingua volgare. Secondo la

una semplice traduzione letterale, insistendo solo sul carattere latino del testo mediante la ripetizione dell'avverbio «latineşte», presente una sola volta nel testo italiano nella locuzione «parlava semper latino», senza tuttavia mantenere nessuno dei termini nella loro forma latina: «căce cum se zice pă Latine albă celină arăm negru sămânţ sămănăm că iel tot mereu o da pă Latineşte» (s.n.) (Eco, 2013, p. 13).

La traduttrice romena che deve adattarsi a una cultura carente in termini di testi scritti secolo. XII e che, di conseguenza, non può ricorrere a un testo autoctono con cui riprodurre l'allusione intertestuale presente nel testo di partenza, non ha altra scelta che inventare una lingua dalle sfumature arcaiche e popolari, ma che non ha un modello scritto contemporaneo alle vicende narrate, come invece avviene nella cultura italiana. In assenza di testi latini, il modello è qui rappresentato dalle cronache molto più tarde. La traduzione di questo frammento iniziale del romanzo è un vero e proprio *tour de force* e al tempo stesso un successo della traduttrice Ştefania Mincu che riesce a riprodurre sia l'intenzione ironica dell'autore sia l'intenzione del testo di partenza di delineare un certo tipo di personaggio.

Un'altra situazione è quella dei testi poetici attribuiti nel romanzo ai personaggi Baudolino e Abdul, studenti a Parigi e perdutamente innamorati. La storia di Abdul, innamorato di un'illusione, di una principessa che non ha mai visto, ricorda quella del poeta provenzale Jaufré Rudel de Blaja, colui che nei suoi versi cantava il cosiddetto «amor de lonh» e di cui la leggenda narra che si innamorò della principessa di Tripoli senza averla mai vista, ascoltando come i pellegrini provenienti da Antiochia ne descrivevano la bellezza. I testi attribuiti ad Abdul rappresentano la traduzione delle canzoni *Quan lo rius de la fontana* e *Quan lo rissinhols el folhos* di Jaufré Rudel, mentre quelli dedicati da Baudolino a Beatrice appartengono allo stesso trovatore francese: *Lanquan li jorn son lonc en mai*. Sebbene disponiamo di una traduzione di grande successo di questi tre testi in romeno, grazie al professore di Cluj, Teodor Boşca (*Quando nel sussurro delle calde sorgenti*, *Quando tra le foglie dell'usignolo* e *Quando il lungo giorno è di maggio, sono sopraffatto* in Boşca, 1980, pp. 33-36), la traduttrice preferisce offrire la propria versione, traducendo di fatto il testo italiano della poesia e non l'originale provenzale, poiché lo stesso Eco optò per una traduzione personale, meno elaborata, e non ricorse a una delle traduzioni edite e ufficiali del poeta francese. Questo frammento poetico, senza implicare grandi difficoltà di traduzione, solleva un problema metodologico, poiché la traduttrice si trova di fronte a un testo la cui traduzione esiste in romeno. La decisione di non ricorrere alla traduzione canonica è favorita anche dal fatto che il testo italiano non ripete una traduzione nota della poesia provenzale citata. La variante proposta dall'autore italiano e la soluzione della traduttrice romena sono giustificate dal tipo di personaggio a cui sono attribuiti questi testi lirici, due giovani studenti, di umili origini, che mal si adattano allo stile raffinatissimo di Jaufré Rudel. Attraverso questa allusione intertestuale, il romanziere intende richiamare una celebre leggenda e suggerire il contesto culturale e letterario in cui deve essere let-

---

ricostruzione più vicina all'originale, il testo è composto da quattro brevi versi a rima alternata, che alludono all'atto della scrittura: "Se pareba boves/Alba pratalia araba/Et albo versorio teneba/Et negro semen seminaba".

ta la storia di Baudolino, ovvero la poetica dell'amor cortese. Il nome della donna di cui il protagonista è innamorato e la quale è destinataria di questi testi lirici, Beatrice, rimanda ancora una volta alla poetica letteraria dell'epoca. Ricordiamo, a titolo di inventario, che il romanzo propone ai suoi lettori anche i versi goliardici dei *Carmina Burana*, pur nella convenzione che accetta Baudolino come autore; in questo caso, il testo essendo conservato nella sua versione originale, in latino, non necessita di alcun adattamento da parte della traduttrice.

In *Il cimitero di Praga*, il secondo romanzo proposto in analisi, si nota fin dalla prima lettura che la lenta ricomposizione dell'atmosfera ottocentesca su cui si articola lo svolgimento del racconto è costellata di numerosi riferimenti ad autori e opere letterarie, a volte esplicitamente presenti, a volte così profondamente insinuati da costituire un vero e proprio palinsesto del testo di Eco. La funzione e l'importanza a livello strutturale e stilistico di questi echi intertestuali si chiariscono man mano che la narrazione prende forma, insieme alla necessità per il traduttore di analizzarli in profondità, cercando soprattutto di specificarne la tipologia e le ricadute sulla propria versione del testo nella lingua di arrivo. Non forniremo un quadro completo di tutti i riferimenti intertestuali presenti ne *Il cimitero di Praga*, il cui numero è spettacolare, ma ci concentreremo su quelli più significativi.

Un esempio che rientra nell'altra situazione, ovvero la resa dell'allusione intertestuale senza tentare in alcun modo di adattarsi alla cultura ricevente, è la descrizione del salotto dell'antiquario nel primo capitolo del romanzo *Il cimitero di Praga*. Il frammento riprende elementi di una famosissima descrizione in versi del salotto borghese, un po' kitsch, del 1850, tratta da *Amica di nonna Speranza*, poesia di Guido Gozzano, poeta crepuscolare di inizio Novecento. Non una scelta a caso; non dimentichiamo che la trama del romanzo è ambientata nella seconda metà dell'Ottocento. Il testo italiano del romanzo riprende elementi del testo poetico senza indicarne la fonte, affidandosi esclusivamente alla cultura poetica del lettore, in una lunga descrizione dell'interno del negozio di antiquariato, che in realtà è una serie di oggetti obsoleti, inutili e superati:

> Come a dire un paio di alari che avrebbero disonorato qualsiasi *caminetto*, una pendola in smalto blu scrostato, cuscini forse una volta ricamati a colori vivaci, alzate portafiori con putti in ceramica scheggiati, instabili tavolini di stile imprecisato, un cestino portabiglietti in ferro rugginoso, *indefinibili scatole* pirografate, orridi ventagli *di madreperla* decorati con disegni cinesi, una collana che pareva d'ambra, due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda, *un busto sbreccato di Napoleone*, *farfalle sotto vetro incrinato*, *frutti in marmo* policromo sotto *una campana* una volta trasparente, *noci di cocco*, *vecchi album* con *modesti acquarelli di fiori*, qualche *dagherrotipo incorniciato* (che in quegli anni non aveva neppur l'aria di cosa antica) [...] (Eco, 2010a, p. 8).

Si confronti con il testo originale della poesia gozzaniana:

> Loreto impagliato e *il busto d'Alfieri, di Napoleone*
> i *fiori in cornice* (le buone cose di pessimo gusto!)
> *il caminetto* un po' tetro, *le scatole* senza confetti,
> *i frutti di marmo* protetti *dalle campane di vetro*,
> un qualche raro balocco, gli scrigni fatti *di valve*,

gli oggetti col mònito salve, ricordo, le noci di cocco,
Venezia ritratta a musaici, *gli acquarelli* un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti *d'anemoni arcaici*,
le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherottipi: figure sognanti in perplessità,
il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chermisi… rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta (Gozzano, 1980, p. 183)!

Umberto Eco fa ampio uso del testo del poeta crepuscolare, manipolando con intelligenza gli elementi costitutivi (in corsivo nei testi qua riportati) dello spazio descritto dai versi della poesia. Il romanziere si diverte a raccontare il *bric à brac* che si trovava in quelle stanze, a testimonianza della sua predilezione per le liste, così ben illustrata in *Vertigine della lista*. La versione romena, correttamente formulata, trasmette la strana atmosfera della stanzetta, ma non fa alcun riferimento intertestuale, probabilmente anche perché non disponiamo di qualche traduzione di Guido Gozzano in romeno:

De pildă, o pereche de pirostrii ce-ar fi făcut de ruşine orice sobiţă, o pendulă cu smalţul albastru-închis sărit, perne poate altădată brodate în culori vii, suporturi înalte de ghivece cu îngeraşi de ceramică ciobiţi, măsuţe şchioape de stil greu de definit, un coş de hârtii din sârmă ruginită, cutii de tot felul, pirogravate, evantaie grosolane de sidef ornate cu desene chinezeşti, un colier care părea de chihlimbar, doi botoşei din lână albă cu catarame încrustate cu diamante mici de Irlanda, un bust ştirbit al lui Napoleon, fluturi sub sticlă plesnită, fructe de marmură policromă sub un clopot din sticlă altădată străvezie, nuci de cocos, albume vechi cu modeste picturi în acuarelă cu flori, câteva dagherotipuri înrămate (care nici în epocă n-aveau aerul unor antichităţi) ... (Eco, 2010b, p. 8).

Nel caso del romanzo *Il cimitero di Praga* ci troviamo di fronte a un amalgama intertestuale: i violenti attacchi anticlericali provengono da Garibaldi, l'invettiva di Simonini contro gli ebrei è mutuata da Céline e la critica alla nazione tedesca da Nietzsche. Simone Simonini, una delle figure principali del romanzo, è estrapolato da numerose figure storiche e idee del secolo XIX. Questa sovrapposizione intertestuale produce un impercettibile slittamento dallo spazio della citazione, nella sua forma convenzionale, verso quello dell'appropriazione del testo straniero, dell'assorbimento di testi e voci che diventa così una chiave di lettura sia dell'intera opera sia dell'enigmatico Simonini divenuto creatura intertestuale. L'intertestualità appare così non solo come strumento di arricchimento formale del testo, ma come vero e proprio supporto narrativo e tematico. Eco utilizza la citazione in modo non convenzionale e opera tagli e selezioni nel materiale utilizzato che mirano in realtà all'assimilazione e alla completa interiorizzazione dell'elemento estraneo. Questa pratica porta alla scomparsa dei confini tra testo e intertesto e conferisce un carattere ibrido ai riferimenti intertestuali.

Nei casi analizzati, il ricorso all'intertestualità e alla struttura dell'allusione non comporta conseguenze rilevanti per la traduzione; per quanto riguarda la resa in romeno, la traduttrice si è limitata a fornire una traduzione letterale dei frammen-

ti, che per il resto non pongono particolari problemi. Riteniamo, tuttavia, che diventi necessario ed essenziale identificare l'intertesto e cogliere il nesso che lo colloca nel testo ospite, perché solo così è possibile esplorarne tutte le pieghe nascoste e raggiungere quella comprensione del testo che è alla base di una buona traduzione.

Per quanto grande sia lo sforzo del traduttore nel sorprendere tutte le risonanze intertestuali percepite durante la fase di lettura del testo, la traduzione perfetta resta un mito valido anche nel caso della resa dell'allusione intertestuale, soprattutto perché in questo caso il successo dipende in larga misura dall'enciclopedia personale del lettore.

References

Boşca, T. (1980). *Poezia trubadurilor provensali*. Dacia.

Eco, U. (2000). *Baudolino*. Bompiani.

Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Bompiani.

Eco, U. (2010a). *Il cimitero di Praga*. Bompiani.

Eco, U. (2010b). *Cimitirul din Praga* (Ş. Mincu, Trad.). Polirom.

Eco, U. (2013). *Baudolino* (Ş. Mincu, Trad.). Polirom.

Even-Zohar, I. (1995). La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario (S. Traini, Trad.). In S. Nergaard (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione* (pp. 225–238). Bompiani.

Gozzano, G. (1980). *Amica di nonna Speranza*. In *Tutte le poesie* (pp. 183-190). Mondadori.

Kristeva, J. (1978). *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Feltrinelli.

Ossimo, B. (2004). *Manuale del traduttore*. Ulrico Hoepli.