

UNIVERSITÉ DE PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École doctorale 138

Lettres, Langues et Spectacle

Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations romanes : Italien

Paola CHECCOLI

*Échanges culturels entre France et Italie: questions de traduction et réception
littéraires et de politique éditoriale au début du XXI^e siècle*

*Scambi culturali tra Francia e Italia: questioni di traduzione, ricezione letteraria e
politiche editoriali agli inizi del XXI^o secolo*

THÈSE EN COTUTELLE AVEC L'UNIVERSITÉ ALMA MATER DE BOLOGNE

Thèse de doctorat dirigée par

Mme Silvia CONTARINI

ET

Mme Donata MENEGHELLI

Présentée et soutenue publiquement le 19 décembre 2013

Jury :

Madame Giuliana BENVENUTI, Università degli studi di Bologna

Madame Silvia CONTARINI, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Monsieur Ugo FRACASSA, Università degli studi Roma Tre

Madame Donata MENEGHELLI, Università degli studi di Bologna

Monsieur Christophe MILESCHI, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Madame Marie-José TRAMUTA, Université de Caen Basse-Normandie

*Scambi culturali tra Francia e Italia:
questioni di traduzione, ricezione letteraria e politiche editoriali
agli inizi del XXI° secolo*

Échanges culturels entre France et Italie: questions de traduction et réception littéraires et de politique éditoriale au début du XXI^e siècle

Cette Thèse porte sur les échanges culturels entre la France et l'Italie, au début du XXI^e siècle, dans le domaine de la traduction littéraire et de l'édition. Son but principal est l'étude des phases qui précèdent, accompagnent et suivent la publication d'une œuvre littéraire française en Italie. Après avoir situé notre sujet dans le cadre des relations historiquement très importantes entre les deux pays dans le domaine littéraire, notre analyse se focalise sur trois moments cruciaux : le choix de l'œuvre ; sa traduction ; sa parution et réception.

C'est que le goût, le canon, la tradition littéraire et la culture propres à chacun des deux pays ont une influence certaine sur la réception, sur l'horizon d'attente des lecteurs et des critiques, ainsi que sur les stratégies éditoriales, tout au long des étapes qui vont de l'achat des droits aux décisions « paratextuelles » censées susciter l'intérêt du lecteur ou fournir des informations. Nous ne négligerons pas le rôle du traducteur, véritable « passeur » du texte, ses choix linguistiques et stylistiques étant souvent la clé de la bonne compréhension d'une œuvre.

Si la publication et la fortune d'une œuvre littéraire dans un pays étranger sont donc le résultat d'un processus complexe, d'une accumulation stratifiée d'échanges, de stéréotypes, et de multiples interventions d'acteurs différents, notre recherche fait appel à des outils méthodologiques relevant de plusieurs champs disciplinaires, appliqués, enfin, à une sélection des romans publiés en Italie dans les dix dernières années.

Mots clés :

- **Échanges culturels Italie-France**
- **Traduction littéraire**
- **Réception**
- **Édition**
- **Littérature italienne contemporaine**
- **Traduction du roman français en Italie**

Cultural exchanges between France and Italy: questions of translation, literary reception and editorial policy at the beginning of the 21st century

This thesis focuses on the cultural exchanges between France and Italy in the fields of literary translation and publishing at the beginning of the 21st century. Its main goal is to study the various stages that precede, accompany and follow the publication of a work of French literature in Italy. Having placed our subject in the context of the main historical relations between the two countries in the field of literature, our analysis concentrates on three key moments: the choice of book, its translation and finally, its publication and reception.

At the centre of our analysis is the knowledge that the tastes, canons, literary traditions and cultures of the two countries undoubtedly affect the reception of a work and the expectations of readers and critics. We will therefore take into consideration the role of editorial strategies throughout this process from the purchase of the copyright to paratextual decisions, i.e. the methods used to arouse readers' interest or supply information. We will also examine the figure of the translator, the "driving force" in the text's transition, as it is often their choice of language and style that provides the key to our understanding of it.

Given that the publication and fortune of a literary work in a foreign country are the result of a complex process and a stratified accumulation of exchanges, stereotypes and multiple operations, our research has adopted analytical methods from a wide range of fields and applied them to a selection of novels published in Italy over the last ten years.

Keywords:

- **Cultural exchanges between France and Italy**
- **Literary translation**
- **Reception**
- **Publishing**
- **Contemporary Italian literature**
- **Italian translations of French novels**

Ringrazio le mie direttrici di tesi, le Professoressa Silvia Contarini e Donata Meneghelli che hanno creduto in questo lavoro e mi hanno accompagnata, orientandomi e stimolandomi. Le ringrazio per l'impeccabile rigore, le proposte di svolte metodologiche e gli spunti teorici suggeriti, e la presenza discreta, come un connubio tra Francia e Italia.

Ringrazio tutti gli editori e gli scrittori che mi hanno concesso il dialogo sul loro operare, in particolare ringrazio i traduttori Maurizia Balmelli, Alberto Bracci Testasecca, Emanuelle Caillat, Ilide Carmignani, Luciana Cisbani, Camilla Diaz, Riccardo Fedriga, Fernanda Littardi, Daniele Petruccioli, Eliana Vicari. A Yasmina Melaouah va un mio ringraziamento speciale, per l'esempio umano, oltre che intellettuale, e la passione per i cieli grigi.

Ringrazio gli amici che mi hanno aiutata e incoraggiata; non li posso nominare tutti ma a tutti va riconoscenza e affetto. Cito solo Barbara, David e Zeno, Simona, Reda, Sandra, Betta e Tiziana, Dominique e Francesca.

Ringrazio i miei genitori e le mie figlie Nora e Sara: Nora un'ottima linguista e Sara la spalatrice di sogni.

Ringrazio Roberto Mastai: ci aspettavano tante belle cose da condividere, a Roberto che non vede terreno la fine di questo lavoro che tanto ha fisicamente e intellettualmente sostenuto. Lo aspetto, a "seguirle" insieme, da dietro le colonne...

INDICE

INTRODUZIONE	15
I^a PARTE	
Il secolo della modernità prosastica: sguardi incrociati tra Francia e Italia.....	29
Note Introduttive	
I.0.1. Questioni preliminari	31
I.0.2. Scambi storici.....	36
I.0.3. La civiltà del romanzo.....	38
I.1. Dagli inizi del XX° secolo alla seconda guerra mondiale.....	41
I.1.1. Dagli “Anni folli” al fascismo. La figura di Curzio Malaparte, l’arcitaliano che alla fine odiò anche la Francia	43
I.1.2. Il futurismo in Francia e il surrealismo in Italia: importazioni impossibili	51
I.1.3. Il nazionalismo nella traduzione: i casi di Italo Svevo e Georges Simenon	60
I.2. Dal secondo dopoguerra agli anni Settanta	69
I.2.1. L’edizione: francofilia acquisita e italo filia conquistata	71
I.2.2. Dal Nouveau Roman francese alla crisi del neorealismo italiano, tra rivoluzioni del linguaggio ed analisi esistenziali.....	81
I.2.3. Primo Levi: uno sguardo sulle identità nazionali.....	89
I.3. Dagli anni Ottanta alla fine del XX° secolo.....	99
I.3.1. Italia: una transizione generazionale.....	101
I.3.2. Da Romain Gary a Daniel Pennac: come l’Italia vuole immaginarsi la Francia	112
I.3.3. Dopo <i>Il Nome della rosa</i>, la fortuna del libro italiano in Francia	120
CONCLUSIONI I^A PARTE	127

II^a PARTE

Traduzione, Ricezione e Politiche.....	135
Note Introduttive	
II.0.1. Questioni preliminari	137
II.0.2. Il canone occidentale e gli stereotipi letterari.....	140
II.0.3. Verso una pluridisciplinarietà	142
II.1. Traduzione	145
II.1.1. La traduzione come luogo di una presa di coscienza culturale	147
II.1.2. Scelte di traduzione e d'interpretazione: l'“orizzonte di traduzione”	158
II.1.3. Usi sociali della traduzione e scambi interculturali.....	168
II.2. Ricezione	175
II.2.1. Ricezione e autorità	177
II.2.2. Dall'autorità all'interprete	186
II.2.3. Canone e storia letteraria.....	198
II.3. Politiche editoriali.....	207
II.3.1. La mediazione editoriale	209
II.3.2. Gli anni Ottanta e Novanta: verso una politica del titolo	219
II.3.3. Profeti loro malgrado e best seller per vocazione	226

III^a PARTE

ANALISI DEI CASI. LA LETTERATURA FRANCESE IN ITALIA.....	245
Note Introduttive	
III.0.1. Questioni preliminari.....	247
III.0.2. Verso il contemporaneo della letteratura francese	253
III.0.3. Ricezione della letteratura francese contemporanea in Italia.....	256
III.1. Letteratura francese di successo sia in Francia che in Italia	265
III.1.1. Emmanuel Carrère: il fascino della cultura francese.....	269
III.1.2. Laurent Mauvignier: perché piace agli italiani.....	276
III.1.3. Katherine Pancol: il romanzo d'appendice nel XXI° secolo	283

III.2. Letteratura francese poco apprezzata in Italia	289
III.2.1. Jean Echenoz: prima della consacrazione adelphiana.....	293
III.2.2. Marie NDiaye: la difficile ricezione italiana	302
III.2.3. Philippe Djian: il più americano tra i francesi	311
III.3. Letteratura poliziesca	319
III.3.1. Fred Vargas: come una tribù di sballati ha conquistato il pubblico italiano.....	323
III.3.2. Dominique Manotti e Serge Quadrupani: il noir francese <i>engagé</i>.....	335
III.3.3. I thriller di Brigitte Aubert e Pierre Lemaitre: i rischi degli editori italiani.....	346
CONCLUSIONI III^A PARTE	359
CONCLUSIONI GENERALI	365
BIBLIOGRAFIA CRITICA	375
APPENDICI.....	411
1) NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE SUGLI AUTORI DEL CORPUS PRESI IN ESAME NELLA III^a PARTE	413
2) TRADUZIONI ITALIANE DEGLI AUTORI FRANCESI CITATI NELLA II^a E NELLA III^a PARTE	435
INDICE DEI NOMI	479

INTRODUZIONE

“un italiano può essere conosciuto in Svezia più facilmente attraverso Parigi che direttamente dall’Italia”

[Giuseppe Prezzolini, *La Francia e i francesi nel secolo XX osservati da un italiano*, Milano, Fratelli Treves, 1913, p. 6]

Il nostro oggetto di studio sono gli scambi tra Francia e Italia nell’ambito della produzione letteraria, con attenzione particolare alle questioni di traduzione e ricezione e politiche editoriali dell’ultimo decennio.

Osservare oggi le pubblicazioni di letteratura francese in Italia significa interrogarsi sulle rappresentazioni che i due paesi danno delle loro rispettive identità a loro stessi e al mondo, significa rintracciare nella storia dei rapporti tra i due paesi i percorsi di scambi reciproci. Osservare oggi le pubblicazioni di letteratura francese in Italia significa anche addentrarci in una storia degli studi sui rapporti letterari tra i due paesi, da sempre attratti l’uno dall’altro per vicinanza non solo geografica, ma anche culturale, per interessi politici ed economici di due nazioni tanto diverse nella loro storia nazionale, ma fortemente vicine. Scrive Sergio Romano nel 2001:

Credo che la spiegazione di questi amori incrociati debba ricercarsi in una sorta di naturale affinità. I due paesi sono diversi per storia, strutture economiche, maturità civile e interessi geopolitici. Ma sanno di poter attingere liberamente ai loro rispettivi patrimoni politici e culturali. Sanno da sempre, in altre parole, che ciò che è francese può diventare italiano, e viceversa¹.

L’interesse per questo “amore incrociato” tra i due paesi, tuttavia, non è un interesse recente: quasi un secolo fa ci si facevano le stesse domande. Nel 1913 Giuseppe Prezzolini, giornalista a *La Stampa* e a *Il Resto del Carlino*, con *La Francia e i francesi nel Secolo XX osservati da un italiano* si proponeva di analizzare la storia della Francia dopo la Rivoluzione francese e degli scambi con l’Italia, in particolare come quest’ultima seguisse e imitasse il paese con il quale ha sempre stretto legami indissolubili. Libro molto interessante e curiosamente attuale, nonostante una scrittura superata, affronta fin dall’Introduzione la questione dei differenti punti di vista,

¹ ROMANO Sergio, “Introduzione”, in MARTINET Gilles e ROMANO Sergio, *Un’amicizia difficile. Conversazioni su due secoli di relazioni italo-francesi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2001, p. 19.

mettendo subito in evidenza la tradizionale attrazione degli italiani per il pensiero transalpino, allo stesso tempo criticato. Scrive Prezzolini:

Per questa mia ammirazione per la Francia mi meriterò le critiche di coloro che trovano gli italiani tanto infranciosati, da porre ostacoli anziché aprire porte alla secolare abitudine di inclinazione verso il pensiero francese².

Prezzolini parla dunque sia di “secolare abitudine di inclinazione verso il pensiero francese” che della sua critica interna, e prosegue sottolineando un punto ancora oggi attuale:

Però io penso candidamente che se infranciosati siamo, siamo perché si conosce male la Francia e di essa si leggono e si ammirano gli uomini e gli artisti meno francesi, e soprattutto di meno genio, anzi di nessun genio, come vetrine di libraio, cataloghi d’esposizioni, articoli di critici dimostrano³.

Sulle espressioni “meno/più francese” e “meno/più italiano” avremo occasione di tornare. Ci interessa ora notare che molte delle domande che possiamo porci oggi tanto nuove non sono, e soprattutto sono molto più complesse di quanto possa sembrare, come Prezzolini mette in evidenza. Nella citazione tratta dal suo libro si nota un’attenzione particolare nei confronti di tutto ciò che attiva, costruisce, mobilita, uno scambio tra i due paesi⁴. Quello che ci colpisce nel testo di Prezzolini, come anche nelle opere di altri scrittori⁵ di tutte le epoche che si sono interrogati sui legami tra Francia e Italia attraverso un approccio che privilegia la costruzione identitaria dei due paesi e dei loro scambi, è l’insistenza sugli stereotipi maggiormente diffusi. Stereotipi, cliché, rappresentazioni collettive, cioè immagini dell’altro radicate in un contesto nazionale.

² PREZZOLINI Giuseppe, *La Francia e i francesi nel secolo XX osservati da un italiano*, Milano, Fratelli Treves, 1913, p. VIII.

³ *Ibid.*, p. VIII.

⁴ A questo proposito, si veda in particolare il capitolo IX dello studio di Prezzolini, “Italia e Francia”, p. 127-138, dove l’autore dimostra come la politica francofila italiana e quella italofila francese siano strettamente legate per delle ragioni molto più complesse di quelle di semplice vicinato o per alti e bassi di attrazioni che dipendono dalle epoche, ma piuttosto per ragioni politiche ed economiche. Prezzolini fa risalire l’origine di queste simpatie e opposizioni al periodo precedente l’Unità d’Italia, ai rapporti tra Napoleone III con l’Italia e Garibaldi con la Francia, e, soprattutto, alla densa e complessa rete di relazioni durante il periodo coloniale.

⁵ Cfr. MILZA Pierre, *Voyage en Ritalie*, Paris, Plon, 1993; TOSCANO Alberto, *France Italie. Coups de tête, coups de cœur*, Paris, Tallandier, 2006.

Seguendo l'indicazione di Joseph Jurt, che definisce i testi letterari delle "importanti rappresentazioni simboliche di una società, nell'insieme di mediazioni in uso in una società, nella misura in cui sono portatrici di senso"⁶, noi vorremmo interrogarci sulle rappresentazioni degli stereotipi che ogni paese produce di se stesso, per se stesso e per l'altro, e come questi stereotipi siano veicolati nella letteratura e nelle traduzioni, nei passaggi da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra. È la questione principale della nostra tesi, attorno alla quale ruoteranno altre riflessioni.

Possiamo iniziare elencando alcuni semplici e banali stereotipi dell'uno e dell'altro.

È facile scoprire, se un italiano vive anche poco tempo in Francia e un francese in Italia, che i francesi sono affascinati dalla cultura italiana quanto gli italiani lo sono da quella francese. È difficile incontrare un francese che non vi guardi con un occhio curioso, persino di ammirazione, notando il "bel accent italien", così come la "r" francese è spesso considerata elegante da un italiano. Gli italiani si meravigliano del sistema sociale francese e ad ogni viaggio oltre le Alpi si entusiasmano delle attività culturali proposte nelle città francesi, Parigi soprattutto. Così come un italiano è critico nei confronti della maggior parte delle iniziative culturali proposte dalla propria città, così si può entusiasmare di fronte alla più piccola mostra in una qualsiasi galleria d'arte caratteristica di St. Germain. Allo stesso modo un francese, sempre orgoglioso della propria nazionalità, sarà meravigliato davanti alle opere d'arte italiane ma critico riguardo alla loro gestione, e allo stesso tempo saprà apprezzare lo stile di vita italiano.

Potremmo continuare così a ripetere per pagine e pagine degli stereotipi sentiti e risentiti che hanno sicuramente dei fondamenti reali nei fatti, ma che sono anche dei ritratti grotteschi di realtà molto più complesse e sicuramente più interessanti. Come scriveva Prezzolini nel 1913: "Ogni paese nella sua massa presenta alle masse degli

⁶ "représentations symboliques importantes d'une société, dans l'ensemble de médiations en usage dans une société, dans la mesure où elles sont porteuses de sens" in JURT Joseph, "L'«intraduction» de la littérature française en Allemagne", in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Seuil, 1999, p. 86.

altri paesi una fisionomia fallace. [...] Così tra un popolo e l'altro si drizza la leggenda del paese e fa da paravento"⁷.

Un punto centrale nella costruzione e nella diffusione di stereotipi è la questione identitaria di ogni paese e, ovviamente, la sua evoluzione nella e con la storia politica e sociale. L'espressione di "nazione problematica" è spesso rivolta all'Italia, i primi a dubitare della Penisola sono gli stessi italiani, sempre pronti all'autoflagellazione:

Di fronte alla perdita di potenza dei miti internazionali, l'Italia rimane un valore sicuro, espresso la maggior parte del tempo nella negatività. Questa logica produce un effetto evidente: un ricorrere permanentemente a una "specificità italiana", una "differenza italiana" capace così di mettere in evidenza una scala di valori centrata sulla penisola. L'ideologia nazionale italiana agisce secondo un modo originale, che non verte su una rivendicazione di potenza (un tabù che risale al fascismo), ma su una specificità della debolezza⁸.

Queste le parole di un politologo e italianista che opera tra Italia e Francia scritte nel 1998, molto tempo dopo Prezzolini. Senza che un ragionamento di questo tipo ci conduca a una rivendicazione del nazionalismo, per noi inimmaginabile e oltretutto inimmaginabile nell'Europa di oggi, non possiamo comunque sottovalutare un tipico atteggiamento italiano votato all'autocommiserazione.

Riavvicinandoci al nostro oggetto di studio, un'analisi del mercato editoriale tra i due paesi può aiutare a capire meglio su quali stereotipi reciproci si fondi l'immagine delle due nazioni, come e quando riescano a superarli. Ci sembra importante sottolineare già in Introduzione che uno stereotipo non è per forza negativo, uno stereotipo rappresenta una generalizzazione, forse anche banale, di un fenomeno reale. È difficile negare l'attrazione degli italiani per tutto ciò che è straniero, come è difficile negare il nazionalismo francese. Anche qui gli esempi potrebbero essere abbondanti: all'apertura linguistica italiana verso nuovi termini di

⁷ PREZZOLINI Giuseppe, *La Francia e i francesi nel secolo XX osservati da un italiano*, op. cit., p. 3-4.

⁸ "Face à la perte de puissance des mythes internationaux, l'Italie demeure une valeur sûre, exprimée la plupart du temps par la négativité. Cette logique produit toutefois un effet patent: le recours permanent à une "spécificité italienne", une "différence italienne" qui révèle tout de même une échelle de valeurs centrée sur la péninsule. L'idéologie nationale italienne opère selon un mode original, axé non pas sur une revendication de puissance (tabou qui remonte au fascisme), mais sur une spécificité de la faiblesse", in DARNIS Jean-Pierre, "La question identitaire dans l'Italie contemporaine", in COLIN Mariella (a cura di), *Transalpina*, 2, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 73.

derivazione inglese o francese si oppone la censura della lingua francese, sempre pronta a difendere i propri neologismi, persino in ambiti tecnici e tecnologici dove ormai quasi tutto il mondo si è arreso all'inglese. Come negare dunque che i luoghi comuni abbiano un fondo di verità? Non è infatti quello che vogliamo fare, vogliamo piuttosto non fermarci davanti agli stereotipi, analizzare cosa veicolano anche attraverso le opere letterarie e le loro traduzioni.

La nostra ricerca parte dall'assunto che la narrativa straniera pubblicata in un paese in un dato periodo e contesto contribuisca a formare la storia culturale e le relazioni tra i paesi, alimentando quelli che chiamiamo "sguardi incrociati". La scelta di tradurre e pubblicare un autore straniero non è mai priva di conseguenze. Risultante da una complessa concatenazione di rapporti tra letteratura, editoria e società, la pubblicazione di un autore straniero è sempre un evento rappresentativo di come in un dato momento si percepisca l'"altra" cultura e di come la si voglia fare conoscere, di come inoltre e allo stesso tempo la si voglia inserire nella "propria".

Un termine come cultura, "altra" e "propria", esige di essere utilizzato con cautela, poiché corre sovente il rischio di provocare code di ragionamenti, prese di posizione e contraddizioni molteplici. Si tratta di un concetto con il quale ci confronteremo spesso e del quale cercheremo di mettere in evidenza la complessità degli aspetti, nonché la pericolosità di una sua superficiale manipolazione⁹. Noi lo metteremo soprattutto in relazione con la nozione di gusto, di tendenza, e più in generale con la nozione di canone. Il fine è quello di comprendere come le complessità dei canoni letterari di due culture possano formare un processo di alimentazione di nuovi canoni, come questi si mettano in discussione nella reciprocità di "sguardi", e di come e attraverso quali componenti questi sguardi incrociati creino uno o più processi di interazione.

Guardare l'evoluzione delle traduzioni dall'italiano verso il francese e dal francese verso l'italiano ha senso inoltre se l'analisi viene inserita in un modello più globale sulle gerarchie dei flussi mondiali di traduzione. Gerarchie che non

⁹ Cultura ed etnia sono perni concettuali del rapportarsi agli "altri", purtroppo spesso utilizzati, in forme erranee e monolitiche, a giustificare tesi di supremazie e superiorità. La storia letteraria ne è piena e include anche le scelte di traduzione-importazione di opere ed autori. Cfr. LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire*, Paris, UNESCO, 1952, *Razza e storia. Razza e cultura*, Tr. CARUSO Paolo, Torino, Einaudi, 1967.

rispondono solo a giudizi letterari o economici, ma anche all'insieme delle relazioni sociali di ricezione¹⁰.

La nostra ricerca, dopo aver esplorato una serie di aspetti teorici e precisato alcuni elementi essenziali della storia culturale/letteraria dei due paesi, allo scopo di definire bene il contesto e le problematiche, si interesserà più da vicino a opere di narrativa francese pubblicate in Italia a partire dagli inizi del XXI° secolo fino ai giorni nostri. Nella Prima Parte della tesi, sottolineeremo le date chiave più significative degli scambi editoriali tra i due paesi. Ci soffermeremo poi sulle traduzioni, sulle scelte editoriali, e dunque anche promozionali, sulla risonanza e sulla ricezione, sia sulla stampa che nella critica universitaria (e vedremo che queste due fonti critiche non rispondono sempre agli stessi criteri di giudizio nei due paesi).

Non si tratta di una ricerca bifocale: la nostra prospettiva sarà sempre spostata verso l'Italia. Questo per varie ragioni: innanzitutto una ricerca bifocale implicherebbe una inevitabile dimensione comparativa che sposterebbe l'oggetto di analisi; inoltre, la vastità panoramica esigerebbe di sacrificare molti nomi e troppi assenti potrebbero farci perdere il cuore delle problematiche incontrate. Infine, l'ampiezza di una tale prospettiva nuocerebbe alla profondità di analisi. Se quindi la nostra prospettiva segue la direzione Francia verso Italia, prenderemo comunque a tratti in considerazione entrambe le produzioni editoriali, sottolineiamo che sia quando ci occupiamo di letteratura francese tradotta in Italia sia quando affrontiamo un poco anche quella italiana tradotta in Francia, la prospettiva del nostro approccio sarà sempre focalizzata sulla Penisola.

Ciò che ci interessa maggiormente è di comprendere i meccanismi alla base degli scambi letterari e, dunque, editoriali, gli sguardi incrociati e gli stereotipi veicolati o trasformati da questi scambi. Pensando innanzitutto che la cultura, così come la lingua, è un'entità viva e in continua evoluzione.

¹⁰ Johan Heilbron e Gisèle Sapiro spiegano bene questa interazione di ambiti di ricerca e sottolineano come spesso l'analisi delle traduzioni si basi o su un approccio interpretativo del testo (soprattutto attraverso la tradizione ermeneutica o, dagli anni Sessanta, nell'ambito dei *Cultural Studies*) oppure su un approccio d'analisi economico degli scambi internazionali. I due ricercatori sottolineano la necessità di aggiungere a questi approcci d'analisi un approccio sociologico legato ai *Translation Studies*. Cfr. HEILBRON Johan e SAPIRO Gisèle, "La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux", in SAPIRO Gisèle (a cura di), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008, p. 25-28.

Il mercato editoriale è uno specchio della forza di un paese a proporre – e imporre – la propria immagine a se stesso e all'estero. Scegliere di analizzare una produzione letteraria non è una scelta qualsiasi, poiché la produzione letteraria rappresenta uno degli elementi più importanti della costruzione identitaria di qualsiasi paese.

La lingua, in quanto recipiente e veicolo di storia e di cultura, è un elemento di identità estremamente potente. Così allora l'importante e delicata questione della traduzione da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra, è un punto sul quale ritorneremo con molta attenzione.

Riguardo al corpus di riferimento, ci siamo imposti un'altra restrizione. Abbiamo deciso di privilegiare le opere di narrativa, escludendo la poesia, il teatro e la saggistica. Oltre al fatto che la prosa da sola è già un campo talmente vasto che ci costringe a fare delle scelte (che cercheremo comunque sempre di motivare), osserviamo che le altre forme letterarie hanno un impatto molto diverso sulla costruzione identitaria e culturale, nonché sul mercato editoriale, e mobilitano pertanto strumenti di analisi assai diversi¹¹. Inoltre è il romanzo, l'opera detta di finzione, a proporre le rappresentazioni che veicolano stereotipi, creano dei modelli, costruiscono l'immaginario di un paese in un preciso momento storico e sociale. Quindi, nonostante queste esclusioni crediamo che uno studio dei romanzi pubblicati in Italia e in Francia e di quelli tradotti tra l'una e l'altra negli ultimi dieci anni possa fornire un ampio campo di analisi per comprendere gli ingranaggi, complessi, che legano e dividono i due paesi e costruiscono l'immagine delle loro identità reciproche.

Precisato così il quadro generale possiamo dunque affermare che il fine di questa Tesi è lo studio delle fasi che precedono, accompagnano e seguono la pubblicazione di un'opera letteraria francese in Italia. La nostra analisi si concentrerà maggiormente su tre momenti cruciali: la scelta dell'opera, la sua traduzione, la sua pubblicazione e ricezione.

¹¹ Una riflessione a parte andrebbe fatta per la saggistica, essendo nota l'immensa influenza avuta da filosofia, sociologia, linguistica francesi sulla cultura italiana del XX° secolo. Per evidenti ragioni, questa riflessione esula dal presente lavoro e potrebbe essere oggetto di ulteriori studi.

All'inizio del XXI° secolo riemerge l'interesse, che era un po' sfiorito dagli anni Ottanta in poi con il boom della letteratura anglofona, degli editori italiani per la letteratura francese: nascono, ad esempio, nuove case editrici specializzate nella francofonia¹², come la fiorentina Barbès, che nel 2013 diventerà Clichy, o la romana L'orma, e altre case editrici più affermate, da e/o a Feltrinelli e a Einaudi o Rizzoli aggiungono molti scrittori francesi al loro catalogo. Mentre l'edizione francese si stava già interessando a quella italiana, oggi "la narrativa italiana [in Francia] non è più un fenomeno di moda come qualche anno fa, quando tutti gli editori cercavano di assicurarsi in catalogo qualche autore nostrano, talvolta anche con politiche editoriali un poco scriteriate che finivano per disorientare il pubblico"¹³. Ciononostante oggi la pubblicazione di letteratura italiana in Francia è ancora molto importante e significativa, così come aumenta sempre più quella francese in Italia.

Ad un'attenta osservazione notiamo che sia l'Italia che la Francia non pubblicano sempre le opere che hanno goduto maggiore successo nel loro paese d'origine; allo stesso modo cambia nei due paesi l'accoglienza dei lettori e della critica. In Francia ci si stupirà di sapere che gli scrittori francesi più conosciuti in Italia sono Tahar Ben Jelloun e Daniel Pennac, mentre Amélie Nothomb inizia da poco ad avere un proprio pubblico di affezionati. Dall'altra parte ci si chiederà perché il primo romanzo di Milena Agus, totalmente ignorato in Italia, abbia suscitato tanto interesse in Francia, interesse verificatosi anche nel caso delle ripubblicazioni postume di Goliarda Sapienza, rimbalzato poi anche nel loro paese d'origine. O inversamente perché *Gomorra* di Roberto Saviano non sia divenuto in Francia, prima della presentazione del relativo film a Cannes¹⁴, il best seller che è stato in Italia. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

La questione centrale è che il gusto, il canone, la tradizione letteraria e la cultura proprie a ogni paese hanno un'influenza determinante sulla ricezione,

¹² Ampio è il dibattito sulla terminologia da utilizzare per opere scritte in francese anche da scrittori non francesi; la tendenza a separare letteratura francese e francofona, fortunatamente, si sta dirigendo sempre più in un'integrazione della seconda nella prima. Rinviamo all'ottimo saggio QUARELLI Lucia, *Letteratura mondo e/o francofonia*, in http://transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=57:letteratura-mondo-eo-francofonia-lucia-quaquarelli&catid=8:interventi&Itemid=11 (pagina consultata il 17 settembre 2013).

¹³ GAMBARO Fabio, "Boulevard des Italiens", in *Il Sole 24 ore Domenica*, 19 novembre, 2000, in cd rom "Venticinque anni di idee", *Il sole 24 ore*, 2008.

¹⁴ "Gomorra": film di Matteo Garrone che nel 2008 ha vinto il Premio della giuria al Festival di Cannes.

sull'orizzonte di attesa dei lettori e della critica, ma anche sulle scelte degli editori. Gli elementi identitari, che differenziano i due paesi, influenzano ovviamente le strategie editoriali, nelle differenti tappe che vanno dall'acquisto dei diritti di pubblicazione alle decisioni paratestuali atte a fornire informazioni e a suscitare la curiosità del lettore (copertina, biografia, campagna pubblicitaria). Non bisogna inoltre trascurare il ruolo del traduttore, vero e proprio "traghetto" del testo, poiché le sue scelte linguistiche e stilistiche sono il centro della comprensione di un'opera (basti pensare per fare un esempio estremo alle traduzioni del dialetto dei romanzi di Camilleri).

Per queste ragioni, una parte della ricerca si concentrerà sulla ricezione, la traduzione e le politiche editoriali relative a un'opera, in rapporto alle differenti figure che agiscono passo dopo passo fino al punto di approdo: dall'agente letterario (il suo ruolo nella direzione che può prendere un libro prima della sua pubblicazione) alle strategie delle case editrici (il percorso che conduce alla pubblicazione), così dall'autore al traduttore, e dal testo alle sue analisi critiche e giornalistiche. Di questi aspetti che ruotano intorno alla pubblicazione di un testo, ci occuperemo nella Seconda Parte della Tesi e, soprattutto, nella Terza, dedicata a studi di casi emblematici delle varie questioni in precedenza affrontate.

Come abbiamo appena sottolineato la problematica della traduzione, intesa in senso ampio, è al centro della nostra ricerca: essa è il cuore dello spazio di scambi tra due paesi, due culture, due società. Le traduzioni, le scelte di cosa tradurre e come farlo, agiscono fortemente nella costruzione della visione dell'Altro. Ogni traduzione richiede delle operazioni di adattamento, poiché ci sono degli elementi culturali che non sono sempre comuni alle due società (questo può andare dal semplice lessico, con delle parole difficilmente traducibili, ai concetti e alle sensazioni fortemente legate a una cultura ma non all'altra). Le traduzioni e i suoi processi di adattamento sono sempre rivelatori dei rapporti di una cultura con un'altra in un preciso contesto storico. La traduzione mette sempre in scena uno scarto: l'alterità culturale del testo di partenza trasportata nel testo di arrivo. Ciò pone sempre dei problemi di assimilazione. Il traduttore, diventando scrittore, deve trovare uno stile di arrivo al

testo di partenza, deve riprodurre una voce, un ritmo, cercando di conservare l'altra cultura nella propria, un'altra poetica su una poetica esistente¹⁵.

Abbiamo tenuti presenti questi punti e queste difficoltà nell'operare la scelta del *corpus*, in particolare quello della Terza Parte. Non abbiamo voluto trovare dei casi esemplificativi di tutta la letteratura francese pubblicata oggi in Italia, come del resto, seppur tracciandone le maggiori linee guida, non possiamo entrare nei dettagli della letteratura francese contemporanea e tutte le sue correnti e diramazioni. Attraverso dei casi di alcuni autori e testi vogliamo avvicinarci al fenomeno complesso del sistema di pubblicazione come risultato di un'accumulazione stratificata di scelte editoriali. Queste scelte fanno parte della costruzione del valore di un'opera, così come dell'immagine che è veicolata del suo autore, della trama e di un genere.

Se la pubblicazione e il successo di un'opera letteraria sono dunque il risultato di un processo, un'accumulazione stratificata di scelte e dell'intervento di molti attori differenti, la nostra analisi dovrà appellarsi a degli strumenti metodologici provenienti da più campi disciplinari. Citiamone solo alcuni: critica letteraria, sociologia, semiotica e storia dell'edizione.

I professionisti della letteratura spesso provano a indicare quali siano i "buoni" libri, con giudizi talvolta molto soggettivi e non condivisibili. Del resto, se riflettiamo un attimo, ci rendiamo conto della quasi impossibilità a costruire un giudizio, detto banalmente oggettivo, su un'opera letteraria: quali elementi bisogna tenere assolutamente in considerazione? Quali eliminare? Da che punto di vista bisogna leggere un libro? Come spiegare le ragioni del successo di un libro "brutto" o dell'insuccesso di un "bel" libro? E come prevedere una buona accoglienza, presente o futura, da parte di critica e pubblico? e c'è del resto un solo punto di vista? e questi diversi punti di vista su quali teorie e scuole di pensiero sono fondati e come ne applicano le metodologie?

Le domande potrebbero riempire intere pagine, e nel corso di questa ricerca non smetteremo mai di porcene, ma ciò che conta ora è sottolineare una questione

¹⁵ Qui il termine poetica deve essere inteso nel senso datogli da Luciano Anceschi: riflessione critica dell'artista sulla sua pratica. Questa pratica riguarda tutte le componenti del processo creativo, dagli aspetti tecnici alla dimensione etica e spirituale. Cfr. ANCESCHI Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1962, edizione consultata 1983, p. 46.

principale, e cioè la difficoltà, la complessità, delle prospettive di lettura e di analisi di un'opera letteraria.

Conoscere e studiare gli avvenimenti dell'edizione di un paese è molto importante per capire i differenti aspetti della sua cultura, perché il libro rappresenta uno spazio di diffusione di idee e di modelli culturali. Si dice, ad esempio, che in Italia non si legge molto, ma questo è un giudizio un po' troppo rapido. In un'intervista a Luciano Mauri, presidente di Messaggerie Libri, il più importante distributore di libri in Italia insieme a RCS, nel 1999 Fabio Gambaro sottolinea che non è vero che in Italia si legge poco: la lettura è proporzionale alla realtà economica, sociale e culturale di un paese¹⁶. Questo è solo un esempio, ma che mostra bene come a volte la realtà di un paese sia differente e più complessa dei luoghi comuni o di quello che superficialmente si può pensare.

Attraverso l'analisi delle scelte editoriali e delle ricezioni di un'opera possiamo ricostruire l'immagine che una cultura ha di se stessa o, attraverso la traduzione, l'immagine che una cultura ha in/di un'altra cultura. L'edizione deve dunque essere considerata come un aspetto costitutivo dello sviluppo culturale di un paese.

Un editore non sceglie solo chi pubblicare, ma soprattutto come pubblicare. Gli elementi paratestuali assumono dunque un ruolo fondamentale nella ricezione di un'opera. Impiegando le parole di Alberto Cadioli possiamo dire che attraverso questi elementi paratestuali, l'editore (e con editore pensiamo sia a un singolo individuo che a un gruppo di persone) crea un oggetto immediatamente riconoscibile come proprio: la trasformazione del testo in oggetto materiale libro, la sua "forma editoriale", produce differenti modalità di lettura che non vanno mai trascurate¹⁷.

Il libro, al momento della sua pubblicazione, è un oggetto che si tocca, che si guarda: ci attira o non ci attrae, emana un effetto di senso preesistente la sua stessa lettura¹⁸.

¹⁶ GAMBARO Fabio, "La lettura è legata alla modernità", in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, Milano, Fontazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 1999, p. 158-168.

¹⁷ CADIOLI Alberto, *L'editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Casagrande, 2000, p. 9-10. Questo saggio è stato originariamente pubblicato in francese, con il titolo "L'édition, la lecture et la communauté littéraire", nella rivista *Québec Présence francophone*, n. 50, 1997.

¹⁸ Possiamo affermare che anche le nuove forme di pubblicazioni, ebook, libri elettronici in formato digitale a cui si può accedere tramite computer e dispositivi mobili, come smartphone, tablet PC e dispositivi appositamente ideati per la lettura di testi lunghi in digitale, detti eReader

Questa sensazione iniziale, una sorta di effetto attrattivo, fisico anche, verso un'opera, è sottoposta alla prova della lettura, banalmente alla prova della vendita. Questo percorso può produrre il successo o l'insuccesso di un testo, l'ingresso quindi in altre categorie di tempo e durata.

Per capire quali domande valga la pena di porsi, e provare a dare le nostre risposte, abbiamo strutturato la nostra ricerca in tre Parti.

L'idea di base della Prima Parte è che le pubblicazioni contribuiscano a formare la storia culturale e le relazioni tra i due paesi, alimentando e formando gli "sguardi incrociati". Analizzeremo quindi la storia dell'edizione delle traduzioni reciproche al fine di analizzare questi "sguardi". Si tratta di una parte storico-culturale che permette di precisare il contesto, di fornire qualche elemento concreto, di introdurre la situazione attuale sulla base di alcuni casi del secolo scorso. Avremo così un panorama di scambi delle differenze tra i due paesi nelle politiche di traduzione della letteratura dell'altro.

La principale difficoltà metodologica di questa Parte è di giungere a un panorama storico soddisfacente degli scambi tra i due paesi, senza pretendere di fornire un quadro esaustivo, data l'ampiezza della materia. Ci soffermeremo su dei documenti e degli avvenimenti a carattere esemplare, su quelli che hanno maggiormente attratto la nostra attenzione durante lo studio di antologie, manuali per la scuola secondaria e l'università, storie dell'edizione, critica della traduzione, ecc. Metteremo in evidenza che le problematiche che ci poniamo oggi sono una riformulazione di vecchie problematiche, sempre attuali, certo, ma bisognose di essere adattate al mondo di oggi. Ciò ci condurrà a tracciare un certo numero di campi di studio che dovremo precisare prima di affrontare il nostro *corpus* e la sua analisi.

In questo modo penetriamo nella Seconda Parte, in cui rifletteremo sulle teorie letterarie e sulle loro applicazioni. Le analisi svolte in questa Parte ci forniranno gli strumenti di studio su come si forma un canone, un gusto e come questo gusto

(*ebook reader*), possiedono tutta una gamma di aspetti visivi e tattili paratestuali determinanti. Campo di studio che apre interessantissime possibilità di ricerca. Si veda anche solo la serie di convegni che la BNF ha dedicato al tema fin dal 2010: "Les métamorphoses de l'oeuvre et de l'écriture à l'heure du numérique", <http://eduscol.education.fr/pnf-lettres/> (pagina consultata il 14 agosto 2013).

permette o impedisce di apprezzare un romanzo proveniente da un'altra cultura.

È comprensibile, su queste basi, il nostro interesse sulle più recenti teorie della traduzione, riprese in questa parte per delineare un punto di vista (o meglio i punti di vista) adottato/i nelle nostre analisi. Come precisato, sarà la terza e ultima Parte ad accogliere le nostre analisi più approfondite sui testi del *corpus*, i cui criteri di selezione verranno esposti in seguito.

Per concludere questa introduzione, ricordiamo Italo Calvino, che accompagnerà sovente le nostre riflessioni. Calvino scriveva che la letteratura conduce al passaggio da un oggetto materiale all'*immaginazione*, cioè alla costruzione di un mondo e di mondi possibili¹⁹. Questa costruzione di mondi possibili si forma attraverso l'incontro tra il testo e la lettura, tra il testo e la traduzione, tra i testi in differenti culture, ecc. Ciò che vogliamo fare è appunto vedere alcuni di questi possibili incontri, i molteplici mondi possibili che si costruiscono nella storia, nelle teorie, nella traduzione, nella scrittura e nella lettura, nel rapporto tra il testo e lo spazio e il tempo della sua ricezione.

Consapevoli dei limiti ai quali ogni analisi si sottopone, della fluidità dei suoi risultati, che sfuggono ad ogni possibile certezza, come scrive Andrea Camilleri:

è come per la fisica quantistica con il principio dell'indeterminazione: non è vero, come nella fisica meccanica, che il fenomeno osservato nasce perché c'è stato un prefenomeno e continua con un postfenomeno. La fisica quantistica dice una cosa ben diversa, ed è alla base di tutta la letteratura moderna, per cui il fenomeno non è osservabile perché si modifica via via che lo si osserva²⁰.

¹⁹ Al centro di tutta l'opera dell'autore italiano, soprattutto postuma al periodo parigino, e di una tradizione critica iniziata alla fine del XIX° secolo con gli studi di Propp, Peirce e Greimas, che in parte confluirà nel tipo di *hypertext* illustrato da George Landow e che in Italia anticipa le *hybrid encyclopedic superfiction* di Eco, ci limitiamo a citare CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

²⁰ CAMILLERI Andrea, "Appunti su Ruggero", in SICA Beatrice, *Ruggero Jacobbi e la Francia*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, p. 20.

I^a PARTE

Il secolo della modernità prosastica: sguardi incrociati tra Francia e Italia

“Il faut d’abord [...] dire l’hommage de notre jeunesse aux hommes que nous avons rencontré”

[Emmanuel Mounier, “Esprit au Congrès franco-italien sur la corporation”, in *Esprit*, n° 33, juin 1935, p. 474]

Note Introduttive

I.0.1. Questioni preliminari

Tra gli scopi di questa Prima Parte, il principale è quello di dipanare i fili del percorso a venire. Due le domande alle quali vogliamo rispondere: come interessarsi alla diffusione in Italia della narrativa francese, e come farlo oggi, in questi primi dieci anni del XXI° secolo. Domande che generano altri interrogativi: perché il romanzo e perché scegliere di partire dal XX° secolo e non da prima. Per potere rispondere abbiamo bisogno di crearci dei percorsi di analisi.

Prima di tutto attraverseremo il panorama delle pubblicazioni e della storia dei rapporti tra editoria francese ed italiana.

Cominciare da un panorama letterario ed editoriale in Francia e in Italia, soprattutto là dove e quando i due si incontrano, permette di capire meglio cosa accade oggi. Prevediamo infatti che molte delle domande attualmente poste dalla critica universitaria come da quella giornalistica tanto nuove non siano. Per verificarlo è necessario andare a vedere cosa è accaduto durante il secolo scorso.

Non potendo e non volendo fare una storia delle due letterature – cosa che rischierebbe di essere talmente vasta da risultare scarna e banale –, ci concentreremo su dei momenti, delle fasi, degli episodi cardine ed emblematici nei rapporti tra i due paesi. Non possiamo neppure fare una storia di questi rapporti su due o tre secoli – oggetto di studio di altre ricerche ed approcci, dei quali cercheremo comunque di fornire i principali riferimenti bibliografici. Concentrare la nostra attenzione sul romanzo a partire dal XX° secolo non risponde solo a delle necessarie ragioni di delimitazione temporale del nostro campo di studi, risponde anche e soprattutto a quelli che sono i caratteri propri e specifici del Novecento letterario, secolo nel quale il romanzo ha assunto un importante ruolo culturale ed è stato investito da una ridefinizione di quelli che erano considerati i suoi stessi fondamenti. Ecco dunque perché per quanto riguarda l'evoluzione letteraria del romanzo partiremo proprio dal XX° secolo, secolo senza il quale non possiamo giungere a comprendere il nostro più attuale contemporaneo.

Ricordiamo tuttavia che, per quanto riguarda le fasi storiche, dovremo avere sempre presenti i grandi avvenimenti del XIX° secolo, soprattutto l'Unificazione d'Italia (1861) e il ruolo avuto in essa dalla Francia. Se vogliamo cioè capire come e da che fasi storiche sono strutturate le rispettive identità nazionali, non possiamo non considerare la giovane età dello stato italiano rispetto al francese, ed in seguito il suo passaggio dalla monarchia alla repubblica (avvenuto per referendum alla fine della seconda guerra mondiale).

Questo panorama deve permetterci di precisare i contesti, fornendoci esempi concreti sulla situazione passata ed attuale. Avremo così sotto mano un panorama delle differenze e delle similitudini tra i due paesi nella politica di traduzione della letteratura dell'altro paese.

Intento principale di questa Prima Parte è quindi fornire un quadro ad ampio raggio dei rapporti tra i due paesi. Inoltre, attraverso alcune vicende emblematiche di autori, romanzi e case editrici cercheremo di tracciare una prima linea direttiva in grado di guidarci nelle strette relazioni di scambi tra Francia ed Italia. Ciò ci permetterà sia di conoscere le dinamiche che animano gli "sguardi incrociati" sia di porci le domande più pertinenti possibile sugli approcci da applicare alla loro lettura ed interpretazione.

Osservando il panorama contemporaneo, ci siamo resi conto che sono riconoscibili alcuni momenti chiave degli scambi tra i due paesi.

Per quel che riguarda la diffusione della letteratura italiana in Francia, due date di riferimento in anni a noi recenti sono: la pubblicazione de *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980 in Italia, 1982 in Francia con il titolo *Le nom de la rose*²¹, tradotto da Jean-Noël Schifano e pubblicato da Grasset) ed il Salon du Livre di Parigi dedicato all'Italia (2002). Queste date segnano un volgere di scambi proficui tra i due paesi ed un formidabile aumento d'interesse dell'edizione francese per la letteratura italiana, al quale seguirà, più di recente, un aumento delle pubblicazioni di romanzi francesi e francofoni in Italia. Mentre infatti l'edizione francese si interessa da ormai una trentina di anni sempre più a quella italiana, l'Italia ha vissuto fasi alterne. Se

²¹ Laddove esistente, si riporta il titolo dell'edizione tradotta. In mancanza di quest'ultima i romanzi sono citati con il titolo dell'edizione in lingua originale. Per romanzi citati più volte, si riporteranno titoli ed edizioni nelle due lingue sempre la prima volta che si citano; in seguito solo se necessario al passaggio della ricerca.

nella saggistica, con la filosofia in particolare, la Francia ha a lungo rappresentato il punto di riferimento maggiore²², non sempre è stato così nella letteratura, dove, sommersa da alcuni anni dal predominio di quella inglese, la francese e francofona è stata a tratti trascurata²³. Da qualche anno però sembra che questo interesse sia in crescita: nascono nuove case editrici specializzate nella francofonia ed aumentano le traduzioni²⁴.

Osservando la situazione attuale, è risultato dunque necessario andare a cercare dei paralleli storici negli anni passati: capire cioè quali sono state le fasi nel corso del XX° secolo di scambi tra i due paesi. Per questi motivi ci soffermeremo qui sull'evolvere delle fasi che lungo tutto il XX° secolo hanno visto aumentare o diminuire le pubblicazioni di letteratura francese in Italia fino ai giorni nostri. Cercheremo di capirne le ragioni, andandole a cercare sia nella politica di diffusione della cultura francese all'estero che in fenomeni più strettamente collegati alle realtà sociali italiane.

A tale proposito, un'importante fonte di riflessione è il già citato catalogo di una mostra svoltasi a Roma nel 1986, *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l'editoria francese oggi*. Essa riuniva più di 2000 titoli, tra opere di letteratura, scienze umane, saggistica, fumetti, libri per bambini e ragazzi, scolastica, libri d'arte, mostrando anche le edizioni economiche. Per la prima volta si è voluto costruire un evento – la maggior parte delle mostre realizzate a Roma sul libro francese erano state, fino a quel momento, solo a carattere religioso – sul complesso rapporto di scambi tra letterature francese ed italiana. Negli intenti degli organizzatori della mostra vi era

²² Ricordiamo comunque che oggi anche in ambito filosofico e di critica letteraria e linguistica punto di riferimento maggiore non è più tanto la cultura francofona ma quella anglofona. Ciononostante in Italia le ricerche francesi in scienze umane e sociali continuano a godere di grande rispettabilità.

²³ Nel 1984 con un totale di 115 titoli le traduzioni dall'italiano occupavano il terzo posto dell'edizione francese, dopo quelle dall'inglese e dal tedesco. In FRISARDI FALDI Giulia (a cura di), *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l'editoria francese oggi*, Catalogo della Mostra e Atti del Convegno, 20 febbraio-8 marzo 1986, Roma, Biblioteca centrale nazionale Vittorio Emanuele II, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1986, p. 7.

²⁴ Accenniamo qui soltanto, ad esempio, all'aumento in Italia dell'immigrazione proveniente da paesi di seconda lingua francese, fenomeno che ha aperto un nuovo interesse verso letterature di espressione francofona.

infatti la volontà – espressa chiaramente fin dalla sua presentazione²⁵ – di rendere “concreto” lo scambio tra le due culture. Particolarmente interessante l’utilizzo di questo termine, ad intendere che nel mostrare le opere nella loro materialità se ne costruisce meglio una storia ed un’attualità dei loro rapporti²⁶.

Consultare il catalogo della mostra ci ha suggerito degli importanti spunti riguardanti le questioni preliminari che qui affrontiamo. Spunti che ci hanno condotti a precisarci i punti di vista e le focalizzazioni da adottare.

Il nostro panorama storico è in effetti dedicato ad entrambe le letterature nei loro scambi reciproci; se, come abbiamo detto, una sola delle due prospettive di scambio – la letteratura francese e francofona in Italia – sarà l’oggetto principale del nostro studio (in particolare nella Terza Parte dedicata all’analisi dei testi), una prospettiva bifocale può essere applicata in questa Prima Parte, in ragione di una critica e di una delimitazione di un canone che sul secolo scorso sono già più chiaramente definiti. Partire dunque da un’analisi bifocale degli scambi tra le due letterature nel Novecento ci condurrà alla prospettiva che maggiormente ci interroga e a delineare e delimitare il nostro campo di analisi. Tutto ciò può dunque aiutarci a creare un campo di analisi ragionato. Giungeremo dunque alla letteratura francese e francofona in Italia per gradi. Arriveremo al XXI° secolo con un’idea più precisa di quali componenti siano fondamentali e quali meno, quali date ed avvenimenti storici siano più cruciali di altri, quali contesti sociali predominanti.

Per questo, la maggiore difficoltà che qui affrontiamo è proprio quella di fare una selezione ragionata e non arbitraria: fare una storia, attraversare la storia, senza volerla interamente ripercorrere. Ci siamo basati su antologie²⁷, storie della letteratura²⁸, storie dell’edizione²⁹, della lettura³⁰, riviste specializzate³¹, atti di

²⁵ FRISARDI FALDI Giulia (a cura di), *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l’editoria francese oggi*, op. cit., p. 7.

²⁶ Parallelamente ricordiamo una mostra svoltasi a Milano nel 2009 dal titolo “Copy in Italy”. Si veda AA.VV., *Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 ad oggi*, Milano, a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2009.

²⁷ ARMELLINI Guido e COLOMBO Adriano, *Antologia e guida storica della Letteratura italiana. Il Novecento*, Vol. B, Bologna, Zanichelli, 2002; BONINI Fausto, JAMET Marie-Christine, BACHAS Pascale, VICARI Eliana, *Écritures... Anthologie littéraire en langue française*, Novara, Valmartina-De Agostini, 2009; GALLOT Muriel, NARDONE Jean-Luc, ORSINO Margherita, *Anthologie de la Littérature italienne. XIX^{em} et XX^{em} siècles*, vol. 3, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

²⁸ AA.VV., *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Da Gogol’ al Postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001; AA.VV., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*,

convegni³², per selezionare quelli che abbiamo già definito come “sguardi incrociati”. Il percorso di ricerca di questo nostro panorama storico è dunque alquanto complesso: non volendo tracciare una storia generale né della letteratura italiana né di quella francese, dovremo andare a cercare in diversi e svariati campi di ricerca e studi, storici e non, i casi significativi di “incrocio” tra le due culture.

In un evento di portata internazionale, quale è stata la citata mostra organizzata a Roma, si mette in evidenza come

anche la cultura francese rientra tra i nostri “beni culturali” nel senso che da noi si possono sviluppare operazioni culturali a suo favore che non sono la necessaria conseguenza delle scelte di Parigi. Questa autonomia non è distacco, anzi è una collaborazione che conferma la solidità di legami tra i due paesi, perché motivo di arricchimento vicendevole. La transazione infatti è sempre precaria³³.

Bologna, Pendragon, 2002; SEGRE Cesare, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

²⁹ CHARTIER Roger e MARTIN Henri-Jean, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis-Cercle de la librairie, 4 volumi, 1983-1986, ripubblicato da Fayard nel 1989-1990; BESSARD-BANQUY Olivier (a cura di), *L'édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 2006; BRÉMOND Janine e Greg, *L'édition sous influence*, Paris, LIRIS, 2002, edizione consultata (diversa ed arricchita rispetto all'originale), *Editoria condizionata*, Tr. SERRA Alessandro, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003; CADIOLI Alberto, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1981; FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004; PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, Paris, Seuil, 2004.

³⁰ FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel, SCHUWER Philippe (a cura di), *Dictionnaire Encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005.

³¹ Per la Francia ricordiamo, tra le più diffuse ai nostri giorni, “Le Magazine Littéraire”, “La Quinzaine littéraire”, “La matricule des anges”, “L'Infini” di Gallimard (nata dalla celebre “Tel Quel”), “Contrelittérature” fino alla più commerciale “Le magazine des Livres”. Per l'Italia ricordiamo, tra le più diffuse ai nostri giorni: “L'Indice”, “Tabula Rasa”, “Il paradiso degli orchii”, “Pulp”, “Leggere:Tutti”. Dicendo “tra le più diffuse” intendiamo quelle registrate in tribunale, stampate in un discreto numero di copie e tra le più facilmente reperibili nelle edicole, cioè per un pubblico di lettori e non di soli professionisti (per ora escludiamo quelle in internet, che rientrano, come quelle maggiormente rivolte ad un pubblico di professionisti dell'editoria o accademici, nella nostra ricerca. Cfr. PASCALE Antonio, *Best Off. Il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma, MinimumFax, 2005.

³² FRISARDI FALDI Giulia (a cura di), *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l'editoria francese oggi*, op. cit.; BOGLIOLO Giovanni (a cura di, in collaborazione con DE AGOSTINI Daniela, TOFFANO Piero), *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, Atti del XIV Convegno della S.U.S.L.L.F. Urbino 15-17 maggio 1986, Urbino, QuattroVenti, 1987; CHIESI Maria Cristina (a cura di), *Il mito della Francia nella cultura italiana del Novecento*, Firenze 13-14 maggio 1993, Firenze, Festina lente, 1996; KANCEFF Emanuele e RUGGIERO Ortensia (a cura di), *La cultura francese nell'Alessandrino: 1969-1994*, Alessandria 12-15 settembre 1994, a cura della società italiana dei Francesisti, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1999.

³³ FRISARDI FALDI Giulia (a cura di), *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l'editoria francese oggi*, op. cit., p. 9.

Su questa precarietà, evoluzione, movimenti e passaggi, vorremmo ora lavorare, per cercare le curve dei rapporti di scambio tra i due paesi, ed i loro complessi campi d'azione.

I.0.2. Scambi storici

La storia degli scambi franco-italiani è come ben sappiamo ricca e complessa. Le due culture sono sempre state storicamente legate e le loro relazioni continue³⁴.

Come spiega Luisa Mangoni nel suo *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, durante il XIX° secolo, il secolo dell'unificazione d'Italia, i due paesi vivono una parallela corrispondenza di temi ed idee. La ricercatrice italiana privilegia due centri di analisi: quello francese, identificabile nella *Revue des deux mondes*, in particolare negli anni in cui a dirigerla è Ferdinand Brunetière; e quello italiano nella scuola di Cesare Lombroso e dei suoi collaboratori. Nonostante i casi molto specifici presi in analisi dalla Mangoni, è interessante notare quanto risulti sempre più preponderante l'influenza francese sulla ricerca italiana. Lo stesso Lombroso attingeva da fonti francesi, proiettando sulla cultura italiana quella d'oltralpe, presa come modello d'ispirazione³⁵. Certo se volessimo addentrarci in altri campi oltre quello prettamente letterario – pensiamo primo fra tutti alla filosofia – avremmo la possibilità di attingere ad un materiale sterminato per l'analisi degli scambi, soprattutto dell'influenza della cultura francese su quella italiana. Ma anche in una ricerca come la nostra incentrata sul romanzo, questo esempio ci serve per capire una tendenza generale nei rapporti tra i due paesi alla fine del XIX° secolo. L'Italia, che ancora Italia non era, è stata fino al Rinascimento punto di riferimento della cultura occidentale. Dopo le glorie del XVI°

³⁴ Le ricerche in questo vasto ambito mostrano che dopo il Rinascimento inizia a verificarsi un disequilibrio: l'Italia non è più per la Francia il punto di riferimento che è stato fino al XVII° secolo. Cfr. BOKOBZA Anaïs, "La vogue de la littérature italienne", in SAPIRO Gisèle (a cura di), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 211-230; DOTOLI Giovanni, *Les traducteurs de l'italien en français au XIX^{em} siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, in collaborazione con la Bibliothèque nationale de France, 2004.

³⁵ Parallelamente in Francia, Lombroso suscita un grande interesse. Intorno al 1880 molti editori iniziano ad occuparsi di psicologia e criminologia: tra i più importanti ricordiamo Gustave-Germer Baillière che dopo gli inizi nella casa editrice medica fondata dalla famiglia, amplia enormemente il catalogo inserendovi le opere più importanti dell'epoca di quelle che erano chiamate nuove scienze umane e pubblica, insieme a Charcot, Cesare Lombroso. Cfr. BIANCHI Leonardo, *L'opera di Cesare Lombroso nella Scienza e nelle sue applicazioni*, Torino, Fratelli Bocca, 1906.

secolo, dopo la controriforma, tra l'Italia e la Francia il divario è sempre più aumentato. Quando l'Italia diventa nazione la Francia lo è già da secoli. Nazione giovane, con una classe borghese non ancora definita come quella francese, si trova sempre più in una posizione di soggezione rispetto all'Esagono. Questa soggezione, in opera già da prima dell'Illuminismo, ne fonda i rapporti tra le due culture, molto più diverse di quanto possa apparentemente sembrare.

Nell'ultimo decennio del XIX° secolo si costituisce un tessuto di idee, di ipotesi, di paradigmi interpretativi che, riproducendosi sulle culture nazionali specifiche, sarà punto di riferimento letterario. Lo scambio tra i due paesi è in questi anni talmente ricco che, inserendosi sulle singolarità delle culture, crea dei punti di riferimento reciproci che continueranno nel secolo a venire, conducendo anche talvolta alla formazione di luoghi comuni e stereotipi. Il caso studiato da Luisa Mangoni rappresenta nella sua specificità un interessante esempio degli scambi tra i due paesi e soprattutto dell'importanza e del ruolo della cultura francese su quella italiana, fonte d'ispirazione e di referenze.

Ricordiamo anche quanto durante il XX° secolo l'evoluzione tecnologica abbia trasformato la produzione del libro. Ci siamo trovati a confronto con un cambiamento radicale dei processi di produzione e di circolazione del sapere. L'economia ha, durante tutto il XX° secolo, trasformato il mercato dell'edizione. Altrettanto sta avvenendo in questo inizio di XXI° secolo, dove un'altra rivoluzione sta ulteriormente modificando la produzione e il mercato editoriale.

Ma è partendo dalla storia del XX° secolo che possiamo ri-tracciare l'evoluzione dello stato attuale del mondo dell'editoria e del sapere.

Oggi in Italia il 60 % della produzione del libro appartiene ai gruppi Rizzoli (quindi Fiat) e Mondadori (quindi Fininvest)³⁶. In Francia le principali case editrici sono, per ordine decrescente di cifre d'affari l'anno: Hachette Livre (che appartiene al gruppo Lagardère), Editis (che appartiene al gruppo Planeta), Média-Participations, La Martinière Groupe, Flammarion (filiale del gruppo italiano RCS³⁷ MediaGroup),

³⁶ SOLIMINE Giovanni, "Storia dell'editoria d'Europa", in *Biblioteche oggi*, novembre 1996, p. 71-72.

³⁷ Nel 2002, RCS orienta la propria strategia verso un incremento della sua attività editoriale all'estero. Cfr. DUBINI Paola, "L'internazionalizzazione editoriale: il caso RCS-Flammarion", in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '03. I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di*

Gallimard e Albin Michel. Questi editori sono sempre più in concorrenza con società più giovani che però stanno conoscendo una forte crescita, come le edizioni Actes Sud et Soleil Productions.

Torneremo su questi dati, per ora li anticipiamo per sottolineare quanto per comprendere la situazione attuale si debba osservare la storia dei gruppi che controllano³⁸ il mercato della produzione e della diffusione dei libri, e la loro evoluzione durante tutto il XX° secolo. Mercato della distribuzione che, come ha ben analizzato Pierre Bourdieu, crea una situazione nella quale questo stesso potere di diffusione determina e condiziona la produzione, con un effetto finale di uniformare l'offerta³⁹. Abbiamo accennato fin da ora a questi dati perché la concentrazione dei capitali dell'edizione è un fenomeno mondiale e se ne può osservare l'evoluzione lungo tutto il XX° secolo.

È proprio nel Novecento che dobbiamo cercare le ragioni, i percorsi, la storia e le storie che ci conducano a preparare il terreno e gli strumenti di analisi per la nostra ricerca. Concentrandoci sulla reciprocità costruiremo le fondamenta per una riflessione sulla letteratura e sull'edizione francese in Italia oggi. Per avvalerci dei riferimenti più pertinenti nei rapporti tra i due paesi, è necessario prima di tutto capire quali passaggi fondamentali li abbiano preceduti.

I.0.3. La civiltà del romanzo

Le guerre, il nazifascismo e il comunismo hanno fatto oscillare il ruolo centrale della cultura europea: la difficile storia del XX° secolo ha visto i paesi europei scontrarsi con violenza e cercare poi una difficile unità.

Vittorio Spinazzola scrive che durante il XX° secolo

il mondo della scrittura e della lettura ha fatto tantissima strada; ha raggiunto una complessità di stratificazione e articolazione interne come non si era mai vista in qualsiasi passato. C'è stata anzitutto una crescita quantitativa straordinaria: mai erano stati pubblicati tanti libri che avessero o aspirassero ad avere il crisma della letterarietà. È vero che a questo incremento della produzione non ha

fare, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2003, p. 142-146; SCHUWER Philippe, “Nouvelles pratiques et stratégies éditoriales”, in FOUCHÉ Pascal, *L'Édition française depuis 1945*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1998, p. 425-459.

³⁸ BRÉMOND Janine e Greg, *L'édition sous influence*, *op. cit.*, 2002.

³⁹ BOURDIEU Pierre, *Contre-feux 2*, Paris, Raison d'agir, 2000.

corrisposto un'espansione adeguata del consumo librario. Ma in compenso si è avuto un grande processo di diversificazione, per generi e livelli, linguaggi e qualità dei testi, in sintonia con le tendenze e le aspettative più varie dell'immaginario collettivo di tutti i ceti e gruppi di lettori effettivamente disponibili⁴⁰.

Dopo la seconda guerra mondiale si è affermato il successo di quello che Spinazzola chiama la “civiltà del romanzo”. Il XX° secolo, soprattutto la sua seconda metà, è stato il secolo della prosa.

Giovanna Rosa chiama il XX° secolo “il secolo della modernità prosastica”⁴¹:

In barba alle tesi dei critici tradizionalisti e alle fedi tenaci della militanza neoavanguardistica, i lettori chiedono storie: poco importa chi le racconti, quali personaggi mettano in scena, quando e dove si svolgano. O meglio, conta e conta molto, ma prima vale un riconoscimento pregiudiziale: sono le opere in prosa a circoscrivere l'ambito privilegiato dell'esperienza estetica della letterarietà moderna, ad esse è delegato il soddisfacimento delle attese di ricreazione fantastica di un pubblico vasto, scolasticamente educato, socialmente stratificato⁴².

Sappiamo quanto con il Novecento la forma del romanzo sia investita da una vera e propria rivoluzione culturale, un turbine che trasforma le tecniche narrative.

Secondo Claudio Magris il romanzo del Novecento è segnato dalla scissione che lo scrittore avverte fra letteratura e vita, fra realtà e volontà di rappresentazione. La storia letteraria attuale è la storia dei tentativi di colmare questo abisso e della ricerca degli strumenti poetici più adatti perché la visione narrativa si saldi con quella reale. È forse questo il più evidente fra i motivi che hanno condotto gran parte della teoria e della prassi del XX° secolo a discutere la natura del romanzo fondando il problema della letterarietà sulla questione dirimente del linguaggio⁴³.

Soggetto alle influenze delle nuove discipline, dalla psicoanalisi alla linguistica, il romanzo, e il narrare, modifica la propria struttura: nasce un nuovo

⁴⁰ SPINAZZOLA Vittorio, “Oltre il Novecento”, in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, Milano, Fontazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 1999, p. 10.

⁴¹ ROSA Giovanna, “Il secolo della modernità prosastica”, in *Ibid.*, p. 35.

⁴² *Ibid.*, p. 35.

⁴³ CARA Giovanni, “Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo”, in *Artifara*, n. 2, gennaio - giugno 2003, sezione Addenda, p. 1, <http://www.artifara.com/rivista2/testi/navigazione.asp> (pagina consultata il 28 aprile 2010). Si veda anche la voce “Romanzo”, curata da Claudio Magris, nell'Enciclopedia del Novecento Treccani.

rapporto tra tempo e intreccio, l'organizzazione della trama e dei personaggi, e della stessa voce narrante, mutano radicalmente rispetto alle forme utilizzate fino al XIX° secolo. Una delle caratteristiche della modernità del XX° secolo è inoltre proprio la coesistenza di diversi generi letterari, dove la nozione stessa di genere assurge a ruoli nuovi e a modificazioni di statuto. Il Novecento dunque, proprio per questa sua intima ricchezza di cambiamento, si propone insieme complesso e sfaccettato, punto di partenza per una ricerca che voglia giungere fin al secolo successivo. Ci porremo allora nei suoi confronti attenti alla molteplice varietà dei suoi movimenti e mutamenti, al fine di ripercorrerne delle parti alla ricerca dei rapporti intercorsi tra i due paesi al centro della nostra analisi.

Ricordiamo che data la complessità e le ricchezze delle letterature del XX° secolo, gli oggetti su cui si concentrano le nostre analisi assurgono a parlarci, oltre che di loro stessi, delle loro epoche storiche e culturali di due paesi che tra curiosità, differenze e stereotipi reciproci si sono sempre mantenuti intimamente legati.

I.1. Dagli inizi del XX° secolo alla seconda guerra mondiale

“L’idea che il XX secolo sancisca l’avvio di un’epoca di progresso senza fine e di pressoché illimitata evoluzione nasce dalla constatazione che si è di molto allungata la prospettiva di vita per la donna e per l’uomo, è di molto diminuita la mortalità infantile, sono in continua crescita la quantità della popolazione e la possibilità di migliorarne le condizioni. Questa convinzione è naturalmente più radicata in Occidente, nelle regioni maggiormente coinvolte dall’industrializzazione e negli strati sociali che più hanno guadagnato dalla modernizzazione”

[Marcello Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Bologna, Mulino, 2002, ed. consultata “Le grandi opere del Corriere della Sera”, vol. 20, Milano, RCS, 2004, p. 21]

I.1.1. Dagli “Anni folli” al fascismo. La figura di Curzio Malaparte, l’arcitaliano che alla fine odiò anche la Francia

“Appartengo a una generazione che ha imparato il francese prima dell’inglese e ha visitato Parigi prima di Londra”.

[Sergio Romano, “Introduzione”, in MARTINET Gilles e ROMANO Sergio, *Un’amicizia difficile. Conversazioni su due secoli di relazioni italo-francesi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2001, p. 7]

Nel 1921 Pirandello pubblica *Sei personaggi in cerca d’autore* e nel 1923 Svevo *La coscienza di Zeno*. Nel 1926 esce in Francia *Therese Desqueyroux* di Mauriac, *Nadja* di Breton nel 1928 e *Viaggio al termine della notte* di Céline nel 1932.

Tra quelli che oggi chiameremmo best seller, nel 1921 esplode in Italia il grande successo di *Cocaina* di Pitigrilli, alias Dino Segre, pubblicato da Sonzogno, al quale risponderà in Francia la traduzione di Robert Lattès per Albin Michel del 1939.

Tra le due guerre mondiali, mentre l’Italia vive l’affermarsi e il diffondersi del fascismo, la Francia attraversa prima (dal 1919 al 1926) una grande crisi economica, poi un periodo di prosperità con quelle che saranno denominate “*les années folles*”: Montparnasse diventa il centro di tutte le correnti rivoluzionarie, artistiche e intellettuali.

Ricordiamo però che gli “anni folli” riguardano principalmente Parigi: non tutta la Francia è interessata alle rivoluzioni del surrealismo e all’agitazione della capitale. Dal primo dopoguerra alla crisi finanziaria mondiale seguita al crac di Wall Street nel 1929, la capitale francese fa da sfondo alla vita e alle opere dei maggiori intellettuali del tempo:

Quella generazione perduta, perduta dal niente e dagli orrori della guerra. Dalla mancanza di futuro e dall’assenza di certezze nel presente. Una generazione che si perde letteralmente in questa Parigi vitale e libertina diversa da tutte le città europee del tempo, anche da New York⁴⁴.

⁴⁴ BARLAAM Riccardo, “Gli anni folli. Parigi e la generazione perduta”, in *Il Sole 24 Ore*, 21 dicembre 2007, in <http://www.ricerca24.ilsole24ore.com/piucercati/PAGES/marco+innocenti.html> (pagina consultata il 22 ottobre 2010).

Nella capitale francese si incrociano tutti i movimenti e gli artisti dell'epoca: Parigi è il centro del mondo occidentale e nessuna città può concorrere con essa, tanto meno le città italiane soggiogate ormai dalla Grandeur della Ville Lumière.

Il termine “grandeur”, facendolo risalire al 1917, entra addirittura a fare parte dei dizionari di lingua italiana. Leggiamo sul Devoto Oli: “Vero o presunto primato della nazione francese (o, estens., di un altro popolo) sentito come motivo di attaccamento alla patria o utilizzato come argomento di propaganda culturale e politica”⁴⁵. Gli anni Venti, che per la Francia sono appunto gli “anni folli”, sono invece per l'Italia un momento di grande crisi e confusione. I casi dell'Albania e di Fiume saranno l'esemplificazione del dramma della spartizione territoriale di fine guerra. Mentre dunque la Francia – Parigi in particolare che la rappresenta agli occhi del mondo – vive anni di crisi ma anche di concentrazione delle forze intellettuali, l'Italia – ancora agli occhi del mondo una nazione troppo giovane per sopportare la responsabilità di esserlo – è scossa da tutte le crisi che investono l'Europa.

La crisi mondiale del 1929 arriverà in Francia nel 1931 e con essa il rafforzamento dell'impero coloniale ed il protezionismo, anche i partiti di estrema destra aumentano, in particolare Action française e Croix de Feu, ai quali risponderà dal 1936 il Fronte Popolare.

Ci soffermiamo un momento su questo breve quadro storico perché lo riteniamo fondamentale se vogliamo capire meglio i rapporti tra i due paesi. Rapporti da sempre contraddistinti dalle loro rispettive e reciproche evoluzioni politiche, storiche e sociali.

Letteratura francese e italiana dunque a confronto, in quei difficili, complessi e al tempo stesso affascinanti anni Venti, che scaturiti dalla prima guerra mondiale porteranno alla seconda.

Abbiamo aperto il nostro paragrafo ricordando le date di pubblicazione delle maggiori opere letterarie italiane e francesi dell'epoca. Vediamo ora le date delle loro prime traduzioni:

Nel 1925 viene pubblicato da Gallimard *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Six personnages en quête d'auteur*) tradotto da Benjamin Crémieux; nel 1927 sempre con Gallimard esce *La coscienza di Zeno* (*Zeno*) tradotto da Paul-Henri Michel.

⁴⁵ L'edizione consultata del Vocabolario Devoto-Oli della lingua italiana (a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone) è quella aggiornata come 2014.

Therese Desqueyroux di Mauriac viene per la prima volta tradotto in italiano nel 1929 con la casa editrice romana Tiber nella traduzione di Maria Martone⁴⁶; per la traduzione di Giordano Falzoni pubblicata da Einaudi di *Nadja* di Breton bisogna aspettare gli anni Settanta; *Viaggio al termine della notte* di Céline esce per la prima volta in Italia (prima traduzione al mondo) nel 1933 tradotto da Giuseppe Ugo Nalato (che ha sempre utilizzato lo pseudonimo di Gian Dàuli) e Luigo Alessio (Alex Alexis) per le edizioni fiorentine Il Corbaccio.

Se questi sono i principali evidenti segni dell'interesse reciproco tra i due paesi.

Un personaggio emblematico dei rapporti tra i nostri due paesi, un personaggio emblematico dei rapporti tra i nostri due paesi dagli anni Venti al secondo dopoguerra è indubbiamente Curzio Malaparte cui abbiamo deciso di affidare un ruolo a parte, dedicandogli specificamente alcune pagine.

Scriverà nel 1947 nel suo *Diario di uno straniero a Parigi*:

Ritorno finalmente a Parigi dopo quattordici anni di esilio in Italia.
[...] Nel 1933 lasciai Parigi, rientrai in Italia, vi fui arrestato [...].
Durante questo lungo periodo, fra i numerosi amici che contavo all'estero, [...] soltanto i miei amici di Parigi [...] mi hanno difeso nei giornali, nelle riviste, nei salotti. Come è gentile la Francia, quanto è nobile. Come sono cortesi e fedeli i Francesi, quando amano qualcuno. Io ho, per i miei amici di Parigi, una gratitudine, un affetto profondo, che non saprò mai dir loro⁴⁷.

Malaparte è un personaggio chiave per capire i rapporti e i punti di vista contraddittori tra i nostri due paesi in quegli anni.

All'età di sedici anni, Malaparte si era arruolato nella legione garibaldina⁴⁸ per andare a combattere in Francia fino al 1915 quando, entrata l'Italia in guerra contro l'Austria, si trasferì nell'esercito italiano. Dopo avere aderito al partito fascista e partecipato alla Marcia su Roma, Malaparte si distaccherà – ma sempre con grande

⁴⁶ Poi come *Thérèse Desqueyroux* con Introduzione di Paola Decina Lombardi tradotto da Enrico Piceni e pubblicato da Mondadori, recentemente è Adelphi che sta ritraducendo tutta l'opera di Mauriac, *Thérèse Desqueyroux* è tradotto da Laura Frausin Guarino.

⁴⁷ MALAPARTE Curzio, *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1966, p. 11.

⁴⁸ La Legione garibaldina (nome ufficiale *4e régiment de marche du 1er étranger*) è stata un'unità della Legione straniera francese, composta interamente da cittadini italiani, che combatté in Francia nella prima guerra mondiale contro i tedeschi.

ambiguità – dal fascismo e nel 1933 fu accusato e condannato “per attività antifascista all’estero”.

Tra tutti i viaggi, quelli in Francia furono sicuramente i più importanti nella sua formazione: nel 1931 vi pubblicò, prima che in Italia, l’opera ampiamente discussa *Tecnica del colpo di stato*. Il rapporto con la Francia è stato per l’autore toscano di padre tedesco (il vero nome è infatti Kurt Erich Suckert) sempre molto stretto e forse godette nell’Esagono di maggiore fama che in patria. Tanto da fargli chiamare la Francia il “paese dove ho diritto di cittadinanza”⁴⁹. Scrive dell’Italia:

L’Italia è un paese di schiavi. Un paese di uomini che sono sempre esposti, giorno e notte, alle possibili violenze della polizia, della delazione. Che sia Giolitti, o Mussolini, o De Gasperi, lo Stato disprezza il cittadino, la giustizia lo beffeggia, la polizia lo minaccia. Che importa se l’Italiano è, individualmente, un uomo libero? [...] in realtà è schiavo, e dello Stato, e degli altri Italiani. Se non ha amici potenti in alto, egli è alla mercé della polizia, della cattiveria, della gelosia dei suoi vicini, della debolezza della magistratura, dell’asservimento di questa all’esecutivo e ai partiti⁵⁰.

Ben altre le parole per la Francia:

È questa sensazione di pane arrostito, di polvere, questo odore tiepido, femminile. Di Parigi, che ritrovo questa mattina alla finestra dopo trent’anni. Come era giovane la guerra, allora! Com’erano rosa, allora, i visi dei Francesi nell’orizzonte azzurro. Com’era triste Parigi il mattino della mia partenza. Triste di vedermi partire, questa ragazzona rosa e blu orizzonte che era Parigi nel giugno del 1918. Aveva vent’anni allora Parigi, come me. Non è invecchiata⁵¹.

Lo scrittore che così acutamente aveva saputo cogliere Napoli all’arrivo degli americani nel primo dopoguerra, ne *La pelle*, ha pagine in questo suo *Diario* di profonda capacità descrittiva di Parigi, ne fa carne, colori, tramonti, cieli e palazzi, vie e percorsi, non solo fisici ma di reale conoscenza, tanto da arrivare a dire “Non rimane che questa gentilezza, ormai, in Europa, questa gentilezza del popolo parigino della Rive Gauche”⁵². L’analisi si fa spazio anche nella letteratura:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 15.

⁵² *Ibid.*, p. 243.

Il senso di Parigi è quello del fuggitivo, del labile, del passeggero, del provvisorio. Gli spiriti vi sono tesi a cogliere l'attimo fuggente, a cogliere il significato di esso, la sua ragione di essere individuale. Per questo la letteratura francese è sottilissima, è il contrario di quella italiana [...]. La francese è analitica, introspettiva, minuziosa, finissima nel cogliere i sentimenti e i pensieri più labili, e lievi, e legarli al sistema filosofico francese, che è più un metodo di pensare che un pensare⁵³.

Critico nei confronti di una certa italianità, di cui peraltro si farà prototipico (“l'arcitaliano”⁵⁴), ne definisce la letteratura grossolana, perché si accontenta di descrivere ciò che vede, senza sapersi addentrare dentro le cose e i sentimenti⁵⁵.

Dopo gli anni Cinquanta attaccherà però duramente anche la Francia, quando sarà in aperto contrasto con i grandi della letteratura francese: Cocteau, Claudel, Mauriac, Giraudoux, Gide, Montherland, Camus, Sartre, Malraux, Aragon, Eluard. Iniziò così a scrivere pagine amarissime sulla Francia e sui suoi intellettuali, aggredendo soprattutto sia le opere di Sartre che quelle di Camus:

Un immenso gregge di montoni sfilava sui marciapiedi, lasciandosi dietro quell'odore di capro che è tanta parte della Parigi sartriana. [...] Mi faceva ridere e pietà insieme. L'esercito di Jean-Paul Sartre non poteva essere che un esercito di montoni e pecore⁵⁶.

Questo e molti altri passaggi, evidenziano la nuova posizione di Malaparte, più che una posizione ideologica ed intellettuale – come ha notato Giordano Bruno Guerri –, “il rancore istintivo e preconetto di chi vede aborrito e superato il proprio tempo e il proprio mondo”⁵⁷. L'insuccesso in Francia delle opere teatrali a cui si dedicò ne accrebbe l'astio. Ciononostante rimase a Parigi fino al 1949, cioè fino a quando esplose il successo della *Pelle*: “solo allora abbandonò Parigi: da vincitore, come voleva”⁵⁸.

Segnaliamo una recente biografia, a cura dello scrittore e diplomatico italiano Maurizio Serra, studioso anche di Marinetti, Aragon, Malraux e Drieu La Rochelle, il quale si avvale di materiale mai utilizzato fino ad oggi, tra cui i rapporti della polizia

⁵³ *Ibid.*, p. 245.

⁵⁴ Controversa la denominazione, in quanto “arcitaliano” è prototipico dell'italiano medio, e Malaparte non può essere definito in generale anti-italiano.

⁵⁵ MALAPARTE Curzio, *Diario di uno straniero a Parigi*, op. cit., p. 245.

⁵⁶ MALAPARTE Curzio, *Mamma marcia*, Firenze, Vallecchi, 1959, p. 170-171.

⁵⁷ GUERRI Giordano Bruno, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980, p. 231.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 235.

francese e alcune lettere di Henry Miller e Céline. Interessante notare che *Malaparte, vies et légendes*⁵⁹ è scritto per il pubblico francese; l'autore di *Kaputt* viene descritto come un narciso intriso della tragicità del mondo. È una biografia

tutta nuova del grande esibizionista politico e affabulatore di *La pelle*, che si presenta come un'operazione culturale fuori dal comune, se si pensa che si tratta una "vita" di Malaparte scritta in francese per un pubblico straniero, che in 650 pagine propone una visione dell'arci italiano per eccellenza, come di un uomo "di respiro autenticamente internazionale"⁶⁰.

Insomma, Malaparte è una figura molto più complessa ed interessante di quanto ora possiamo analizzare, centrale se si parla degli scambi letterari e culturali tra i due paesi nel prima metà del Novecento. Critico verso entrambi, com'era nella sua indole, se oggi tutta la sua opera viene interamente ripubblicata in Italia da Adelphi ed in Francia gli viene dedicata un'importante biografia, è perché rappresenta, con la distanza data dal tempo, una dimensione di intellettuale particolarmente interessante. Colpisce, ed ha sempre colpito, l'interesse degli intellettuali francesi: sicuramente Malaparte corrisponde ad un'idea molto francese dell'intellettuale del Novecento, tra letteratura e azione, politica e avventura. Ad esempio, come racconta Serra: se si prende il diario di Bernard-Henri Lévy sulla guerra in Bosnia, si vede che l'unico libro che si è portato dietro è *Kaputt*. Sempre secondo Serra, Malaparte si porta dentro due caratteri molto costitutivi della cultura francese del Novecento: da un lato il Salotto, dall'altro il senso tragico della Storia.

Se allora per spiegarne il successo oltralpe lo si definisce un intellettuale molto più francese che italiano, possiamo comunque notare che nella sua italianità c'era un carattere tipico: l'antitalianità, la passione per la critica feroce al proprio paese, solitamente seguito da una profonda esterofilia, privilegio in lui spesso dato alla Francia, e accompagnato da una sorta di localismo, attaccamento a radici regionali.

Intellettuale contraddittorio e con una forte personalità di autonomia da mode o correnti, forse più per narcisismo che per ideologia, godette, come abbiamo visto, a periodi alterni di un successo a Parigi che sembrava che l'Italia non sapesse riconoscerli. Le ragioni, ne abbiamo viste alcune spiegate da Giordano Bruno Guerri

⁵⁹ SERRA Maurizio, *Malaparte, vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011.

⁶⁰ MANERA Livia, "Malaparte, un fascino francese", in *Il Corriere della Sera*, 16 dicembre 2010, p. 51.

e Maurizio Serra, devono essere ricercate sia nella sua personalità che nella sua opera, come nelle immagini sociali, economiche e politiche che i due paesi si rimandano. In questo Curzio Malaparte non rappresenta sicuramente un'eccezione, bensì un tipico prodotto della cultura italiana affascinata da tutto ciò che italiano non è.

Osserviamo, per fare un altro esempio tratto dall'opera di Malaparte, che uno degli attacchi più duri rivolti all'Italia, nei primi anni del secondo dopoguerra, riguarda il ruolo della Resistenza, secondo Malaparte sopravvalutato. Lo stesso dirà della Francia negli anni del contrasto. Giordano Bruno Guerri scrive:

Malaparte vedeva in quegli uomini [i maggiori scrittori francesi dell'epoca] i rappresentanti e i promotori di quello stesso male che aveva diagnosticato per l'Italia; un'esaltazione forzata della "resistenza", della "vittoria", di una lotta che solo in minima parte era stata loro⁶¹.

Dimenticando di soffermarsi sulle differenze profonde tra le due Resistenze, quella francese e quella italiana, nel moto narcisista, Malaparte si fa portavoce non solo di se stesso ma di tutto uno stereotipo di visione sia del proprio paese che del vicino, prima idolatrato poi odiato, dal quale cerca e si aspetta un riconoscimento.

Al di là della grandezza della sua opera, de *La pelle* in particolare, è proprio il personaggio Malaparte (usiamo il personaggio perché lui stesso ne ha enfatizzato il ruolo insieme all'opera) a finire per somigliare molto più di quanto voglia a tanti italiani *piagnoni* del proprio paese, esaltatori di un altro, e vittime dello stesso, inaciditi anche da quest'ultimo nel momento in cui non gli può dare le conferme che solo in se stessi potrebbero trovare.

Proviamo ad accostare *La pelle* a un racconto scritto da Sartre in occasione di un suo viaggio a Napoli, *Spaesamento. Napoli e Capri*⁶². Nel 1936 Sartre si recò a Napoli insieme a Simone de Beauvoir. Appena trentunenne, non aveva ancora pubblicato né *La nausea* né *Il muro*, ma era già Sartre, era già cioè il capofila dell'esistenzialismo.

⁶¹ GUERRI Giordano Bruno, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, op. cit., p. 230.

⁶² SARTRE Jean-Paul, *Spaesamento. Napoli e Capri*, Tr. MONTANO Aniello, Napoli, Dantes & Descartes, 2000. Questo racconto di Sartre è, a quanto ci risulta, inedito in Francia. Cfr. AFELTRA Gaetano, "La nausea di Sartre nel ventre di Napoli", in *Il Corriere della sera*, 23 maggio 2001, p. 35.

Disgusto e abbandono segnano l'incontro con la città campana. Mentre Malaparte descrive la spietatezza della guerra di una città affamata e massacrata dai bombardamenti (ricordiamo che al suo apparire, nel 1949, *La pelle* scatenò sdegno e Malaparte fu accusato di avere diffamato Napoli), Sartre negli anni Trenta ha davanti a sé – da turista – una città che lo seduce proprio per quel suo esotico brulicare di umanità:

Tutta questa gente pareva ripiegata su se stessa, non sognava neppure: circondata dai propri alimenti, residui viventi, scaglie, torsoli, cibi osceni, frutti aperti e sporchi, gioiva con un'indolenza sensuale della sua vita organica. Dei bambini strisciavano tra le sedie, sotto i tavoli, mettendo in mostra vicino alle interiora di pesci i loro sederi nudi; oppure si arrampicavano sui gradini di accesso ai bassi, ventre a terra, muovendo le braccia come se nuotassero raschiando contro la pietra i loro piccoli sessi tremolanti⁶³.

Sartre era arrivato a Napoli con un preciso intento ed aveva trovato quello che cercava: uno spaesamento, la perdita d'identità attraverso i sensi. Più che Napoli, che comunque viene rappresentata, è il percorso del filosofo francese che seguiamo, in un viaggio da straniero che porta al culmine estremo le proprie esperienze turistiche⁶⁴ nella ricerca di una perdita-ritrovamento di sé.

Questo forse spiega perché tra tutti i testi di Sartre, questo non abbia mai goduto di grande successo in Italia.

Al di là del confronto tra la ricezione di questo testo di Sartre in Italia⁶⁵ e quello di Malaparte in Francia, possiamo soffermarci sul reciproco uso degli stereotipi, cercati e trovati proprio perché cercati, e forse perché esperienze vissute con l'occhio ancora ingenuo dello straniero che troppo velocemente vuole appropriarsi di una prospettiva interpretativa non propria. Questo ci potrebbe dare qualche suggerimento a proposito della difficoltà del relazionarsi alla cultura dell'altro, all'altra cultura all'interno di determinati e specifici contesti storici.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Proprio durante un viaggio in Italia – viaggio compiuto alla maniera dei Grand Tour, Montaigne, Montesquieu, Stendhal – Sartre elabora una raccolta di annotazioni dal titolo *L'ultimo turista*, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1993 da Il Saggiatore e curato dalla figlia adottiva di Sartre, Arlette Elkaim Sartre.

⁶⁵ FARACOVÌ Ornella e TERONI Sandra (a cura di), *Sartre e l'Italia*, Livorno, Belforte, 1987.

I.1.2. Il futurismo in Francia e il surrealismo in Italia: importazioni impossibili

“Quando scesi giù, mia madre si affacciò sull’uscio dell’orto e gridò al vicinato: «È ritornato il mi’ Lorenzo da Parigi: come sta bene!»”
[Lorenzo Viani, *Parigi*, Milano, Treves, 1925, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 161, Firenze, Barbès, 2012]

Le rivoluzioni che a livello economico, politico e sociale hanno avuto luogo negli anni che separano le decadi tra l’Ottocento e il Novecento hanno fortemente investito la letteratura che ha dovuto modificare le proprie strutture, da quelle più superficiali alle più profonde.

Secondo i manuali di letteratura il processo dei grandi cambiamenti del XX° secolo si scandisce per fasi separate dai due grandi eventi della prima guerra mondiale (1914-1918) e della seconda (1939-1945): “per la prima volta nella vita del nostro globo una guerra, e poi una seconda, lo hanno impegnato tutto, dagli Stati Uniti d’America al Giappone, provocando modifiche, nel quadro politico e in quello sociale, che si sono ripercosse su ogni paese”⁶⁶.

Insieme a questi sconvolgimenti, la rivoluzione tecnologica ha mutato i quadri di riferimento e gli schemi sociali. Il crollo del positivismo e il relativo rifiuto dell’oggettività conducono ad una totale messa in discussione dei concetti di “verità” e “realtà”, messa in discussione estremamente fertile per la letteratura e l’arte in generale.

Sappiamo bene quanto con il passare degli anni il mondo si faccia sempre più piccolo e quanto i mezzi di comunicazione abbiano ridotto le distanze.

Seppur – come abbiamo più volte notato – un forte legame tra Italia e Francia sia sempre esistito nel primo Novecento i legami si infittiscono:

I crepuscolari devono moltissimo ai simbolisti francesi e belgi; D’Annunzio assorbe temi, motivi e moduli da tutta l’Europa; [...] Pirandello è legato al futurismo e all’espressionismo, e presto il pirandellismo diventa un fenomeno di tutto il mondo; alla fine degli anni Venti e nei primi anni Trenta gli scrittori che si raccolgono intorno alla rivista *Solaria* prendono a modello tutt’insieme

⁶⁶ PETRONIO Giuseppe, *L’attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, (1963) 1987, p. 682.

l'italiano Svevo, i francesi Proust e Gide, l'irlandese Joyce; gli "ermetici" si rifanno alla lirica francese del secondo Ottocento e di certo Novecento (Mallarmé, Rimbaud, Valéry)⁶⁷.

E ben si conosce il successo oltralpe di D'Annunzio (che durante l'esilio in Francia scriverà anche nella lingua del paese che lo ospita), di Pirandello o di Curzio Malaparte. Molto più che per quel che riguarda i secoli precedenti, una ricerca sulle attività letterarie del Novecento deve tenere conto dei rapporti di scambi tra i nostri due paesi in analisi. Le rivoluzioni tecnologiche e culturali che investono tutto il Novecento fin dai suoi inizi mettono sempre più in risalto le differenti strutture sociali che li caratterizzano e la soggezione della Penisola nei confronti della nazione vicina. Per analizzare l'evoluzione delle due nazioni e dei loro scambi, iniziamo sottolineando la giovane età della nazione italiana in confronto a quella francese e quanto, in brevissimo tempo, inebriata forse anche da questo stato giovanile di nazione, vi spuntino le basi e l'evoluzione del periodo fascista, periodo più di altri contraddistinto da un forte nazionalismo. Lo stato giovane, la borghesia non ancora ben definita come quella d'oltralpe, ed il sorgere del fascismo contraddistinguono l'Italia tra il primo e il secondo dopoguerra, questo forse unico reale momento di delineazione di un carattere italiano.

Frutto di tutti i fattori fin qui citati e risultanti anche dalle tendenze di fine Ottocento, nascono nei primi anni del Novecento le avanguardie. Se il termine indica, in linea molto generale, coloro che, dalla letteratura alle arti figurative, si distaccavano dalla tradizione per sperimentare poetiche di innovazione, i singoli movimenti ed i loro reciproci rapporti sono ben più articolati e complessi.

In Italia il termine si trova già in scrittori e critici del primo Novecento: derivante dal francese *avantgarde* del XVI° secolo, esso designa innanzitutto il "reparto che precede a scopo di sicurezza corpi di truppa in marcia di avvicinamento al nemico"⁶⁸, prendendo alla fine del XIX° secolo il significato di "quei movimenti letterari o artistici che propugnano o attuano nuove poetiche o nuovi modi espressivi in contrasto con la tradizione e con il gusto corrente"⁶⁹. Le prime avanguardie, dette anche avanguardie storiche, corrono lungo tutto il primo Novecento. Le relazioni e le

⁶⁷ *Ibid.*, p. 690.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Per questo e per la precedente definizione si veda la voce "Avanguardia" sul Vocabolario della lingua italiana Devoto-Oli.

influenze reciproche tra i più notevoli movimenti di avanguardia, Futurismo e Surrealismo, sono particolarmente interessanti ai fini della nostra analisi sui rapporti tra Italia e Francia.

Del 1909 è il Manifesto del Futurismo di Marinetti e del 1924 quello del Surrealismo di Breton (tra i due ricordiamo del 1918 il Manifesto Dada di Tzara).

I rapporti tra i due paesi sono in questi anni molto stretti. Fenomeno transnazionale italo-francese – come lo definisce Marino Biondi⁷⁰ – il futurismo, il più importante contributo italiano ai movimenti avanguardisti, seppur stilato in lingua francese e pubblicato in terra francese non godette nell'Esagono della fama che ci si poteva attendere.

Il 20 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti pubblica, in francese, su *Le Figaro* il testo “Fondation et manifeste du Futurisme”. La Francia è dunque la sede del primo atto ufficiale del movimento che si svilupperà poi in Italia e assumerà forme diverse in altri paesi.

Mentre la corrente più celebre del futurismo, quella russa, fu una delle maggiori forze intellettuali che prepararono la rivoluzione del '17, il futurismo italiano fu nella sua prima fase un movimento interventista, guerrafondaio e nazionalista; dopo la prima guerra mondiale, si avvicina al fascismo.

In Francia il futurismo ha provocato delle reazioni di rigetto, nonostante l'appoggio di Guillaume Apollinaire⁷¹. Non si può parlare di un movimento strutturato francese del futurismo come quello italiano ma di singoli artisti. Dopo la mostra dei pittori futuristi italiani alla galleria Bernheim-Jeune di Parigi nel febbraio del 1912, numerosi artisti francesi manifestano interesse per le proposte plastiche futuriste (Fernand Leger, Sonia Delaunay-Terk, Robert Delaunay, Roger de La Fresnaye, Jacques Villon, Valentine de Saint-Point, pittrice e poetessa che pubblica nel 1912 il Manifesto della donna futurista), ma non ci fu un affiorare di un vero e proprio corrispettivo francese del movimento italiano.

Mentre Marinetti e gli scrittori futuristi trovarono in Parigi il punto di incontro delle loro idee ed esperienze, Parigi non li accolse con lo stesso entusiasmo,

⁷⁰ BIONDI Marino, “L'avanguardia storica e il futurismo”, in LUTI Giorgio (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Padova, Vallardi, 1993, p. 581-583.

⁷¹ Si veda l'importante contributo di PASQUALE ANIEL Jannini, *La fortuna del futurismo in Francia*, Roma, Bulzoni, 1979; si veda anche LIVI François, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1980 e LISTA Giovanni, *Il futurismo*, Milano, Jaca book, 1986.

nonostante i numerosi amici francesi che lo sostenevano, primo fra tutti Pierre Albert-Birot. Il futurismo, che tanto agli occhi di Prezzolini⁷² si opponeva al classicismo, ebbe dunque in Francia un'eco flebile e distorta⁷³.

Nelle tante e influenti differenze tra le due avanguardie, sicuramente dobbiamo ricordare il peso che ebbero sul romanzo e la letteratura in genere.

Nel suo Manifesto, Breton mette apertamente sotto accusa la validità del genere romanzo, ma si faccia attenzione come ha notato Adriano Marchetti:

Ora, confondere essenzialmente l'esclusione del romanzo con la definizione del Surrealismo sarebbe forse eccessivo. Per quanto radicale e dogmatica sia la formulazione di Breton, essa deve essere collocata nel contesto che è quello del momento in cui il Surrealismo sta costruendosi. [...] credo che occorra riconoscere all'avanguardia surrealista l'aver sottolineato la necessità di prendere atto che non si ha più diritto di lasciare il romanzo nel conforto di una natura aristotelica. Tale atteggiamento sposta il dibattito dalla questione del genere all'eventualità di forme di disposizioni romanzesche e presso l'autore e presso il lettore⁷⁴.

La critica surrealista rimprovera infatti al romanzo di essere una copia insipida di una realtà che si deve cambiare, doppio movimento critico e di azione. Il romanzo è dunque luogo di una costante discussione, perché comporta la questione del giudizio di realtà, al centro della ricerca surrealista. Così come ad esempio Gide vorrà spogliare il romanzo di tutti gli elementi che non gli appartengono.

Il sogno, l'inaudito – tanto ricercati dai surrealisti – si fa reale attraverso il magico, invertendo il principio di realismo che fonda l'arte occidentale. Pensiamo, ad esempio, come fa Marchetti, all'arbitrarietà e alla produttività degli *incipit* in Aragon, o a testi meno o tardivamente noti in Italia come *Aurora* di Leiris (scritto nel 1927 e pubblicato da Gallimard nel 1946, tradotto in italiano nel 1980 da Paola Decina Lombardi e pubblicato dalla casa editrice milanese Serra e Riva) o a *Deuil pour deuil* di Desnos (pubblicato da Sagittaire-Kra per il numero 4 della rivista *Cahiers nouveaux* nel 1924).

⁷² PREZZOLINI Giuseppe, "Fascismo e futurismo", *Il Secolo*, 3 luglio 1923.

⁷³ Sull'influenza del futurismo in Francia ci sono anni di dibattito: è stato ipotizzato che i francesi per orgoglio nazionale non vollero riconoscere alla "caffèina d'europa" (Marinetti) di essere un precursore; Breton nega di aver recuperato idee futuriste, anche se in realtà lo ha fatto. Sull'argomento, si rimanda agli studi citati nella note precedenti.

⁷⁴ MARCHETTI Adriano, "Il romanzo e il Surrealismo", in *Bibliomanie*, http://www.bibliomanie.it/romanzo_surrealismo_adriano_marchetti.htm, (pagina consultata il 10 ottobre 2010).

Scrive Marchetti a conclusione del proprio saggio:

Il Surrealismo, con tutte le sue contraddizioni, è stato un tentativo per reintrodurre il sacro nel romanzo, suscitando la parte oscura e inconoscibile dell'essere, assecondando quella naturale resistenza che il linguaggio oppone alla parola scambiata. Per ascoltare un testo la cui violenza ricordi quella di Breton, occorre attendere il 1950 con *La Littérature à l'estomac* in cui Julien Gracq critica gli usi e i costumi del mondo letterario; ma parallelamente a queste critiche si sono aperte nuove vie per il romanzo nei riflessi del quale si può riconoscere il Surrealismo⁷⁵.

Vediamo dunque quali sono state le influenze e la diffusione del Surrealismo in Italia. Sappiamo che le origini in Francia del movimento surrealista vanno rintracciate in Baudelaire, Rimbaud e Lautrémont, i poeti che in maniera forte e drammatica hanno intrapreso la battaglia contro il sistema simbolico occidentale fondato sulla struttura dualistica della vita, “il viaggio al di là delle Colonne d'Ercole del *je*”, come scrive Mario Richter⁷⁶:

I surrealisti, e Breton in particolare, mantennero il progetto della letteratura della rivolta inteso a cambiare la vita attraverso una costruttiva esplorazione dell'*Inconnu*. [...] Preoccupati di uscire dal sistema simbolico occidentale, i surrealisti ripresero a loro modo un'ambizione fondamentale già espressa dai naturalisti col romanzo sperimentale per infrangere il sacrosanto principio simbolista del carattere assoluto e intransitivo dell'arte⁷⁷.

L'attività artistica doveva diventare un mezzo per cambiare la vita e la società, e non poteva dunque solo occuparsi della riuscita estetica.

Quando, nel 1924, il surrealismo si rivelò pubblicamente col manifesto di Breton e si coagulò in gruppo, la cultura italiana stava subendo il dominio teorico di Croce, la cui estetica, come è noto, non poteva in alcun modo tollerare la poesia della rivolta francese inaugurata da Baudelaire. Soffici – rivelatore intelligente di Rimbaud, di Lautrémont e di Apollinaire – aveva da tempo interrotto ogni sua apertura al nuovo adoperandosi a ricostruire a modo suo la “*maison peu solide*” che Breton aveva fatto crollare sul povero Apollinaire. I futuristi, che certo avevano indicato ai futuristi surrealisti la via

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ RICHTER Mario, “Prefazione”, in RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, CLEUP, 1986, p. 5.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 6.

collettiva da opporsi al genio solitario e malinconico, si stavano dividendo e stemperando negli equivoci del fascismo⁷⁸.

Secondo il noto studioso dell'avanguardia, il surrealismo fu accolto in Italia con diffidenza, ostilità ed incomprendimento. Gli stessi Baudelaire, Rimbaud e Apollinaire non erano stati interamente compresi dalla cultura italiana, che ne aveva esaltato i caratteri di novità letteraria a scapito del loro radicale messaggio rivoluzionario. Leggiamo questo passaggio che ci interessa in maniera particolare:

Il surrealismo, arrivando in Italia, portava clamorosamente allo scoperto la differenza di due culture solo apparentemente consanguinee: si direbbe che la radice classico-umanistica della cultura italiana fece valere le sue estreme ragioni contro la radice celtico-romantica della cultura francese espressa dal surrealismo⁷⁹.

Due culture dunque, secondo Richter, più lontane di quanto apparentemente si creda, le cui fondamenta – che lo studioso contrappone come classico-umanistica contro celtico-romantica – fanno entrambe resistenza ad una vera e propria incursione ed azione reciproca. Seguendo questo ragionamento possiamo meglio spiegarci perché pur essendo corposi i passaggi tra le due culture (contatti di intellettuali, tra case editrici, traduzioni ecc) i due movimenti avanguardistici non entrino veramente e fortemente nella cultura del paese vicino.

Paesi vicini, ma rapporti difficili: il movimento surrealista francese non riesce ad introdursi all'interno di movimenti ideologici che finiscono per respingerlo o deformarlo.

La ragione va rintracciata nel periodo che sta attraversando la cultura italiana: “divisa fra l'ossequio a un regime totalitario e la faticosa ricerca di una libertà che guarda al surrealismo con indubbia attrazione, pur non volendone o non sapendone recepire le ragioni più profonde”⁸⁰, di certo difficilmente adattabili alla realtà culturale dell'epoca.

La prima data significativa della presenza di Breton nella cultura italiana è la pubblicazione nel 1919 di una sua poesia nella rivista *Valori Plastici*⁸¹, anche se l'anno dell'ingresso del surrealismo in Italia è il 1925⁸².

⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ BRETON André, “Monsieur V”, in *Valori Plastici*, Roma, n. 2-3, febbraio-marzo 1919, p. 15.

In Italia nel primo dopoguerra una delle figure più influenti nella trasmissione delle “cose di Francia” è Ardengo Soffici, artista e scrittore vicino a Giovanni Fattori e Telemaco Signorini, suoi maestri. Si trasferisce a Parigi nel 1900 dove vi rimarrà fino al 1911. Amico di Apollinaire e mediatore della conoscenza in Italia di Rimbaud e di Breton, come Prezolini, finirà poi per proporre un ritorno all’ordine:

Quello che era stato un tramite fondamentale per le aperture della letteratura italiana su orizzonti europei, intraprendendo dopo il 1918 una via fascista e italiana della poesia, chiude decisamente ogni possibile ingresso alle successive ricerche e sperimentazioni francesi. Nel 1929 [...] definisce infatti esplicitamente tali ricerche “amenità e spiritosaggini decadentistiche e fumistiche dei fantasisti e surrealisti parigini”, considerandole degne solo dei “cafoni” fra gli italiani⁸³.

Secondo Maria Emanuela Raffi, come secondo altri studiosi del movimento di avanguardia francese in Italia⁸⁴, il futurismo avrebbe potuto costituire un tramite prezioso per la diffusione e la comprensione del surrealismo in Italia, e se non lo fece fu proprio per una difficilissima trasposizione dell’avanguardia francese nella cultura italiana e per quel suo carattere nazionalista, quel suo antagonismo nei confronti delle avanguardie straniere. Insieme a questi fattori predominanti, seppur nate da una simile forma di rivolta, le due avanguardie hanno differenze di fondo antitetiche che ancor più spiegherebbero la difficoltà di un successo del futurismo in Francia e del surrealismo in Italia, già molto diversi fin dai rispettivi Manifesti.

Scrive Soffici in *Decadimento dell’arte francese*:

Perocché, o si tratti di tentativi reazionari o si tratti di conati rivoluzionari e estremisti, uno solo è il risultato di tanti sforzi disordinati: l’artificiosità disarmonica, la sterilità antipoetica, la bruttezza mortifera, il confusionismo babelico originato sempre da chi, volte le spalle alla magnificenza del mondo reale, corre dietro alle ombre e ai miraggi dell’intelligenza sistematica⁸⁵.

⁸² “I primi studi interamente ed esplicitamente dedicati al surrealismo francese e ad André Breton appaiono in Italia nel 1925, anno per più versi cruciale nella cultura del nostro paese, conclusione di un periodo che è stato significativamente definito come «crisi storica della cultura liberale»” RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, op. cit., p. 19.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

⁸⁴ Ricordiamo Ugo Piscopo, Rosa Galli Pellegrini, Angelo Trimarco e Ferdinand Alquié, Luigi Fontanella, Mirella Casamassima.

⁸⁵ SOFFICI Ardengo, “Decadimento dell’arte francese”, in *Il Selvaggio*, 1927, ora in *Opere*, V, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 24-25.

Bisogna notare che l'azione di Soffici non è per niente isolata, molti intellettuali vi aderiscono e Maria Emanuela Raffi cita anche Lorenzo Viani, con il romanzo *Parigi* del 1925.

Colpisce per giustezza l'accostamento che la studiosa fa tra Soffici e Viani, e vorremmo sottolinearne l'interesse: entrambi sono pittori e scrittori, entrambi autodidatti, entrambi fanno frequenti soggiorni a Parigi (uno in particolare per Viani che corrispose ad una forte delusione), entrambi sono spiriti acuti e critici, si distinguono poi nettamente nelle posizioni politiche. Mentre infatti Soffici aderì al fascismo fino alla sua fine (tanto da essere accusato di collaborazionismo), Viani è noto soprattutto come anarchico e lo stesso *Parigi* è più una critica sociale ed una riflessione più ampia sulla povertà, con una scrittura ricchissima e altamente metaforica, che non un'espressione di nazionalismo. Forse il solo tra gli scrittori che aderirono al fascismo (per poi distaccarsene con un atteggiamento sovente accusato di camaleontismo) è Curzio Malaparte, che godette e gode tuttora – come abbiamo visto – di grande fortuna in Francia.

Durante gli anni in cui il fascismo si consolida in Italia, il surrealismo si afferma in Francia. Molte riviste italiane si mostrano avverse al surrealismo, tranne forse *900*, fondata da Massimo Bontempelli⁸⁶.

Come si evince dagli studi di Maria Emanuela Raffi, pare che il movimento francese in Italia sia circondato dal *topos* di “storia vecchia sulla quale si è già scritto troppo”⁸⁷. Un primo riconoscimento esplicito sul surrealismo bretoniano in Italia è alla voce “Surrealismo” scritta da Servadio per l'Enciclopedia Treccani nel 1935. Nella biografia che accompagna la voce figura un saggio di Carlo Bo, “Nota sul surrealismo”, inizio di una serie di studi più approfonditi sull'argomento. Si tratta di quella che i critici definiscono la fase del “surrealismo cattolico”. Nel 1940 un intero numero della rivista *Prospettive* viene dedicato al movimento francese, con interventi di Malaparte, Vigorelli, Bo, Anceschi, Solmi, Moravia, Luzi, Bigongiari e Savinio, secondo un approccio espressamente eclettico. L'intenzione della rivista è proprio

⁸⁶ Sul rapporto della rivista *900* con il surrealismo si veda RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, op. cit., p. 33-37. Dove si tratta anche dei rapporti tra Breton e Savinio.

⁸⁷ FALQUI Enrico, “Surrealismo e automatismo psichico”, in *L'Italia letteraria*, 25 maggio, 1930, citato in RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, op. cit., p. 43.

quella di collocare il surrealismo in rapporto alla cultura italiana, cosa che già appare dal titolo “Il Surrealismo e l’Italia”:

Passato per il cattolicesimo, il movimento fondato da Breton – già espressione della letteratura «babelica e pariginale» - si ritrova ad essere, alla fine degli anni trenta, l’erede della cultura classica e scopre le sue insospettite e autentiche radici italiane. Questa rivendicazione di italianità non va tuttavia confusa con la polemica già incontrata, sulle precedenze nell’avanguardia fra futurismo e surrealismo; il carattere tradizionale e addirittura «naturale» del surrealismo rivendicato in Italia da Malaparte esorcizza qualunque elemento di avanguardia e introduce in quest’ultima evanescente materializzazione una genericità ormai difficilmente arginabile dentro una forma con caratteristiche precise⁸⁸.

L’interesse italiano dunque plasma il proprio oggetto di ricerca sulla propria cultura. Il surrealismo viene piegato alla cultura del paese che lo recepisce e si piega alle dominanti teoriche, al periodo storico, ai punti di vista della critica.

Questo è un elemento importante che si evince dal confronto appena esaminato: è difficile sostenere che i due movimenti abbiano avuto una buona e completa diffusione nell’altro paese. Entrambi, secondo modalità differenti, si adattano alla cultura del paese d’arrivo secondo strade ben più complesse di una semplice “importazione”. Elementi fondamentali che abbiamo visto risultare sono il momento storico e le correnti critiche predominanti, ma anche la traduzione ne fa parte, e sicuramente incide sulla ricezione e la creazione di uno stereotipo o di un suo eventuale adattamento alla cultura dell’altro.

Per questo iniziamo a notare che non si può facilmente determinare quanto un autore o un movimento entri a fare parte della cultura dell’altro paese, poiché seppure vi entri, per esempio grazie a figure di intellettuali che fanno da ponte e che iniziano una diffusione attraverso la traduzione, il passaggio non è mai lineare né ricopre lo stesso perimetro né suscita le medesime reazioni. E sono proprio queste trasformazioni che sono sintomatiche di radicate diversità culturali e dei diversi punti di vista.

⁸⁸ RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, op. cit., p. 62.

I.1.3. Il nazionalismo nella traduzione: i casi di Italo Svevo e Georges Simenon

“Ad un certo punto entrò un giovane scrittore [Giuseppe Prezzolini] tornato allora da Parigi, il quale [...] dopo aver discusso con noi di un pranzo del Pen Club aggiunse che alla fine di esso il celebre romanziere James Joyce [...] gli aveva detto: «Ma voi altri italiani avete un grande prosatore e forse neanche lo sapete»”
[Carlo Linati, “Italo Svevo romanziere”, in *Nuova Antologia*, LVIII, 1° febbraio 1928, p. 328-336]

Gli anni tra la prima e la seconda guerra mondiale non sono un periodo facile per l'edizione: con la forte crisi economica, il mercato del libro deve combattere contro quello della stampa e del cinema. Per vendere, le case editrici devono servirsi sempre più della pubblicità, che è costosa. Inoltre è proprio in questi anni che iniziano a scomparire le case editrici di proprietà di una famiglia, sostituite da nuove forme finanziarie, società anonime o SARL⁸⁹. Nonostante tutti questi elementi sfavorevoli, alcune case editrici vivono una fase di grande sviluppo⁹⁰.

Prima fra tutte, in Francia, Gallimard: nata da *La Nouvelle Revue française* (NRF) quando i suoi fondatori (Jacques Copeau, Henri Ghéon, André Gide, Jean Schlumberger, Michel Arnauld, André Ruyters) cercano qualcuno che la gestisca e scelgono Gaston Gallimard⁹¹. Benjamin Crémieux, membro del comitato di lettura di Gallimard, fa scoprire gli scrittori italiani Luigi Pirandello (già pubblicato dalle Éditions du Sagittaire), Italo Svevo e Alberto Moravia⁹² (quest'ultimo lascerà Gallimard per la casa editrice dell'algerino Edmond Charlot, installata a Parigi dal 1946 al 1950⁹³).

Un caso famoso e molto interessante di scambio tra letteratura italiana e francese è proprio quello della storia delle traduzioni de *La coscienza di Zeno* di Italo

⁸⁹ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 317-321.

⁹⁰ PIAULT Fabrice, “De la «rationalisation» l'hyperconcentration”, in FOUCHÉ Pascal, *L'Édition française depuis 1945*, op. cit., p. 629-639. Si veda anche MOLLIER Jean-Yves, *Où va le livre*, Paris, La Dispute, 2007.

⁹¹ ASSOULINE Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984, Paris, Seuil, 1996.

⁹² PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 342.

⁹³ *Ibid.*, p. 377-378. Si veda anche il documentario di VUILLERMET Michel, *Edmond Charlot, Editeur Algérois*.

Svevo⁹⁴. Interessante anche perché attraversa periodi storici contrastati che ne influenzeranno diffusione e ricezione.

Publicato per la prima volta in Italia nel 1923, esce in Francia in edizione abbreviata nel 1927 (con il titolo *Zeno*). L'edizione integrale uscirà in Francia solo nel 1954: *La Conscience de Zeno*, tradotto da Michel Paul-Henri e pubblicato da Gallimard, ripubblicato con la stessa traduzione nel 1973, sarà rivisto e corretto da Mario Fusco nel 1986 e ritradotto da Maryse Jeuland-Meynaus, per le edizioni L.G.F., nel 1990 e in edizione economica nel 1999⁹⁵.

La prima edizione francese di uno dei più importanti romanzi della storia della letteratura italiana è un eccellente esempio dell'influenza delle tendenze letterarie e dei contesti storici sulle scelte di traduzione: Michel Paul-Henri infatti fu sollecitato a rendere conforme con il modello "armonioso" della prosa francese la sintassi del capolavoro sveviano, all'epoca reputato in Francia, ma anche da tutta una parte della critica italiana, scritto male e tortuoso⁹⁶. È utile ripercorrerne la fortuna, proprio perché la storia del caso Svevo è, anche se a tratti contraddittoria, rappresentativa dell'evoluzione dei rapporti tra i due paesi nel procedere di una fase storica difficile per l'Europa. Le diverse versioni della traduzione de *La coscienza di Zeno* ci permettono di osservare i cambiamenti delle prospettive della traduzione, e dunque l'approccio culturale, da un paese all'altro.

⁹⁴ Molti sono i casi letterari che ci potrebbero interessare. Si potrebbe citare anche, dopo quella di Svevo, la storia delle traduzioni dell'opera di Italo Calvino. Sandra Garbarino, che alle traduzioni di Calvino ha dedicato molte ricerche, nel suo saggio "«Collezione di sabbia» d'Italo Calvino en français: deux médiateurs, deux écritures narratives", analizza come un solo e unico testo possa assumere forme sintattiche, ritmiche e semantiche differenti secondo due diversi stili di traduzione, quello di Jean Thibaudeau, scrittore, e quello di Jean-Paul Manganaro, italianista. Cfr. GARBARINO Sandra, "«Collezione di sabbia» d'Italo Calvino en français: deux médiateurs, deux écritures narratives", in AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel (a cura di), *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, in *Transalpina études italiennes*, n° 9, Caen, Presses Universitaire de Caen, 2006, p. 129-148.

⁹⁵ Voce "Svevo Italo" in VALIN Danièle, *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20^e siècle (1900-2000), Romans-Essais-Poésie-Théâtre*, in "Chronoqies italiennes", n. 66/67, 2001, in <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/> (pagina consultata l'8 settembre 2008).

⁹⁶ FUSCO Mario, "Prefazione", in SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, Tr. FUSCO Mario, Paris, Gallimard, 1986, p. 9-12. A questo giudizio contribuì anche una parte della critica italiana avversa a Svevo, capitanata da Giulio Caprin. Cfr. CAVAGLION Alberto (a cura di), *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, Biblioteca degli scrittori, 2000, p. 39-43.

Ripercorrendo la storia del successo del romanzo, vediamo che fu proprio dalla Francia che ebbe inizio la diffusione internazionale dell'opera sveviana⁹⁷:

A Parigi, grazie alla mediazione di Joyce, la fama si estende in un batter d'occhio: s'inflammavano due autorevoli critici innamorati dell'Italia, Benjamin Crémieux e Valéry Larbaud, che scrivono a Trieste, promettendo all'incredulo Schmitz recensioni e traduzioni in francese. Svevo si sente come travolto da un capriccio del destino. [...] Il calendario e le modalità della scoperta, con il trascorrere degli anni sono stati oggetto di numerosi interventi e di qualche posteriore manipolazione. [...] le dimensioni che il caso-Svevo assunse nella seconda metà degli anni venti – qualcosa di unico nel panorama letterario del Novecento – ci fanno intendere quale fosse la posta in gioco e rendono necessaria, per evitare malintesi, una breve digressione sulle date essenziali della vicenda per attribuire a ciascuno i propri meriti⁹⁸.

Alberto Cavaglioni ripercorre dunque le date e gli eventi: le visite di Svevo a Joyce a Parigi, in Square Robiac, nel VII arrondissement, tra l'École Militaire e il Pont d'Alma. Gli incontri nella bella dimora parigina di Joyce, lasciano a Svevo un segno indelebile:

Fu James Joyce a segnalare al mondo letterario francese il terzo romanzo dell'amico. Per adoperare le parole scelte dallo stesso Svevo in una lettera a Bice Rusconi Besso, fu semplicemente l'effetto del "capriccio di un grande uomo".

Joyce ha ormai raggiunto il successo internazionale – *Ulisse* era uscito un anno prima della *Coscienza* – e frequenta il mondo letterario parigino, quello che conta. [...]

Per la fiducia che accordavano alla parola di Joyce, Larbaud e Crémieux si mettono in movimento; contemporaneamente a loro una triestina, Dora Salvi [...] intervista Crémieux per il quotidiano triestino *Sera* ("Un instancabile italo-filo", 19 marzo 1925): un pezzo giornalistico che è, in assoluto, anche se di rado se ne fa menzione, il primo documento pubblico sulla fortuna di Svevo e sull'esplosione internazionale del caso⁹⁹.

L'instancabile italo-filo è Benjamin Crémieux, la figura che agisce di più per la diffusione di Svevo in Francia: si dice che, attento a scoprire scrittori italiani da tradurre, volesse appunto superare un'idea stereotipata dell'Italia. Per questo

⁹⁷ Si ricordi in particolare l'articolo di CRÉMIEUX Benjamin, "Italo Svevo", in *Le Navire d'Argent*, 1° febbraio, 1926, p. 23-26. Cfr. GHIDETTI Enrico (a cura di), *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1993, p. 18-20.

⁹⁸ CAVAGLIONI Alberto (a cura di), *Italo Svevo, op. cit.*, p. 19.

⁹⁹ *Ibid.*

segnalava spesso autori i cui tratti principali si allontanavano molto dall'immagine melensa che a Parigi si dava della narrativa italiana:

Crémieux non era nuovo a scoperte italiane, amava la letteratura del nostro paese e come non sopportava lo sciovinismo dei suoi connazionali così detestava ogni idea stereotipata: sia quella che gli italiani avevano dei francesi (“*tenaces et sans romantisme*”, “*les braves bœufs*”), sia quella che portava i francesi a vedere negli italiani soltanto gli esecutori dell'attentato contro Luigi Filippo e Napoleone III, “*sans oublier le facchino du voyage de noces*”. [...] È un tratto costante dei suoi lavori sulla letteratura italiana, quello di segnalare autori la cui asprezza fosse dissonante rispetto all'immagine dolciastra che a Parigi si dava della nostra narrativa¹⁰⁰.

Il caso Svevo da Parigi rimbalza a Milano, sempre grazie a Joyce (soprattutto tramite Montale e Enzo Ferrieri, direttore dell'influente circolo culturale milanese “Il Convegno”). Nel 1927 esce la versione francese della *Coscienza di Zeno*, tradotta da Michel Paul-Henri. Nonostante l'impegno di Crémieux a “rispettare” la lingua di Svevo, non possiamo sottovalutare le forti tendenze storiche nazionaliste derivanti dall'avanzare di fascismo e nazismo. Le traduzioni stesse ne risentono pesantemente. Un “buco” nella diffusione del romanzo è infatti durante il fascismo e la seconda guerra mondiale: la famiglia di Svevo costretta alla fuga, lo stesso Benjamin Crémieux arrestato a Parigi dalla Gestapo muore ad Auschwitz nel 1944.

Bisognerà aspettare gli anni Ottanta per osservare una maggiore attenzione alla lingua e alla cultura d'origine del romanzo sveviano. Se, dunque, nella prima metà del XX° secolo le traduzioni dall'italiano al francese privilegiavano pesantemente la cultura d'arrivo, e se questo era l'atteggiamento predominante, lo stesso approccio era diffuso in Italia. Infatti si tratta di un periodo segnato storicamente da forti tendenze a una concentrazione sulla cultura nazionale: due guerre mondiali avevano sicuramente esercitato una divisione tra i paesi europei che richiederà del tempo per essere superata.

Le vicende delle traduzioni e della ricezione del romanzo sveviano ci permettono di sviluppare una riflessione più generale. Attraverso quest'opera centrale della storia letteraria italiana – al contempo unica e rappresentativa – possiamo focalizzare la nostra attenzione da un lato su un esempio concreto di (difficile)

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

passaggio, dall'altro lato sulla funzione di chi ha permesso il passaggio, intellettuali a cavallo tra due culture.

A dispetto della diversità contenutistica e stilistica, notevoli similitudini ci permettono di affiancare a Svevo il caso Simenon. Autore appunto diversissimo, ma che con il proprio percorso può aiutarci ad iniziare a fare emergere quei caratteri che ci interessano per capire le modalità e i criteri di diffusione della letteratura francese in Italia.

Dall'altra parte delle Alpi, negli stessi anni della pubblicazione de *La coscienza di Zenò*, la traduzione e l'interpretazione delle opere di Georges Simenon conoscono vicissitudini interessanti. Originario del Belgio, Simenon è uno dei più celebri e stimati – dal pubblico e dalla critica a noi contemporanea – scrittori francofoni. Se oggi il valore letterario di Simenon non è messo in discussione, né in Francia né in Italia, la sua carriera non è stata però sempre lineare e non sempre ha ottenuto riconoscimento critico.

Ripercorriamola a grandi linee per sottolinearne le differenti ricezioni sia in Francia che in Italia, tenendo conto della funzione degli elementi paratestuali (come ad esempio le edizioni e la presentazione delle opere, collane, copertine, quarte di copertina), della ricezione sul lungo periodo dagli anni Venti agli anni Ottanta, del ruolo determinante delle traduzioni e dei loro aggiornamenti.

Tra il 1927 ed il 1931, sotto vari pseudonimi, per le collane economiche di Fayard, Simenon pubblica 34 romanzi. Fayard riconosce il talento del giovane scrittore e, nel 1931, attratta dal personaggio di Maigret, isola i romanzi in una collana speciale, le cui copertine sono tutte opere dei maggiori fotografi dell'epoca. Leggiamo in un'intervista a Francis Lacassin:

La prima serie dei “Maigret” usciti presso Fayard nel 1931-32 è molto ricercata dagli appassionati per via del fascino di quelle copertine fotografiche. All'epoca, queste apparivano di un modernismo di impatto tale da contribuire in modo decisivo nel far conoscere il personaggio di Maigret e il suo creatore. Il successo di quest'innovazione è stato di tale portata che i concorrenti l'hanno adottata nei mesi successivi: Ventillard con la serie *Dix heures d'angoisse* di Marcel Allain, e Gallimard con la collana “Chefs-d'œuvre du roman d'aventures”¹⁰¹.

¹⁰¹ LACASSIN Francis, *Conversazioni con Simenon*, Tr. MUGELLINI Elga, Torino, Lindau, 2004, p. 22.

In questa collana Maurice Sachs pubblicherà, tra le altre, le opere di Edgar Wallace e Dashiell Hammett. Quest'idea innovativa era venuta a Simenon grazie alla sua frequentazione degli studi di amici fotografi. Nel momento stesso in cui uscivano i "Maigret" con copertina fotografica, Simenon realizzava, con la fotografa Germaine Krull, un fotoromanzo: *La pazza d'Itteville*, e spiega:

Ma in quel caso, precisa, l'idea non veniva da me, ma dall'editore Jacques Haumont. Gli è costata cara, si è mangiato una piccola eredità che aveva appena ricevuto. È stato un completo fallimento. L'idea era lodevole, ma la realizzazione scadente, il menabò era aberrante e la carta scelta rendeva l'immagine grigiastra. [...]
Per la cronaca, riveliamo che alcune di queste copertine, benché firmate Lecram, sono state realizzate dal galoppino del fotografo ufficiale, uno sconosciuto di nome Robert Doisneau. È il caso di *Il cane giallo* che segna gli esordi ufficiali, benché clandestini, di questo grande fotografo¹⁰².

Il primo titolo, *Monsieur Gallet décédé*, vende 38000 copie in due anni, un vero e proprio successo. In seguito Fayard pubblica altri romanzi, come *Les Fiançailles de M. Hire* nel 1933¹⁰³. Ma Simenon è ormai un autore ambito, e nel 1933 firmerà un contratto con Gallimard¹⁰⁴.

Ricordiamo, inoltre, che la collana francese edita dalla Presses de la Cité fu la prima a utilizzare una sovraccoperta o "copertina mobile", come nota Francis Lacassin: "La sua esperienza di romanziera popolare gli ha insegnato il ruolo determinante che riveste la copertina – insieme con il titolo – nell'incentivazione dell'acquisto"¹⁰⁵. Questo per sottolineare quanti fattori possano influenzare il successo di un romanzo¹⁰⁶, oltre al valore prettamente "letterario".

Negli anni Venti e Trenta, Lorenzo Montano, che dirige la collana "Gialli" di Mondadori, scopre e lancia in Italia la serie di Maigret. Da allora, le opere di

¹⁰² *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁰³ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 334-335.

¹⁰⁴ Un contratto unico nella storia dell'editoria: Simenon chiede e ottiene il 50% dei diritti. Cfr. PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 342.

¹⁰⁵ LACASSIN Francis, *Conversazioni con Simenon*, op. cit., p. 22.

¹⁰⁶ Ricordiamo proprio riguardo a Simenon la famosa leggenda della "gabbia di vetro" a esempio di quanto un "lancio pubblicitario" possa, anche come in questo caso mai realmente avvenuto, entrare a fare parte della storia di un autore. Cfr. *Ibid.*, p.61.

Simenon tradotte in italiano hanno vissuto molti passaggi e rivisitazioni: in epoche e contesti diversi, presentate da differenti collane ed editori, la reputazione dello scrittore belga cambia e con essa la considerazione del valore della sua opera. Il cambiamento di presentazione e ricezione più significativo è avvenuto alla fine degli anni Ottanta (ricordiamo che sono gli stessi anni della revisione della traduzione de *La Coscienza di Zeno* in Francia), quando Adelphi¹⁰⁷ ritraduce e pubblica tutto Simenon, nella celebre collana curata da Ena Marchi e Giorgio Pinotti: l'immagine dell'opera dello scrittore vive un interessante cambiamento¹⁰⁸. Grazie al prestigio culturale conquistato negli anni da Adelphi, riconosciuta come casa editrice esigente sul piano letterario, tutti i romanzi di Simenon, anche la serie di Maigret, non sono più considerati dei "gialli", ma dei "libri Adelphi"¹⁰⁹.

Le due traiettorie compiute dall'opera di Svevo e di Simenon, quali appena ritracciate, permettono di confrontare l'evoluzione nei due contesti nazionali e linguistici, durante periodi storici e culturali differenti. Sebbene le opere dello scrittore francese e dello scrittore italiano appartengano a generi diversi, sono entrambe entrate a pieno titolo nei canoni letterari nazionali; pertanto i percorsi di traduzione, di diffusione e di ricezione dello scrittore triestino in Francia e di quello belga in Italia mostrano la complessità dei rapporti e degli scambi tra i due paesi.

Fermiamoci a consultare l'antologia francese di letteratura italiana *Trésor de la nouvelle de la littérature italienne*, curata da Lucien d'Azay e pubblicata dalla casa editrice Les Belles Lettres nel 2004: scopriamo che Italo Svevo appare accanto a Italo Calvino, Elsa Morante, Antonio Tabucchi, Vitaliano Brancati, Tommaso Landolfi, Curzio Malaparte, Gabriele D'Annunzio, Enrico Palandri, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Arrigo Boito, Giovanni Verga, Federico De Roberto e Matilde Serao.

La curiosa scelta – che accorpa scrittori classici con dei contemporanei come Tabucchi e Palandri, non proprio tra i più recenti migliori autori –, esclude altri importanti scrittori italiani, ma non si permette di farlo con lo scrittore triestino. Allo stesso modo la più generica e forse maggiormente diffusa *Anthologie de la littérature*

¹⁰⁷ In una lettera del 14 luglio 1984, Georges Simenon ringrazia Federico Fellini di avergli consigliato di lasciare Mondadori per Adelphi. Cfr. FELLINI Federico e SIMENON Georges, *Carissimo Simenon Mon Cher Fellini*, Milano, Adelphi, 1998. Come ricorda Roberto Calasso in un'intervista di Giulio Nascimbene, il contributo di Fellini per convincere Simenon a lasciare Mondadori e accettare di passare a Adelphi fu decisivo. Cfr. NASCIMBENI Giulio, "Maigret. Cosa fa quel commissario in casa Adelphi?", in *Corriere della Sera*, 24 luglio 1993, p. 23.

¹⁰⁸ Nel 2003 Simenon entra a fare parte del prestigioso catalogo della Bibliothèque de la Pleiade.

¹⁰⁹ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003, op. cit.*, p. 365.

italienne pubblicata dalle Presses Universitaires du Mirail nel 1999 e nel 2005, in particolare il suo terzo volume, dona particolare attenzione a Svevo, considerato tra gli autori che meglio possono aiutare a comprendere la letteratura e la cultura italiane per lo studente francese. Incluso tra gli autori già noti al pubblico francese, si vuole mostrare, come si spiega in quarta di copertina, tutta “la varietà e la ricchezza di una letteratura confrontata con le lotte d’indipendenza che conducono all’unità d’Italia, alle due guerre mondiali, e alla ricostruzione del secondo dopoguerra”¹¹⁰.

Oltralpe, in una recentissima antologia di letteratura francese per la scuola italiana (l’Antologia di Bonini, Jamet, Banchas e Vicari pubblicata da Valmartina¹¹¹), Georges Simenon occupa sempre un posto di grande rilievo. Vicino a André Gide, Louis-Ferdinand Céline, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux, Jean Giono, François Mauriac, Colette, Georges Simenon viene elevato al rango di uno dei più importanti scrittori francofoni del XX° secolo. Nella suddetta Antologia appare infatti addirittura in quattro sezioni. Ne traiamo la conclusione che oggi, agli inizi del XXI° secolo, Simenon è uno degli autori francesi maggiormente incluso nei programmi scolastici italiani (dei quali sappiamo con quanta difficoltà si riesca anche solo ad arrivare alla seconda metà del XX° secolo, e non solo per le letterature straniere ma anche per quella italiana).

Più in generale, le vicende editoriali e le fortune critiche di Svevo e Simenon inducono a pensare che nella storia delle loro rispettive evoluzioni, che nella complessa realtà della circolazione di un’opera letteraria interagiscono passaggi dettati da svariati fattori: dall’opera stessa, dai rapporti personali dell’autore, dagli elementi paratestuali decisi dall’editore, dalla traduzione, e più in generale dalla situazione storica e culturale del momento, e anche, talvolta, dal caso che favorisce incontri e sintonie. I casi di Svevo e Simenon, i cui esordi sono storicamente databili in periodi vicini ma le cui opere, la cui vita e le cui storie sono molto distanti, hanno messo in luce delle similitudini di scambio tra la Francia e l’Italia.

¹¹⁰ “la variété et la richesse d’une littérature confrontée successivement aux luttes d’indépendance qui conduisent à l’unité de l’Italie, puis aux deux guerres mondiales, et enfin aux enjeux de la reconstruction de l’après-guerre” in GALLOT Muriel, NARDONE Jean-Luc, ORSINO Margherita (a cura di), *Anthologie de la littérature italienne*, op. cit., 2005.

¹¹¹ BONINI Fausto, JAMET Marie-Christine, BACHAS Pascale, VICARI Eliana, *Écritures... Anthologie littéraire en langue française*, op. cit.

Continuando a seguire il filo cronologico, soffermiamoci ora su alcune case editrici che sono state determinanti nella diffusione della letteratura italiana in Francia e francese in Italia.

I.2. Dal secondo dopoguerra agli anni Settanta

“La crescente prosperità che ha fatto parlare di «età dell’oro» per i venticinque anni successivi alla fine del conflitto mondiale non si fonda soltanto su un’intensificazione della produttività dovuta al rapido e continuo innovamento tecnologico. L’organizzazione del sistema di fabbrica, le relazioni industriali, l’internazionalizzazione dei capitali conoscono accelerazioni e trasformazioni che contribuiscono a migliorare la quantità di merci prodotte nell’intero pianeta e a influenzare la vita dei suoi abitanti”

[Marcello Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Bologna, Mulino, 2002, ed. consultata “Le grandi opere del Corriere della Sera”, vol. 20, Milano, RCS, 2004, p. 408]

I.2.1. L'edizione: francofilia acquisita e italo­filia conquistata

“[Valery tornato a Parigi dai saloni affrescati di palazzo Gallarati Scotti scrisse a Enzo Ferrieri:] «Je n'ai jamais vu la littérature si bien logée»”

[in Maria Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 85]

Se guardiamo le pubblicazioni letterarie tra i due paesi a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale può sembrare che i rapporti tra i due paesi godano in questi anni di ottima salute e che gli scambi letterari siano biunivoci: le maggiori opere letterarie del periodo vengono da entrambe le parti diffuse e tradotte, dai più importanti traduttori e editori. Questo mette in evidenza che sia la Francia verso l'Italia sia viceversa si sta attuando una politica di scambi culturali e attenzione reciproca, caratterizzata anche da eminenti personalità che conoscono e conversano con entrambe le culture. Ma il quadro non è così semplice come può apparire e dobbiamo ricordare alcuni momenti storici per capire che questi scambi culturali sono passati prima da un atteggiamento italo­fobico della Francia che solo in seguito, grazie all'intervento di alcune influenti figure di intellettuali francesi, si trasformerà in italo­filia.

Analizzando i rapporti tra i due paesi tra il 1945 ed il 1950, Pierre Milza ha messo in evidenza tutta la complessità della quale queste date ci mostrano gli scambi:

Torniamo al dopoguerra e ai due mensili della sinistra non-conformista [*Esprit* e *Les Temps Modernes*] per sottolineare che la tendenza dominante – ed in questo senso rompono con molta della stampa francese – è l'italo­filia. Un'italo­filia che fa appello prima di tutto a delle affinità di tradizione e non esita a ricordare la “sorellanza latina” [...]. Un'italo­filia che non viene mai meno, ma che, in particolare dal 1947 e soprattutto dal 1948, è rivolta più al popolo italiano e alle formazioni giudicate progressiste che alla classe dirigente d'oltralpe¹¹².

¹¹² “Revenons à l'après-guerre et aux deux mensuels de la gauche non-conformiste [*Esprit* et *Les Temps Modernes*] pour souligner que la tendance dominante – et en ce sens, ils tranchent avec de nombreux organes de la presse française – est l'italophilie. Une italophilie qui se réclame avant tout des affinités traditionnelles et n'hésite pas à évoquer de temps à autre la «sorellité latine» [...]. Une italophilie qui ne se dément à aucun moment mais qui, notamment à partir de 1947 et surtout de 1948 s'applique davantage au peuple italien et aux formations jugées progressistes qu'à la classe dirigeante transalpine” in MILZA Pierre, “L'Italie de l'après-guerre vue par deux organes de la «nouvelle gauche»: *Les Temps Modernes* et *Esprit*”, in DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954*, Milano, Franco Angeli, 1988, p.192.

Ciononostante emergono delle discrepanze: in Italia, nell'immediato dopoguerra, è soprattutto Bompiani a concentrare il proprio catalogo sulla letteratura francese; dall'altra parte in Francia sembra che con la fine della guerra aumenti l'interesse per la letteratura italiana, ma si tratterebbe, secondo alcuni studiosi, di un successo effimero. In una lettera a Marotta del 28 luglio 1955, Bompiani scrive: "Il fatto è, e non lo dico a giustificazione degli editori francesi, che c'è una vera ostilità, in Francia, per i libri italiani"¹¹³.

Bisogna infatti ricordare che gli anni che vanno dal 1946 al 1954 sono di un'importanza fondamentale negli scambi tra i due paesi: la fase dolorosa della guerra si è conclusa e inizia quella più feconda della collaborazione, dell'alleanza, della costruzione di un'Europa unita. Accanto a questa incontestabile volontà di riconciliazione, le relazioni bilaterali dei due paesi si scontrano però con molteplici difficoltà: rapporti politici, diplomatici e economici¹¹⁴. Quali erano inoltre le opinioni dei francesi verso gli italiani e viceversa, che fino a pochi mesi prima erano divisi da una guerra? Questioni importanti all'interno di problematiche politiche più vaste sono quelle dei prigionieri di guerra o dei lavoratori italiani in Francia, e delle dispute di confine prima e dopo la Conferenza del Ventuno¹¹⁵. Una figura chiave delle relazioni tra i due paesi in questi anni fu Giuseppe Saragat, ambasciatore in Francia dall'aprile del 1945 al marzo del 1946¹¹⁶: le grandi questioni internazionali relegavano ormai l'Italia a una parte modesta, e le conseguenze del Trattato di Pace non dipendevano dal rapporto Francia-Italia, ma da ben più complessi assetti mondiali¹¹⁷. Anche la rottura dei rapporti tra Sartre-Simone de Beauvoir e Bompiani¹¹⁸ si inserisce nel

¹¹³ Citato in PIAZZONI Irene, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007, p. 319.

¹¹⁴ DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954, op. cit.*

¹¹⁵ La posizione dell'Italia infatti alla fine del secondo conflitto mondiale era molto debole e il paese, nonostante il discorso di De Gasperi al Palazzo di Lussemburgo il 10 agosto 1946, dove erano riuniti i ventuno delegati dei paesi vincitori, subì nel trattato di pace clausole molto dure.

¹¹⁶ Ricordiamo che solo a partire dal 1° marzo 1945 il governo italiano aveva riacquisito la facoltà di avere dirette relazioni con altri paesi senza dovere passare per il tramite della Commissione alleata, e poté così ripristinare le rappresentanze diplomatiche nelle capitali dei paesi alleati e mantenerle in quelli neutrali.

¹¹⁷ Cfr. DONNO Michele, *Italia e Francia: una pace difficile. L'ambasciatore Giuseppe Saragat e la diplomazia internazionale (1945-1946)*, Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2011.

¹¹⁸ In *La force de choses* (pubblicato in Francia da Gallimard nel 1963), Beauvoir traccia un ritratto severo dell'editore italiano, descrivendolo anche come un reazionario. Si vedano le pagine 81 e 99 dell'edizione italiana di Einaudi del 1995 di *La forza delle cose*.

contesto di un momento delicato e difficile tra la Francia e l'Italia, ed è accentuata dai disaccordi tra comunisti francesi e italiani¹¹⁹.

Altrettanto ardua e deludente si rivela l'occasione per Bompiani di collaborare con Sartre al numero di *Les Temps modernes* dedicato all'Italia¹²⁰. Bisogna però ricordare che – come già accennavamo sopra – alla fine della guerra l'opinione pubblica francese è italoFOBica, un'ostilità “alimentata dal mito tenace del bombardamento da parte dell'aviazione italiana di civili in fuga lungo le strade dell'esodo”¹²¹. In questo atteggiamento generale di ostilità, che conferisce all'Italia l'immagine di paese vinto, immagine appena “poco corretta dall'importanza che hanno avuto gli antifascisti italiani nelle organizzazioni della Resistenza”¹²², un gruppo di intellettuali francesi cerca di fare conoscere un'immagine diversa della Penisola:

Viaggiano e soggiornano spesso al di là delle montagne, frequentano i loro omologhi comunisti, socialisti, azionisti o cattolici di sinistra. Seguono attentamente i dibattiti ideologici che animano e talvolta dividono la sinistra italiana, in particolare quello che oppone la direzione del Pci a Vittorini e ai suoi amici. Ad accogliere a Milano la coppia Sartre/Beauvoir nel suo primo viaggio del dopoguerra è l'équipe del Politecnico. Forti della loro “esperienza italiana”, questi intellettuali di sinistra assolvono presto una funzione di mediatori culturali e fanno conoscere in Francia la nuova Italia. Dalla loro visione di questo Paese, straziato ed esangue, scaturisce l'idea che esso costituisce un vero e proprio laboratorio politico-ideologico. Con i suoi “difetti”, che forse sono soltanto le virtù della lucidità, l'Italia - si ritiene sulla Rive Gauche - ha lezioni da impartire ai suoi vicini, magari anche un modello da offrire a coloro che non si riconoscono in Francia nella versione esagonale del comunismo¹²³.

La voglia di riabilitazione dell'Italia si esprime sul terreno culturale e la scelta di dedicare il numero di *Les Temps modernes* alla Penisola si inserisce in questa linea. Nonostante i successivi disaccordi con Bompiani, questo segna la svolta di un'operazione culturale molto importante nell'attuare un cambiamento della

¹¹⁹ MILZA Pierre, “L'Italie de l'après-guerre vue par deux organes de la «nouvelle gauche»: *Les Temps Modernes et Esprit*”, in DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954*, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 198-203.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 192.

¹²¹ MILZA Pierre, “Italia, oh cara: e Parigi ci tesse la mano”, Tr. MAGGIONI Daniela, in *Corriere della Sera*, 9 agosto 2006, p. 37.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

percezione della cultura italiana in Francia, cambiamento al quale collaborerà anche il cinema:

sono i rappresentanti del mondo intellettuale a indicare la strada, particolarmente in un campo essenziale per la diffusione di un'immagine positiva dell' Italia: quello della cinematografia. Il cinema neorealista, che ha riscosso un vivo successo presso le élite francesi - l' interesse del grande pubblico verrà più tardi - ha contribuito fortemente a modellare un' immagine dell' Italia ben diversa da quella tramandata dalla dittatura mussoliniana. Italia eroica, Italia partigiana, Italia martire, Italia della miseria e delle lotte sociali riemergenti: è all' idea di redenzione per i crimini commessi in suo nome che, applicandosi al film che ha ottenuto la Palma d' oro al festival di Cannes del 1946, rimanda il testo di Georges Sadoul pubblicato tre anni dopo in *Les Lettres Françaises* (il settimanale culturale del Pcf): “Quando il mondo vide la drammatica silhouette di Anna Magnani in *Roma città aperta* crollare sotto le pallottole della Gestapo, nessuno poté negare che l' Italia, come la maggior parte delle nazioni occupate in Europa, aveva resistito agli occupanti”¹²⁴.

L'immagine quindi dell'Italia in Francia subisce molti più passaggi e trasformazioni di quella della Francia in Italia. Vediamo ora questo evolvere attraverso la storia di alcune case editrici italiane e francesi e le loro scelte di traduzioni reciproche.

Nel 1933 nasce la casa editrice italiana Einaudi, segnata fin dall'inizio dalla forte figura del padre di Giulio Einaudi, il celebre Luigi, economista, politico e giornalista, Governatore della Banca d'Italia e poi Presidente della Repubblica dal 1948 al 1955.

Einaudi e tutti i suoi collaboratori (ricordiamo, solo per citarne alcuni tra i più noti, Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Massimo Mila) manifestano immediatamente una vera e propria opposizione al fascismo, che costerà censure¹²⁵, condanne al confino ed addirittura, durante gli anni Trenta e Quaranta, morti¹²⁶.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Oggi Einaudi ha perduto molto di questa reputazione. Nel 2002, in un'intervista a *L'Humanité*, Luigi Bernardi commentava l'acquisto di Einaudi da parte di Mondadori senza inquietudine e si diceva fiducioso dello spirito di indipendenza della casa editrice torinese (Cfr. NICOLAS Alain, “Bologne lu par...”, in *L'Humanité*, 21 mars 2002, p. II). Qualche anno dopo, il 29 maggio 2009, in un breve articolo su *La Repubblica*, leggiamo che Einaudi rifiuta di pubblicare l'ultimo romanzo dello scrittore portoghese Saramago, perché accusa Silvio Berlusconi di corruzione. Non sappiamo se questa informazione sia e quanto veramente allarmante, oppure faccia parte di una strategia pubblicitaria, sicuramente conferisce un'immagine alla casa editrice torinese ben diversa da quella delle origini.

¹²⁶ MANGONI Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 19, 60, 85-86, 201, 146-152.

Dal 1941 il “Laboratorio Einaudi” è affidato alla guida di Leone Ginzburg, Giaime Pintor, Cesare Pavese, Carlo Muscetta, per poi incorporare alla fine degli anni Quaranta Felice Balbo, Massimo Mila, Franco Venturi, Norberto Bobbio, Elio Vittorini, Italo Calvino¹²⁷, Antonio Giolitti, Natalia Ginzburg, per non citare che i più famosi. L’idea, unica nell’edizione, che contraddistingue la casa editrice torinese è quella di formare un “cervello collettivo”, sia nei progetti che nella ricerca e nelle decisioni “dove tutti si occupano di tutto, in un continuo scambio di testi e di valutazioni, all’interno e al di là delle discipline e competenze di ciascuno”¹²⁸.

Tra il 1945 ed il 1958, gli anni delle grandi transizioni nell’editoria italiana, si sviluppa pienamente l’identità Einaudi (che vivrà un profondo sconvolgimento nel 1950, con il suicidio di Cesare Pavese¹²⁹): interazione tra discipline diverse, tra le quali la letteratura non deve occupare un settore a se stante. Il rifiuto di ogni tipo di rigidità tra i generi influenza la scelta audace e controcorrente di non volere mai utilizzare il termine “romanzo” su copertine e frontespizi dei libri.

Accanto ai più noti scrittori italiani pubblicati da Einaudi (solo per fare qualche esempio ricordiamo ancora Natalia Ginzburg, Cesare Pavese, Italo Calvino, Giorgio Bassani e Lalla Romano), restano famose le traduzioni dal francese, come il primo titolo della *Recherche* di Marcel Proust tradotto da Natalia Ginzburg¹³⁰, ma anche Queneau e Sartre.

L’Italia volge sempre verso la Francia uno sguardo di ammirazione, gli intellettuali italiani cercano sovente nelle opere di scrittori e filosofi francesi le tesi a sostegno delle loro prese di posizione, critiche e politiche.

La fine della guerra ed una nuova speranza economica trasformano l’edizione, dalle case editrici agli autori tutto il mercato del libro vive anni di ricomposizione: in Francia, ritroviamo le stesse case editrici, ma caratterizzate da differenti dinamiche di mercato e, dunque, di importanza e peso reciproco¹³¹. Negli stessi anni nasce, ad

¹²⁷ Si veda la raccolta di lettere di Calvino dell’archivio Einaudi e, in particolare, la Prefazione di Carlo Fruttero. Cfr. CALVINO Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991.

¹²⁸ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 35.

¹²⁹ Natalia Ginzburg scrive che “dopo il suicidio di Pavese eravamo completamente persi [...] Secondo me aveva in mano la casa editrice; e oltre al grande dolore di averlo perduto, c’era questo senso di come avremmo fatto” in GINZBURG Natalia, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di GARBOLI Cesare e GINZBURG Lisa, Torino, Einaudi, 1999, p. 99.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 82-84.

¹³¹ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l’édition à l’époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 381-387.

esempio, la casa editrice Seuil: la data legale di creazione è il 1937, ma i suoi fondatori, Jean Bardet e Paul Flammand, s'installeranno definitivamente al 27 di rue Jacob a Parigi solo nel 1945. Anche se le scelte di Seuil sono da sempre dettate da un chiaro interesse verso tutte le discipline umanistiche – tra le quali la letteratura non era, all'inizio, il campo dei maggiori investimenti – è interessante notare che il primo romanzo di grande successo di vendita della giovane e promettente casa editrice parigina fu proprio un romanzo italiano, il *Don Camillo* di Giovanni Guareschi (1951)¹³². Nel giro di pochi anni, anche in campo letterario, Seuil può competere con Grasset e Gallimard: grazie a François Wahl¹³³, per la letteratura italiana, Seuil aggiunge al proprio catalogo Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Italo Calvino¹³⁴.

Seuil è anche uno dei primi editori ad occuparsi di autori di origine maghrebina e dell'Africa francofona, ricordiamo Yacine Kateb e Tahar Ben Jelloun, che, seppur con echi diversi, rappresentano casi interessanti di traduzioni in italiano¹³⁵.

Restando al nostro percorso cronologico, che si autorizza qualche salto temporale quando necessario al filo del ragionamento, ricordiamo altre importanti pubblicazioni di scrittori italiani in Francia. Laffont riserva nel proprio catalogo grande spazio alla sua collana di letteratura straniera, "Pavillons", e pubblica nel 1948, insieme a Graham Greene e Pierre Salinger, *Il deserto dei Tartari* (*Le Désert des Tartares*) di Dino Buzzati¹³⁶, pubblicato in Italia da Rizzoli nel 1940. Nel 1942 esce in Francia con Gallimard *L'Étranger* di Albert Camus, tradotto in italiano da Alberto Zevi nel 1947 e pubblicato da Bompiani; nel 1945 sempre Gallimard

¹³² *Ibid.*, p. 384.

¹³³ Si vedano le lettere che Italo Calvino scrisse a François Wahl tra il 1958 e il 1963. Cfr. CALVINO Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, *op. cit.*

¹³⁴ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, *op. cit.*, p. 404.

¹³⁵ Notiamo – ora solo brevemente – che in Italia Kateb Yacine, uno dei più importanti scrittori e drammaturghi algerini di espressione francese, non ha ancora ottenuto lo stesso riconoscimento che pare essere riservato al solo Tahar Ben Jelloun (che ha comunque avuto il merito di tradurre e diffondere in Francia *Le Pain nu* di Mahamed Choukri, tradotto in italiano, dal francese e non dall'arabo, da Mario Fortunato nel 1989 per la casa editrice Theoria). In un altro momento entreremo nei dettagli della letteratura maghrebina francofona e delle sue traduzioni in italiano, ci sembrava comunque utile farne già fin da ora un accenno proprio a sottolinearne le discrepanze di periodi e referenze di diffusione e di ricezione tra i due paesi.

¹³⁶ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, *op. cit.*, p. 386.

pubblica *Le Petit Prince*¹³⁷ d'Antoine de Saint-Exupéry, tradotto in italiano da Nini Bompiani Bregoli nel 1949 e pubblicato da Bompiani (pubblicato a tutt'oggi dallo stesso editore con la stessa traduzione, è uno dei libri francese maggiormente venduti, quelli denominati *long seller*); nel 1944 Gallimard pubblica *Huis clos* di Sartre, tradotto in italiano da Giuseppe Lanza e Massimo Bontempelli nel 1946 e pubblicato da Bompiani. Nel 1945 esce in Italia con Einaudi *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, tradotto in francese nel 1948 e pubblicato nella collana "Du monde entier" di Gallimard con il titolo *Le Christ s'est arrêté à Eboli*.

In Italia Bompiani aveva scommesso molto sulla letteratura francese, prima di tutto perché l'amava e desiderava rivalutare il valore della tradizione latina in confronto a quella, sempre più dominante, anglosassone, ed anche perché sperava suscitare un reciproco interesse¹³⁸. André Gide, Jean Paul Sartre e Albert Camus entrano a fare parte del catalogo Bompiani. Ma i rapporti tra la coppia Sartre-de Beauvoir e Bompiani sono difficili: nel 1946 Bompiani pubblica *L'età della ragione* (*L'age de raison*, pubblicato in Francia solo un anno prima, nel 1945), tradotto da Orio Vergani, *Le mosche* (*Les Mouches*, pubblicato in Francia nel 1943), tradotto da Giuseppe Lanza, e *A Porte chiuse* (*Huis clos*, pubblicato in Francia nel 1944), tradotto da Giuseppe Lanza e Massimo Bontempelli. Durante l'estate del 1946 però il soggiorno dei due intellettuali francesi si conclude con la rottura con Bompiani e con il passaggio di Sartre e di de Beauvoir a Mondadori¹³⁹.

Più solido e meno difficile è invece il rapporto tra Bompiani e Camus, del quale l'editore italiano pubblica tutte le opere.

Nel 1946 Bompiani pubblica *Il diavolo in corpo* (*Le Diable au corps*, uscito in Francia nel 1923) di Raymond Radiguet, tradotto Maria Ortiz; tradotto poi da Francesca Sanvitale per Einaudi nel 1989. *Il diavolo in corpo* di Raymond Radiguet è considerato il primo caso editoriale francese:

L'editore Grasset studiò Radiguet, che aveva l'aria di stare dal preside, e decise di vendere il romanzo "come saponette".

¹³⁷ Pubblicato per la prima volta a New York nel 1943.

¹³⁸ LONGHI Maria Giulia, "Valentino Bompiani e la «carta» della Francia", in BRAIDA Lodovica, *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003, p. 144-159.

¹³⁹ MILZA Pierre, "L'Italie de l'après-guerre vue par deux organes de la «nouvelle gauche»: *Les Temps Modernes et Esprit*", in DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954*, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 190-204.

Chiamarono Radiguet il “bébé Cadum”; era il primo lancio industriale della storia dell’editoria. Nei cinema, passava e ripassava un’“Attualità”: Radiguet consegnava il manoscritto all’editore; la voce fuori campo raccontava che, sulla sola lettura del romanzo, Grasset aveva offerto al giovane una rendita vitalizia; poi una folla urlante si precipitava in libreria per strapparsi *Il diavolo in corpo*. Era stato Cocteau a procurare l’ottimo contratto con Grasset, prodigandosi più e meglio che per se stesso¹⁴⁰.

Sempre più gli autori francesi entrano a fare parte del catalogo Bompiani: Jean Anouilh, Armand Salacrou, Henry de Montherlant, Fernand Crommelynck.

Secondo Irene Piazzoni, l’Italia vive un periodo di forte attrazione verso la cultura francese e Bompiani è in prima linea nella sua attuazione. Assume Giacomo Antonini, che già abita a Parigi, per cercare le novità da pubblicare, mantenere i rapporti con gli editori francesi e diffondere quelli italiani – ovviamente soprattutto quelli di Bompiani – nel mercato d’oltralpe¹⁴¹. L’interesse di Bompiani si indirizza prima di tutto all’esistenzialismo e al teatro. Molto interessante il caso della traduzione di Bontempelli de *La reine morte* e de *La Maitre de Santiago* d’Henry de Montherlant: lo scrittore francese contesta molte delle scelte del traduttore italiano. Bontempelli apporta le correzioni reclamate, ma protesta:

[Henry de Motherlant] è al contrario di me: quando mi traducono in francese, tengo soprattutto al francese: lui invece è disposto a sacrificare l’italiano pur che ogni sua sillaba sia scrupolosamente tradotta in una sillaba italiana. L’ho accontentato su tutto, per non farlo diventare un nemico dell’Italia¹⁴².

Il commento di Bontempelli apre una doppia problematica: quella della traduzione, tra fedeltà alla lingua e alla cultura di partenza e resa in quelle di arrivo, e quella dei rapporti di forza tra gli intellettuali dei due paesi. Questa doppia problematica trascina con sé tutta la questione delle culture che ne sono all’origine ed è al centro della nostra ricerca. Perciò tracciare dei casi e dei contesti del passato permetterà di osservare con cognizione di causa l’attualità presente. Ripetiamo

¹⁴⁰ GALATERIA Daria, “Fedra al ballo”, nota introduttiva a Radiguet Raymond, *Il ballo del conte d’Orgel*, Tr. GROSSI Luca, Palermo, Sellerio, 2004 (prima edizione originale 1924), p. 17. Si veda anche RADIGUET Chloé e CENDRES Julien, *Radiguet, un homme sérieux dans les Années folles*, Paris, Mille et une nuit/Fayard, 2003, a p. 17 l’immagine di Radiguet nello studio di Grasset per la pubblicità al cinema (le “Actualités Gaumont”).

¹⁴¹ PIAZZONI Irene, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, op. cit., p. 326.

¹⁴² *Ibid.*, p. 330.

dunque che i rapporti di scambio culturale e letterario tra i due paesi si esprimono attraverso dei casi di traduzione da una lingua ad un'altra, di trasposizione da una cultura ad un'altra, tra due paesi talvolta vicini e talvolta distanti, spesso in lotta nella determinazione di un'egemonia o di una superiorità. E in modo paradossale, quanto le due culture più appaiono lontane tanto più si avvicinano.

In un lungo passo, che riportiamo integralmente, così riflette Francesca Sanvitale, a proposito della sua traduzione del *Diavolo in corpo* di Radiguet:

Su *Il diavolo in corpo*, a quell'epoca, il primo decennio dopo la guerra, esisteva tutta una mitologia letteraria, come pure su Radiguet, che l'aveva scritto a diciotto anni. Si riproduceva il mito, nato dopo la prima guerra mondiale, anche dopo la seconda guerra mondiale, perché tutte le guerre mantengono per un po' di tempo un istinto di grande vitalità unito a una forma di disperazione e di istinto di morte. [...] Per arrivare a una traduzione che fosse coerente con Radiguet, con quello che andavo scoprendo, che non coincideva con i miei ricordi, per accettare il fatto che mi trovavo di fronte a uno scrittore diverso da quello che credevo, dovevo cambiare molte cose di me. Anche la traduzione può essere un modo per fare i conti con la propria rigidità mentale, rifiutarla, ricominciare da capo. Ho dovuto ricominciare dallo stile di Radiguet e dalle sue radici culturali. In realtà tutto il mito di Radiguet si riproponeva allora, nelle traduzioni italiane, come quello di un ragazzo che aveva scritto con il cuore in mano, senza nessuna cultura, prendendo la lingua dalla strada. [...] Si potrebbe fare anche una riflessione sulle traduzioni che istintivamente vanno verso il gusto del momento, non perché si tratti di cattive traduzioni, letteralmente sono magari delle ottime traduzioni, ma risentono di quello che il pubblico vuole che sia quello scrittore. In realtà Radiguet non era quel ragazzo naïf, senza cultura, come era stato presentato. [...] Dovevo [...] dare un'impronta alla mia lingua. Piuttosto che fare una traduzione di uno scrittore che apre la modernità, un piccolo Salinger, dove ci sono anche i modi della lingua parlata, ho preferito accogliere una lingua che ha una chiarezza, una precisione più settecentesca, quindi la cultura propria di Radiguet ragazzo¹⁴³.

Pierre Milza, che come dicevamo ha studiato l'immagine dell'Italia nei manuali francesi del dopoguerra, sottolinea una forte tendenza alla schematizzazione dei caratteri e alla diffusione degli stereotipi. Il ricercatore italo-francese, che ha dedicato tutta la propria opera allo studio dei rapporti tra i due paesi, esamina i manuali scolastici nell'insieme dei vettori culturali di massa portatori di una collezione di dati di informazione e cliché. Dopo analisi e paragoni dettagliati, Milza giunge a

¹⁴³ PROSPERI Giuseppe (a cura di), "Francesca Sanvitale", in *Conversazioni d'autore. Dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 168-170.

conclusioni molto interessanti. Innanzitutto sottolinea che spesso l'Italia non è giudicata in relazione alla sua cultura e alla sua storia, ma rispetto a cultura e storia francesi. D'altra parte, anche se i manuali scolastici non dedicano molto spazio alla storia della Penisola¹⁴⁴, l'immagine dell'Italia è nel passare degli anni sempre più favorevole.

La storia dell'Italia dopo l'Unità è presentata come quella dell'emergere (difficile ma effettivo) di una grande potenza, gli elementi tradizionalmente più negativi dello stereotipo sono eliminati e, quali che siano le riserve sulle modalità dell'espansione italiana, si tende a considerare la vicina del Sud-Est sempre più importante a livello internazionale¹⁴⁵.

Ciononostante Milza nota un'enorme discrepanza tra i manuali dell'immediato dopoguerra e la realtà del momento di quegli anni, come se la rappresentazione dell'Italia nell'immaginario francese volesse immobilizzarsi nella costruzione di stereotipi che saranno poi molto difficili da eliminare.

Benché questo punto necessiti ulteriori analisi, possiamo qui provvisoriamente concludere che l'italofilia francese non andava data per scontata; al contrario, il cambiamento dell'opinione pubblica, popolare e intellettuale, ha richiesto tempo e pubblicazioni. Invece, la francofilia italiana si è mantenuta maggiormente stabile. Su questi posizionamenti divergenti pesano gli eventi storici, politici e economici del secondo dopoguerra. Le scelte e le strategie delle case editrici dei due paesi riflettono questa diversità.

¹⁴⁴ “dans le meilleur des cas, l'élève entendra parler de l'Italie contemporaine pendant deux ou trois heures (annexes comprises) en fin de premier cycle, jamais plus si sa scolarité s'arrête à ce niveau et pendant trois ou quatre heures en fin de second cycle”. In MILZA Pierre, “L'Italie de l'après-guerre vue par deux organes de la «nouvelle gauche»: *Les Temps Modernes et Esprit*”, in DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954*, Milano, Franco Angeli, 1988, p. 213.

¹⁴⁵ “L'histoire de l'Italie post-unitaire est présentée comme celle de l'émergence (difficile mais effective) d'une grande puissance, les éléments traditionnellement les plus négatifs du stéréotype sont fortement gommés et, quelles que soient les réserves formulées sur les modalités de l'expansionnisme italien, on tend à considérer notre voisine du Sud-Est comme quelque chose qui compte dans la vie internationale”, in *Ibid.*, p. 215.

I.2.2. Dal Nouveau Roman francese alla crisi del neorealismo italiano, tra rivoluzioni del linguaggio ed analisi esistenziali

“La moltiplicazione delle scritte è un fatto moderno che costringe lo scrittore a una scelta, fa della forma un comportamento e dà luogo a un’etica della Scrittura”

[Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Tr. Giuseppe Bertolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera, Torino, Einaudi, (1953) 1982, p. 62]

Procedendo cronologicamente, un altro periodo interessante dal punto di vista degli scambi culturali e letterari fra Italia e Francia, sono gli anni Cinquanta, periodo in cui in Francia si afferma il Nouveau Roman.

Con il termine “Nouveau Roman”, oppure anche “*école du regard*” secondo alcuni, ci si riferisce solitamente alle opere di un gruppo di scrittori che intorno alla metà degli anni Cinquanta pubblicano presso le Éditions de Minuit: Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Robert Pinget, Claude Ollier. Ricordiamo innanzitutto come scrive Rubino:

È sempre delicato discernere nella genesi dei movimenti intellettuali e artistici gl’interessi dell’industria editoriale e della società letteraria dalle ragioni effettive di convergenza reciproca dei singoli: l’epiteto di “nuovo” è servito per esempio in questi ultimi decenni a designare tanto il “Nouveau Roman” quanto la “*nouvelle critique*” e i “*nouveaux philosophes*”. Nel caso dei “*nouveaux romanciers*” la codificazione dall’esterno di un orientamento comune, attribuito a scrittori che inizialmente avevano operato senza conoscersi, ciascuno per conto proprio, precedette e in certo modo propiziò un abbozzo di formulazione programmatica, che contribuì a delineare in qualche misura una coscienza di gruppo¹⁴⁶.

In particolare si pensa all’*Ère du supçon* di Nathalie Sarraute del 1956, e agli scritti di Alain Robbe-Grillet riuniti in *Pour un Nouveau Roman* del 1963. Non c’è un manifesto che li unisce, ma un modo particolare di concepire l’opera letteraria. Rifacendosi più a Joyce e a Kafka che a Sartre e a Camus, questi autori muovevano la loro ricerca dal comune rifiuto delle forme tradizionali del romanzo (intreccio,

¹⁴⁶ RUBINO Gianfranco, “Nuovi orizzonti della critica”, in COLESANTI Massimo, GUARALDO Enrico, MACCHIA Giovanni, MARCHI Giovanni, RUBINO Gianfranco, VIOLATO Gabriella (a cura di), *La letteratura francese. Il Novecento*, Milano, Edizioni Accademia, 1987, Milano, BUR, 1992, edizione consultata 2006, p. 661.

personaggi, ordine cronologico, descrizioni, analisi psicologiche) e spostavano l'attenzione sul linguaggio, perseguendo una sperimentazione formale che andava di pari passo anche con le contemporanee tendenze della linguistica e della filosofia del linguaggio. Particolarmente interessati, ad esempio, alla presenza e alla descrizione ossessiva degli oggetti, assegnavano un'assoluta priorità al linguaggio: la storia viene ridotta al minimo, gli eventi sono spesso principalmente quelli interiori, il piano temporale frammentato e quello spaziale precario. Scompare il narratore onnisciente e il personaggio non è più "carattere", la cui identità si fa spesso problematica.

Uno studio di Bothorel, Dugast e Thoraval sulle figure umane del Nouveau Roman delinea una galleria di atipici, nevrotici, anormali¹⁴⁷. Il lettore gioca un ruolo sempre più attivo, chiamato dal testo stesso, costretto quasi, a partecipare, ad attivarsi per decifrare, interpretare un'opera che si vuole assolutamente "aperta", termine con il quale ci riferiamo esplicitamente alle ricerche condotte da Umberto Eco negli stessi anni, in concomitanza con le nuove sperimentazioni teoriche e narrative della semiotica e dell'analisi del linguaggio¹⁴⁸.

Il testo, in quanto oggetto artistico, possiede delle caratteristiche di "naturale apertura", è ambiguo e polivalente, e si offre a molte possibilità di lettura:

sta diventando sempre più, da Joyce alla musica seriale, dalla pittura informale ai film di Antonioni, un'opera aperta, ambigua, che tende a suggerire non un mondo di valori ordinato ed univoco, ma una rosa di significati, un "campo di possibilità", e per ottenere questo richiede sempre più un intervento attivo, una scelta operativa da parte del lettore o spettatore¹⁴⁹.

Ciò non significa però che l'opera si dissolva nella pluralità delle fruizioni, "perché l'autore stabilisce pur sempre un orientamento di base: alla definitezza di un «oggetto» viene sostituita la più ampia definitezza di un «campo» di possibilità interpretative"¹⁵⁰. Un testo che seguirà questo nuovo ed affascinante approccio, sia teorico che creativo, è *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino del 1979, nel quale confluiscono sia gli studi e le tendenze sia italiani che francesi (ricordiamo del resto i lunghi soggiorni

¹⁴⁷ BOTHOREL Nicole, DUGAST Francine, THORAVAL Jean, *Les nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976.

¹⁴⁸ Si veda ECO Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

¹⁴⁹ ECO Umberto, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968, p. 293.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

dell'autore italiano a Parigi e l'attiva partecipazione sia ai seminari di Algirdas Julien Greimas che agli incontri dell'OuLiPo).

Ecco dunque che proprio a partire dagli anni Cinquanta, sviluppandosi poi negli anni Sessanta e per tutti gli anni Settanta, le ricerche italiane e francesi si nutrono a vicenda e vivono momenti di forti coincidenze di mezzi ed intenti teorici e narrativi.

Questo, a partire dai confini del neorealismo italiano postbellico che si avvicinano infatti alle correnti del Nouveau Roman francese. Uno dei maggiori innovatori in Italia fu Oreste del Buono, scrittore e giornalista, nonché traduttore di Maupassant, Proust, Flaubert ma anche di molti autori coevi, tra i quali Michel Butor. Sofferamoci appunto su una delle principali opere dello scrittore francese, quella che ha goduto di maggiore eco in Italia.

La modificazione di Michel Butor, pubblicato in Francia nel 1957 è, dal punto di vista letterario, una vera e propria rivoluzione: Butor analizza il tema classico di una crisi psicologica attraverso una scrittura assolutamente innovativa¹⁵¹.

La minuzia quasi ossessiva della scrittura di *La modificazione* ne fanno un romanzo simbolo del Nouveau Roman: il flusso interiore si esprime in un connubio tra precisissime descrizioni degli ambienti (meravigliose quelle del vagone e della pioggia sul finestrino) e anacronismi audaci, paragrafi che si concludono con una virgola ed associazioni analiticamente e coraggiosamente libere.

La modificazione è un romanzo autobiografico scritto alla seconda persona (plurale in francese, singolare nelle due traduzioni italiane, una, del 1959 e purtroppo oggi introvabile, di Oreste del Buono per Mondadori ed una, recente, di Sergio Claudio Perroni per Fandango), come se il narratore parlasse a sé attraverso un altro sé, o plurimi sé che si rincorrono e si mutano appunto nell'avanzare del libero corso dei pensieri¹⁵².

¹⁵¹ Il narratore, Léon Delmont, sul treno Parigi-Roma, rivede tutte le tappe della sua vita familiare: in viaggio verso la sua amante Cécile, pensa a sua moglie, Henriette, ai suoi quattro figli. Ha deciso di lasciare la moglie. Mano a mano che il treno avanza le immagini di Parigi si sovrappongono a quelle di Roma, e viceversa. I luoghi e gli esseri si confondono, la pioggia e la notte toccano e invadono il treno, quasi facilitando i vagabondaggi della sua immaginazione. La realtà si sforma e si dilata, tutto si modifica senza sosta. Passata la frontiera, la modificazione dei pensieri, e del sentire e delle decisioni, come quella della scrittura, accelerano il loro corso, conducendo il narratore a scelte che all'inizio del suo viaggio neppure sospettava.

¹⁵² La scrittura è ardita: i periodi lunghissimi c'inghiottono e mettono a dura prova le nostre resistenze alle modificazioni. Il lettore infatti è anch'egli direttamente interpellato da quel *vous/tu* che lo mette continuamente in gioco: l'analisi psicologica delle scelte alle quali si trova confrontato il narratore sono quelle di qualsiasi persona si trovi a mettere in discussione tutte le

Spinto a disossare il romanzo, Michel Butor, tradotto ricordiamolo da Del Buono, si fa portatore di una nuova ristrutturazione delle tecniche narrative e del rapporto tra finzione e realtà che ha importantissimi echi in Italia, dal neorealismo allo strutturalismo poetico.

Ristrutturazione delle tecniche narrative ad opera del Nouveau Roman che, non dimentichiamolo, subirà anche aspre critiche in Italia, nonostante gli scrittori ricorrano sempre più nella fattività delle loro opere proprio a queste nuove tecniche di scrittura.

Pensiamo all'analisi fatta da Calvino nel "Mare dell'oggettività" sul *Menabò* del febbraio 1960:

I romanzi della "école du regard" raccontati attraverso gli oggetti [...]. Da una cultura basata sul rapporto e contrasto su due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste¹⁵³.

Già nella figura del servo del *Cavaliere inesistente* pubblicato nel 1959, Gurdulù, il servo che si trasforma in ciò che vede, era insita la polemica contro l'identificazione con l'esterno e l'appello a una "letteratura della coscienza". Questa analisi, che prende il via appunto dal Nouveau Roman, si riferisce sia alla crisi della letteratura che a una crisi più specifica italiana. Nel settembre del 1961 Vittorini sempre sul *Menabò* attaccherà il neorealismo, e parole come "neorealismo", "verismo", "naturalismo", assumeranno sempre più connotati negativi, significando antiletterario, in contrapposizione con quello che il neorealismo invece era per gli scrittori della generazione precedente.

Si vede dunque quanto la situazione sia complessa e quanto non la si possa liquidare cercando soltanto se e dove, ad esempio, il Nouveau Roman interferì sulla crisi letteraria italiana. E usiamo il termine "crisi" proprio in riferimento alle parole usate da Vittorini e Calvino per spiegare le ragioni della fondazione del *Menabò* nel giugno del 1959.

abitudini della propria vita. Il dialogo, ed il monologo interiore così sdoppiato, esprime un pensiero intimo a metà strada tra conscio ed inconscio, una realtà mentale che si elabora, si frantuma, si ricostruisce senza sosta, si *modifica* davanti ai nostri occhi.

¹⁵³ CALVINO Italo, "Il mare dell'oggettività", in *Il Menabò*, n. 2, Torino, Einaudi, 1969, p. 9.

La rivista, particolarmente influente nell'Italia degli anni Sessanta, dà spazio all'avanzare del dibattito:

Lo scopo della rivista viene così precisato. Non si tratta più solo del rilancio della letteratura. Si tratta di tentare una definizione o ridefinizione del compito della letteratura. Non la politica, non la sociologia, non la storia, e nemmeno la cultura. [...] il compito della letteratura era la letteratura¹⁵⁴.

Sono gli anni dunque, sia in Francia che in Italia, di una vivace e complessa ricerca attorno all'impegno formale nell'opera. Ricordiamo anche gli articoli di Umberto Eco e Franco Fortini sul numero 5 del *Menabò*. Scrive Eco: "il vero contenuto dell'opera diventa il suo modo di vedere il mondo e di giudicarlo, risolto in modo di formare, e a questo livello andrà ricondotto il discorso sui rapporti tra l'arte e il proprio mondo"¹⁵⁵.

La problematica diventa dunque sempre più una problematica della lingua, del linguaggio come metodo di rappresentazione della visione del mondo:

nel tentativo di rilanciare la letteratura italiana, la redazione e i collaboratori del *Menabò* sono coinvolti in un dibattito sui rapporti tra letteratura, lingua e ideologia, che non è loro proprio ma si svolge su scala internazionale. Ma è un dibattito che non propone alla cultura, alla letteratura, di svolgere una funzione trasformatrice del reale. Propone, invece, di attenersi al reale, di essere all'altezza delle trasformazioni¹⁵⁶.

Siamo infatti in anni di intense trasformazioni culturali e sociali, nonché economiche e politiche. In Francia sono gli anni tra la fine della IV^a e l'inizio della V^a Repubblica, con De Gaulle Presidente dal 1959 al 1969, gli anni che vanno dalla fine della guerra d'Indocina (1954) alla fine della guerra di Algeria (1962), con l'indipendenza del Marocco e della Tunisia nel 1956.

Diversa, ma altrettanto movimentata, è la situazione dall'altra parte delle Alpi: tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, l'Italia attraversa una colossale

¹⁵⁴ LAROCHE Pierre, "«Il Menabò» tra teoria della letteratura e sociologia della cultura", in <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/3/3Laroche.pdf> (pagina consultata il 1° febbraio 2011), p. 6.

¹⁵⁵ ECO Umberto, "Del modo di formare come impegno sulla realtà", in *Il Menabò*, n. 5, Torino, Einaudi, 1962, p. 236.

¹⁵⁶ LAROCHE Pierre, "«Il Menabò» tra teoria della letteratura e sociologia della cultura", *op. cit.*, p. 8.

trasformazione. In un breve volgere di anni rompe con il passato:

nel modo di produrre e di consumare, di pensare e di sognare, di vivere il presente e di progettare il futuro. È messa in movimento in ogni sua parte: esprime energie e potenzialità economiche diffuse, capacità progettuali, ansie di emancipazione differenti, e di diverso segno. Sprigiona, anche, un ventaglio ampio di fermenti intellettuali: basti pensare al cinema e alla letteratura di quegli anni, al giornalismo, alla vivacità di riviste e gruppi culturali¹⁵⁷.

Il paese sarà fortemente scosso dai cambiamenti: le istituzioni e gli apparati dello stato avranno un forte impatto con la “grande trasformazione”, sono gli anni del *boom* economico, dal 1958 al 1963 secondo una datazione consolidata. Grandi aspettative vengono scatenate da quel passaggio repentino che segue l’uscita dal dopoguerra e la fine dell’Italia contadina. Le diverse Italie degli anni Cinquanta subiscono radicali e profonde mutazioni:

Nel nostro paese più che altrove la soddisfazione di bisogni primari e di antiche aspirazioni avviene contemporaneamente all’irrompere di nuovi consumi e culture, mentre si ridisegnano tumultuosamente geografie produttive, insediamenti e poli di attrazione; e si rimodellano, anche, gerarchie sociali e familiari, rapporti fra generazioni e (più cautamente) fra sessi. È un processo di cui va colta l’ampiezza, il carattere diffuso e pervasivo, la capacità di modificare paesaggi e scenari precedenti¹⁵⁸.

Da Milano – fulcro italiano dell’economia e del suo miracolo – si presagisce l’imminente espansione al resto del paese, la conseguente mercificazione di persone e di vite¹⁵⁹. Un romanzo che sottilmente analizza l’Italia di quegli anni è *La vita agra* di Luciano Bianciardi. Pubblicato per la prima volta da Rizzoli nel 1962, il romanzo dello scrittore toscano si fa *ante temporem* critica dell’avvento del consumismo, strettamente legato al miracolo italiano. *La vita agra* dà voce al disagio profondo che nella realtà quotidiana stava sotto la patina dorata del miracolo economico e preannuncia le ragioni della prossima futura contestazione giovanile. La città si dilata,

¹⁵⁷ CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano. Cultura, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli Editore, 1996, p. VII.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. VIII-IX.

¹⁵⁹ “La fabbrica dei nuovi italiani” è il titolo di un’inchiesta che Giorgio Bocca pubblica nel 1963 in *Il Giorno* sull’area milanese e lombarda, sconvolta dai grandi flussi migratori.

la città si estende – come scriveva Gadda¹⁶⁰ – le città sono dei cantieri, “Ecco il nuovo profilo del cielo di Milano. La Madonnina assediata dalle torri di Babele” intitolava *Il Giorno* l’11 agosto 1957, quando si stava costruendo uno dei simboli della Milano del miracolo, il Pirellone di Giò Ponti. I consumi sono sempre più il prodotto di un modello culturale – come scrive De Felice – “di sistemazione dell’esperienza individuale e di orientamento delle sue scelte”¹⁶¹. Leggiamo Calvino:

Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani a biancheggiare massicci come barriere di rinalzo al franante digradare della costa [...]. Là vedevi il palazzo già abitato, con le cassette dei gerani tutti uguali ai balconi, qua il caseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di gesso [...]; più in là ancora un castello di impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell’agenzia per l’acquisto dei locali¹⁶².

Nella *Vita agra* il messaggio è chiaro: non esiste cambiamento positivo né possibilità di arresto, la macchina del consumismo è partita e con essa l’alienazione dell’individuo: “Adesso capivo che sarebbe stato inutile e sciocco far esplodere io da solo [...] la cittadella del sopruso, della piccozza e dell’alambicco. No, bisognava allearsi con la folla del mattino, starci dentro, comprenderla, amarla, e poi un giorno sotto, tutti insieme”¹⁶³.

La rabbia e l’amarezza si risolvono dunque in una delusione che va oltre l’esperienza personale: la sopravvivenza quotidiana diventa procurarsi quelle poche lire che servono per nutrirsi, e per procurarsene altre. L’assurdità rappresentata nella *Vita agra* è testimonianza di reale – più che reale testimonianza – tra Chaplin e Keaton, un reale forse parossistico, ma non sicuramente immaginario o fantascientifico. Ma l’assurdità de *La vita agra* è prima che storica allora esistenziale, Bianciardi si fa espressione di una riflessione di testimonianza di un andare inadatto, alla vita, al mondo, alla storia, negli anni Sessanta come oggi:

il viso dell’agonizzante [...] sta lottando, non contro la morte ma contro la vita, perché pensa e si arrabatta di trovare i soldi per pagare il prossimo. Poi, appena morto, lo vedete distendersi, riposare, e sorridere ironico. Ora – così par che dica – arriverci a tutti e sotto

¹⁶⁰ GADDA Carlo Emilio, “Quartieri suburbani”, in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di SCHEIWILLER Vanni, Milano, Finmeccanica, 1989, p. 77.

¹⁶¹ DE FELICE Franco, *Nazione e sviluppo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 844.

¹⁶² CALVINO Italo, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1963, p. 9-10.

¹⁶³ BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962, Milano, Bompiani, 2008, p. 95.

voialtri, io stavolta vado in pensione sul serio. Pagateli voi, i conti, e non i vostri soltanto, ma anche i miei, per la cassa, il trasporto, la buca al cimitero. E sorride¹⁶⁴.

La vita agra viene pubblicato in Francia una prima volta nel 1964 dall'editore Julliard, tradotto da Jacqueline Brunet; di recente, nel 2007, viene ripubblicato da Actes Sud, tradotto da Béatrice Arnal, in entrambi i casi intitolato *La vie aigre*. Mentre conobbe un immediato successo sia in Italia che in Francia al momento della sua pubblicazione, nei decenni successivi il romanzo è stato quasi completamente dimenticato, forse perché scomodo. Viene riscoperto ora più dalla critica francese, in occasione della recente riedizione, che da quella italiana. Testimonianza anche dell'attuale interesse dell'edizione d'oltralpe per la letteratura italiana, *La vita agra* di Luciano Bianciardi così come *La modificazione* di Michel Butor, libri quasi dimenticati oggi riscoperti, rappresentano senz'altro un passaggio fondamentale nella storia sociale e letteraria dei due paesi; rimangono tuttavia opere di nicchia, nel senso che sono apprezzate più da un'élite di lettori che da un vasto pubblico.

Grandi opere letterarie entrambe, spirito di un'epoca e dei suoi movimenti poetici e culturali, sono state importate nel paese vicino senza un vero sforzo di promozione che privilegia più altri autori. Questo non va imputato solo a scelte editoriali, nelle quali gioca senz'altro la complessità della scrittura di entrambe le opere; ossia, l'esigenza e la difficoltà letteraria non sono sufficienti a spiegare la buona ricezione critica ma la modesta diffusione. Ipotizziamo allora che la difficile diffusione e ricezione delle due opere dipenda anche dal fatto che esse si distaccano dalle solite immagini ed immaginari dati ai rispettivi paesi d'origine e alle loro forme di narrazione. Infatti sia *La modificazione* che *La vita agra* non offrono della Francia e dell'Italia la solita immagine da cartolina di Parigi o Milano ed in questo certo non godono di una facilitazione alla conferma di miti immaginari.

Insomma, queste due opere rivestono una certa importanza nelle letterature nazionali di ciascuno dei due paesi, ed hanno avuto una buona accoglienza critica nell'altro paese; tuttavia, la loro importanza non coincide con i dati della diffusione editoriale. Difficilmente si potrebbe dire allora che hanno avuto o hanno un'influenza negli scambi e sguardi reciproci. Sono considerazioni con le quali dobbiamo confrontarci, riflettendo su quanto e come la cultura "alta" possa anch'essa, oggi,

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

alimentare rappresentazioni e immaginari, modelli e stereotipi, o se occorra invece, se si voglia analizzare gli scambi culturali e le influenze, prendere in considerazione soltanto prodotti di ampia diffusione e circolazione.

I.2.3. Primo Levi: uno sguardo sulle identità nazionali

“L’eccellenza italiana non sta solo, come vorrebbero farci credere alcuni imprenditori, nei cibi e nella moda, ma nella libertà di pensiero, nelle invenzioni linguistiche,, nell’acutezza delle indagini psicologiche, insomma nelle stanze ampie e sempre nuove e creative di un pensiero nazionale riconoscibile e riconosciuto”.

[Dacia Maraini, “La nostra storia nelle mani di gente lontana”, in Davide Grittani, *C’era un Paese che invidiavano tutti*, Massa, Transeuropa, 2011, p. 12]

In Italia, a partire dagli anni Quaranta, Longanesi attua una strategia di vendita dello scandalo, strategia che anticipa quelle che saranno sempre più utilizzate nelle politiche di vendita concentrate su titoli ed autori. Tra il 1946 ed il 1956, Longanesi pubblica *Buongiorno tristezza (Bonjour tristesse)* di Françoise Sagan (insieme a *Plexus* di Henry Miller) nella traduzione di Ruggero Sandanieli (ritradotto in seguito da Maria Laura Vanorio) e i pamphlet di Roger Peyrefitte sul Vaticano e l’omosessualità. Peyrefitte, come Miller, sarà censurato, e questo non farà che aumentarne la pubblicità¹⁶⁵.

Molti sono in quegli anni i casi di denunce e processi per oltraggio al pudore, come quello contro Einaudi per la pubblicazione de *Il muro* di Sartre nel 1947 (*Le Mur* era apparso in Francia nel 1939). Molti sono anche i casi di rifiuti da parte di editori, forme di autocensura. Il più famoso è quello di *Se questo è un uomo* di Primo Levi che Einaudi rifiuta sia nel 1947 che nel 1952. Nel 1947 il libro è pubblicato in 2500 copie (di cui le ultime 600 distrutte dall’alluvione di Firenze) da una piccola casa editrice, De Silva, ed acquistato da Einaudi solo nel 1958: pubblicato in 2000 copie, nel 1961 raggiunge le 6000, per arrivare a centinaia di migliaia negli anni successivi, fino a superare le 1400000 nel 1997¹⁶⁶.

Possiamo chiederci perché durante gli anni Quaranta e Cinquanta un caso come quello del libro di Levi (oggi un *long seller*) non abbia suscitato alcuno scalpore. Ciò

¹⁶⁵ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 79.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 112.

deriva dal carattere dell'epoca nella quale è apparso, diverso, più discreto, sia nel lavoro editoriale che in quello della critica. Ciò deriva anche dalla tematica dell'opera: probabilmente l'editore presupponeva che in quegli anni il paese non fosse ancora pronto per affrontare un argomento così doloroso e così vicino.

La riflessione che stiamo per citare di Ferretti vale sia per l'Italia che per la Francia, nonostante una differenza fondamentale: in questo periodo l'economia dei due paesi è molto diversa, l'Italia, un paese *giovane*, uscito perdente dalla seconda guerra mondiale ha vissuto una fase di vera e propria miseria. Non è la stessa cosa per la Francia, un paese con una tradizione nazionale ed economica ben più solida. Leggiamo allora le parole di Ferretti e riflettiamo sul caso di Primo Levi:

Nell'insieme dunque il mercato di questa fase di passaggio appare ancora piuttosto circoscritto e rilassato, con tirature e tempi di vendita sostanzialmente simili a quelli degli anni di anteguerra e guerra, con successi che non sempre si possono considerare dei best seller (alte vendite concentrate in pochi mesi), con rifiuti che non fanno rumore, con una promozione che quasi non si vale della pubblicità, e al tempo stesso però con un'influenza crescente degli eventi extraletterari sul successo, per opere e autori già con i tratti del *caso* e del *personaggio* nonostante il ruolo limitato dei mass media che ancora non si chiamano così. In seguito questi fenomeni si verranno complicando e altresì caricando di aspetti involutivi¹⁶⁷.

I libri di Primo Levi, *Se questo è un uomo* in particolare, entrano ben presto a fare parte del canone e delle letture scolastiche: « Di fatto oggi in Italia è difficile che uno studente arrivi all'esame di maturità senza avere incontrato *Se questo è un uomo* »¹⁶⁸.

Ma l'elemento che ha fatto oggi di *Se questo è un uomo* un libro fondamentale è, come sottolinea Mario Barenghi, di ordine editoriale:

L'eccezionale impegno profuso da Einaudi su Levi negli ultimi anni è dipeso anche, in grande misura, dalla volontà di sancire il carattere appunto einaudiano dello scrittore torinese, a fronte della vigorosa offensiva sferrata dai Meridiani Mondadori nel campo della letteratura novecentesca. C'è stata una fase in cui varie case editrici (Mondadori, Einaudi, Garzanti, Rizzoli, Bompiani) hanno voluto varare una propria Pléiade. Einaudi è ricorsa addirittura al prototipo francese, consorziandosi con Gallimard¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁶⁸ BARENGHI Mario, "Primo Levi, una canonizzazione dal basso" in SPINAZZOLA Vittorio, *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila, op. cit.*, p. 111.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

Quando Primo Levi si suicidò, l'11 aprile 1987, era ancora poco conosciuto in Francia. I maggiori critici si pentono di non averne valutato il talento:

È doloroso fare conoscere un autore nel momento della sua scomparsa, e testimoniare l'opera quando la morte l'ha appena brutalmente conclusa. [...] Il suo nome e la sua opera sono quasi sconosciuti in Francia, nonostante la pubblicazione negli anni '60 dei due libri nei quali ripercorre l'esperienza dei campi di sterminio [...]. Alla tristezza del lutto si aggiunge dunque quella di constatare in che ombra la nostra epoca di pubblicità abbia potuto abbandonare uno tra i maggiori nostri contemporanei: uno scrittore dalla prosa cristallina, dall'intelligenza acuta, un uomo di straordinaria cultura. Il rimpianto di avere fallito il nostro compito, quello cioè di testimoniare instancabilmente delle segrete grandezze contro le figure mediatiche¹⁷⁰.

Ed un anno più tardi, ancora Sallenave scrive: “*Se questo è un uomo*, ritradotto di recente, poi, sembra dimenticato dell'editore Julliard che, nonostante le pressanti richieste dei lettori, non si è ancora deciso a ripubblicarlo”¹⁷¹. Alla morte dell'autore italiano, in Francia solo Jorge Semprun si chiese su *Le Point* dell'11 maggio 1987 perché lo scrittore si fosse ucciso. Come giustamente nota Claire Quilliot, che allo scrittore torinese ha dedicato uno dei più importanti studi, la Francia scopre Primo Levi poco a poco¹⁷² e solo a partire dal 2001¹⁷³, cioè quando Levi sarà introdotto nei programmi scolastici francesi, si inizia veramente a tradurre la sua opera e a studiarla. Ripercorriamo le tappe editoriali dagli anni '60 fino a quando entra nei programmi scolastici francesi. La prima traduzione francese di *Se questo è un uomo* è la prima in

¹⁷⁰ “Il est douloureux d'avoir à porter un auteur à la connaissance du public au moment où il vient de disparaître, et de rendre témoignage d'une œuvre dans le moment même où la mort vient brutalement de la conclure. [...] Son nom et son œuvre sont pratiquement inconnus du public français, malgré la parution dès les années 60 des deux livres où il retrace son expérience des camps de concentration [...]. À la tristesse du deuil s'ajoute alors celle de constater dans quelle ombre notre temps de bruyante réclame a pu laisser l'un des plus importants de nos contemporains: un écrivain à prose cristalline, à l'intelligence aiguë, un homme d'une culture magnifique. Et le regret d'avoir failli à notre tâche, qui est d'attester inlassablement des secrètes grandeurs contre les figures médiatiques”. SALLENAVE Daniele, “Ulysse à Auschwitz”, in *Le Monde*, 17 aprile 1987, p. 17.

¹⁷¹ “*Si c'est un homme* – récemment retraduit, puis, semble-t-il, oublié par les éditions Julliard qui, malgré la demande pressante du public, omettent depuis quelques mois de le réimprimer”, in SALLENAVE Daniele, “Le retour en Italie de Primo Levi”, in *Le Monde*, 27 febbraio 1988, in http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=598016&xmc=levi&xtr=3 (pagina consultata il 17 giugno 2013).

¹⁷² QUILLIOT Claire, *Primo Levi revisité*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 18.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 26.

assoluto, seguiranno quelle inglese e tedesca. Disastrosa fin dal titolo, maldestramente travisato in *J'étais un homme* esce in Francia nel 1961, pubblicato dalla casa editrice parigina Buchet-Castel e tradotto da Michèle Causse.

In una lettera del 1966 Primo se ne lamenta con gli amici einaudiani definendola “letteralmente illeggibile, e a tratti degna di «la réalité dépasse la fiction»”. Attribuiva proprio a questa qualità scadente la ricezione mediocre che il libro aveva avuto oltralpe; ma più semplicemente i tempi non erano maturi, come non lo erano in Italia. Bisognerà attendere una seconda traduzione, dovuta a Martine Scruoffenheger per Julliard, perché Primo se ne possa dichiarare soddisfatto¹⁷⁴.

Sono seguiti *La tregua* (*La Trêve*, 1966), *La chiave a stella* (*La clé à molette*, 1978) e *Se non ora, quando?* (*Maintenant ou jamais*, 1980). Nell'anno della sua morte sono usciti *Il sistema periodico* (*Le système périodique*), *Lilith* (*Lilith et autres nouvelles*). La casa editrice Julliard ha pubblicato un'ulteriore traduzione di *Se questo è un uomo*, con il nuovo titolo *Si c'est un homme*. Si nota dunque, un po' a smentire quello che asseriva la Quilliet, che entro i primi anni Novanta la maggior parte delle opere di Primo Levi è stata tradotta in francese, comprese le raccolte di racconti e le conversazioni con Ferdinando Camon e Tullio Regge. Gli scritti di Primo Levi sono stati tradotti in francese quasi completamente, compreso un volume antologico di opere, *Oeuvres* (2005), che riunisce *Se questo è un uomo*, *La tregua*, *Il sistema periodico*, *La chiave a stella*, *Se non ora, quando?* e le *Conversazioni e interviste* raccolte da Marco Belpoliti.

Data l'importanza del legame Levi-Einaudi, ci sembra interessante notare che, a differenza dell'Italia, non vi è stato in Francia un editore predominante delle opere leviane: si va da grandi editori come Gallimard (*À une heure incertaine*, *Conversations*, *Les naufragés et les rescapés*) e Robert Laffont (che ha ripubblicato nel 1996 *Si c'est un homme* con l'aggiunta della prefazione di Levi alle memorie di Rudolf Hoess, l'articolo *Buco nero di Auschwitz* e l'*Intervista* a Philip Roth) a case editrici più piccole come Liana Levi (*Lilith*, *Le fabricant de miroirs*).

Come dicevamo, la prima traduzione di *Se questo è un uomo* incontrò, già nel titolo *J'étais un homme*, la disapprovazione di Primo Levi. Nella versione francese, in

¹⁷⁴ FERRERO Ernesto, “L'autoanalisi del mondo. Primo Levi all'estero”, in AA.VV., *Autori italiani nel mondo. Dal 1945 a oggi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 98.

effetti, erano stati addirittura tagliati alcuni passi del libro, riducendo ad esempio il capitolo *Il canto di Ulisse* di parecchie pagine e modificando il significato di espressioni chiave come “I sommersi e i salvati”, titolo del nono capitolo, in “Les vainqueurs et les vaincus”, i vincitori e i vinti. Levi cercò di far ritirare dal mercato le copie francesi rimaste, inutilmente: da allora chiese a Einaudi di aggiungere ai suoi contratti con l'estero una clausola che gli permettesse di rivedere personalmente le traduzioni inglesi, tedesche e francesi dei suoi libri. Interessante uno studio dell'italianista Daniela Amsallem sugli errori contenuti nelle traduzioni francesi, dalla perdita di alcuni dantismi ai meno frequenti errori di lingua¹⁷⁵.

Le opere di Primo Levi, ad oggi, sono state volte in francese da dodici traduttori: i nomi che ricorrono più di frequente sono quelli di André Maugé, Martine Schruoffeneger e Roland Stragliati.

Se la questione della diffusione dell'opera di Levi in Italia, in Francia (e all'estero¹⁷⁶), permette una visione panoramica su diversi decenni di rapporti, non solo editoriali, ma anche culturali e storici tra i due paesi, dal caso di Levi allarghiamo lo sguardo portando la nostra attenzione su altre opere significative.

Dal 1943 al 1978 l'Italia ha subito la più profonda e radicale trasformazione della sua storia recente: da nazione largamente rurale è diventata un moderno paese industriale. Trentacinque anni che videro l'esordio nell'immediato secondo dopoguerra e si conclusero con la stagione del terrorismo. Miti e immaginari del paese mutarono, ed essi non poterono non essere espressi dalle opere letterarie che accompagnarono ed anche misero in discussione questi cambiamenti.

La seconda metà degli anni Cinquanta fa registrare, in Italia, una svolta decisiva: la seconda grande rivoluzione industriale produce non solo una trasformazione profonda delle strutture economiche e ideologiche ma una vera e propria modificazione degli italiani. Quella che Pasolini ha definito “mutazione antropologica”. Come sostiene Romano Luperini, si potrebbe dire che la condizione

¹⁷⁵ AMSALLEM Daniela, *Primo Levi*, Paris, Ellipses, 2000.

¹⁷⁶ Abbiamo qui parlato della Francia, ma molto interessanti sono le ricostruzioni della sua diffusione in Inghilterra, Stati Uniti, Germania ed in particolare Israele. Si veda FERRERO Ernesto, “L'autoanalisi del mondo. Primo Levi all'estero”, in AA.VV., *Autori italiani nel mondo. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 97-100.

postmoderna comincia ad essere avvertita già durante il “miracolo economico”, ma si afferma in modo chiaro solo a partire dagli anni Settanta¹⁷⁷.

A questo proposito è importante sottolineare l'importanza degli anni '50 nel mercato dell'edizione, importanza della quale oggi si comprendono bene le conseguenze: negli anni '50 inizia l'era della vendita dei fondi come modo di creazione o di espansione delle case editrici. Così facendo, passo a passo, si creano dei grandi gruppi che detengono il potere e assumono una struttura sempre più lontana da quelle a tradizione familiare che già avevano iniziato a scomparire negli anni tra le due guerre. Questo succede sia in Italia che in Francia, e genererà un mercato sempre più vasto nel quale i confini nazionali saranno sempre più difficili da distinguere.

Durante gli anni '50, Denoël, rilevata da Gallimard nel 1951, pubblica Leonardo Sciascia; sull'altro versante, Bompiani, nella collana per ragazzi, pubblica *Il piccolo principe (Le petit prince)*¹⁷⁸.

Sono anni molto favorevoli per l'economia europea, ed anche l'Italia – appena uscita dalla miseria della guerra – è entrata nel circuito della civiltà di consumo. Ciò accelera il processo di trasformazione della società, un processo che poi svelerà tutte le sue contraddizioni e lacerazioni interne. La nuova generazione che comincia a formarsi non ha conosciuto né il fascismo né la guerra, e per essa è sempre più importante la testimonianza storica affidata alla storia e alla letteratura.

Il capitalismo e i mutamenti causati dall'industria trasmettono sempre più l'idea di un mondo governato da forze superiori, alle quali sembra impossibile opporsi.

In questo quadro si prepara la crisi che investirà l'Europa alla fine degli anni '60. Lo strutturalismo, la scuola di Francoforte, la psicanalisi assumono dei ruoli fondamentali nell'analisi e nella critica della società. Il formalismo russo nasce negli anni Venti e Trenta; la scuola di Praga e quella di Francoforte negli anni Venti; la psicanalisi alla fine del XIX° secolo; così come il marxismo, la linguistica alla quale si ispira Saussure, morto nel 1913; anche l'antropologia culturale era già da molto tempo una disciplina a pieno titolo. La cultura italiana si appropria di tutti questi strumenti d'analisi molto in ritardo e lo fa soprattutto attraverso la mediazione ed il riferimento della cultura francese.

¹⁷⁷ LUPERINI Romano, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori Editore, 1999, p. 170.

¹⁷⁸ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003, op. cit.*, p. 143.

Negli stessi anni di *Les Mémoires d'Hadrien* di Yourcenar (1951), *En attendant Godot* di Beckett (1952), *Le Gommès* di Robbe-Grillet (1953), *Mythologies* di Barthes (1957), *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Beauvoir (1958), *Zazie dans le métro* di Queneau (1959), in Italia si pubblica *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Gadda (1957), *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa (1958), *Una vita violenta* di Pasolini (1959), *La ragazza di Bube* di Cassola (1960).

Questi esempi, di opere tra le più rappresentative delle due culture, e le loro date di traduzione, possono aiutarci a capire quali furono gli scambi tra i due paesi agli inizi degli anni '60.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Gadda esce in Italia con Garzanti nel 1957 ed è tradotto in francese, con il titolo *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, da Louis Bonalumi e pubblicato da Seuil nel 1963, sei anni dopo. *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa esce in Italia con Feltrinelli nel 1958 ed è tradotto in francese, con il titolo *Le Guépard*, da Fanette Pézard¹⁷⁹ e pubblicato sempre da Seuil nel 1959, soltanto un anno dopo. *Una vita violenta* di Pasolini esce in Italia con Garzanti nel 1959 ed è tradotto, con il titolo *Une vie violente*, da Michel Breitman e pubblicato da Buchet-Chastel nel 1961, due anni dopo. *La ragazza di Bube* di Cassola esce in Italia con Einaudi nel 1960 ed è tradotto, con il titolo *La ragazza*, da Philippe Jaccottet e pubblicato prima in Québec, nel 1963, poi, nel 1970, in Francia da L.G.F. Insomma, le traduzioni seguono di poco l'edizione in lingua originale.

Dall'altra parte, e inversamente, osserviamo che *Les Mémoires d'Hadrien* di Yourcenar pubblicato in Francia dall'editore Plon nel 1951, è tradotto in italiano da Lidia Storoni Mazzolani con il titolo *Memorie di Adriano*, e pubblicato da Einaudi nel 1963. *En attendant Godot* di Beckett¹⁸⁰ esce in Francia per le edizioni Minuit nel 1952 ed è tradotto, con il titolo *Aspettando Godot*, da Carlo Fruttero e pubblicato da Einaudi nel 1956. *Le Gommès* di Robbe-Grillet esce in Francia con le edizioni Minuit nel 1953 ed è tradotto, con il titolo *Le gomme*, da Franco Lucentini e pubblicato da Einaudi nel 1962. *Mythologies* di Barthes esce in Francia con Seuil nel 1957 ed è tradotto, con il titolo *Miti d'oggi*, da Lidia Lonzi e pubblicato da Einaudi nel 1974. A

¹⁷⁹ Una nuova traduzione è stata fatta nel 2007 ad opera di Jean-Paul Manganaro, sempre per le edizioni Seuil.

¹⁸⁰ Di origine irlandese, Beckett ha scritto questa opera teatrale in francese prima di tradurla in inglese. La spiegazione che lui stesso dava a questa scelta era di volere ottenere una lingua semplice: scrivere in francese lo obbligava a uno stile lineare e a un lessico più semplice.

differenza dei libri sopra citati, per i quali le traduzioni non sono state proprio immediate, *Mémoires d'une jeune fille rangée* di Beauvoir esce in Francia con Gallimard nel 1958 ed è tradotto, con il titolo *Memorie di una ragazza perbene*, da Bruno Fonzi e pubblicato da Einaudi nel 1960. *Zazie dans le métro* di Queneau esce in Francia con Gallimard nel 1959 ed è tradotto, con il titolo *Zazie nel metrò*, da Franco Fortini e pubblicato da Einaudi nel 1960.

Anni quindi di ricchi scambi tra i due paesi, anni che vedono fitti rapporti tra personalità della cultura, ricordiamo ad esempio l'editore François Wahl e l'agente Erich Linder, alla cui famosissima agenzia letteraria si deve la diffusione internazionale dei maggiori scrittori italiani¹⁸¹.

Potremmo chiederci, tuttavia, come mai l'opera di Queneau sia entrata nell'immaginario italiano molto più agilmente di quella di Jacques Roubaud, un suo collega e altro grande fantasista della letteratura, anch'egli membro dell'interessantissimo movimento dell'OuLiPo, acronimo traducibile con Officina di Letteratura Potenziale. Certo, il *corpus* del primo è più esteso di quello del secondo (del quale troviamo pubblicati in Italia sia *La bella Ortensia* che *Il rapimento di Ortensia* ad opera di Feltrinelli nelle traduzioni di Eliana Vicari e Stefano Benni). Certo, il primo pubblicato da Einaudi, è sostenuto dalle importanti traduzioni di Calvino (anch'egli membro dell'OuLiPo) ed Eco, traduzioni che sono entrate nella storia della teoria stessa sull'arte del tradurre. Certo, del primo le trasposizioni cinematografiche hanno incentivato la già notevole fama. Così, anche se la bravura di entrambi è indiscutibile, rimane un dato di fatto: se oggi vogliamo leggere Queneau non dobbiamo fare altro che entrare in una qualsiasi biblioteca e libreria, se vogliamo leggere Roubaud la ricerca si fa più complicata¹⁸².

Alla domanda non si possono dare risposte univoche, ma proviamo a formulare delle ipotesi. Alla programmazione editoriale, alla qualità letteraria indiscutibile degli autori, all'interesse delle opere, al loro essere rappresentative di determinati movimenti culturali di un paese in un dato periodo, si aggiungono elementi talvolta indecifrabili a prima vista e che agiscono in una sorta di alchimia sulle potenzialità di

¹⁸¹ ALBERTI Giorgio, "Tra nazionale e transnazionale: il ruolo dell'agente letteraria Erich Linder nella carriera di due autori-editori", in AA.VV., *Autori italiani nel mondo. Dal 1945 a oggi*, op. cit., p. 101- 109.

¹⁸² I libri di Roubaud sono esauriti o fuori catalogo, e poche sono le biblioteche che li posseggono; per esempio, a Bologna e provincia sono rintracciabili in solo tre biblioteche (dati facilmente verificabile con una ricerca sul sito delle Biblioteche italiane: <http://opac.sbn.it>).

diffusione. Tra questi elementi, la transizione da una cultura all'altra, la rappresentazione più o meno identificabile dell'altro, meritano attenzione. Potremmo allora osservare che i libri di Queneau corrispondono maggiormente e più immediatamente a quell'immagine della cultura francese che gli italiani conoscono e riconoscono; la comprensione dei testi di Roubaud invece esigono una maggiore conoscenza del paese di origine e della lingua. Senza nulla togliere alla grandezza del primo, possiamo notare che la lettura della sua opera richiede meno passaggi intermedi e permette un impatto diretto, proprio perché offre al pubblico, seppur con una grande rivoluzione stilistica, una rappresentazione che già la cultura di accoglienza possedeva.

I.3. Dagli anni Ottanta alla fine del XX° secolo

“Nel corso degli anni Ottanta inizia a manifestarsi la percezione di vivere in un’epoca di grandi trasformazioni. È solo nel decennio successivo che questa percezione si diffonderà progressivamente, diventando a sua volta un elemento di accelerazione dei cambiamenti in atto. Le trasformazioni cui si dedica maggiore attenzione riguardano il mondo bipolare e il sistema internazionale della guerra fredda, giunto ormai alla sua conclusione. Quelle che vengono vissute più intensamente, tuttavia, anche se non sempre con una consapevolezza adeguata ai loro effetti sulla vita quotidiana, sono le modificazioni apportate dalla tecnologia”

[Marcello Flores, *Il secolo-mondo. Storia del Novecento*, Bologna, Mulino, 2002, ed. consultata “Le grandi opere del Corriere della Sera”, vol. 20, Milano, RCS, 2004, p. 522]

I.3.1. Italia: una transizione generazionale

“

– À quoi attribuez-vous le boom de la littérature italienne en France?

J'avoue que mon embarras laissait du champ aux conjectures de l'interviewer.

– L'effet Eco?

– Sans doute.

– Les stiliste italiens?

– Pourquoi pas.

– Les architectes?

– Qui sait!

– Le paemesan, les pâtes?

– Certes. C pendant...

[Fortunato Tramuta, “Être libraire italien à Paris. Un opérateur culture!”, in Mariella Colin, Marie-José Tramuta e Viviana Agostini-Ouafi (a cura di), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 146]

All'inizio degli anni '80, soprattutto in Francia, aumenta enormemente l'interesse per la storia dell'edizione. Da molto tempo la storia del libro era stata un campo privilegiato di bibliofili e conservatori di biblioteche: da questo punto di vista i libri del XIX° e XX° secolo, in quanto produzioni di massa, non suscitavano ancora grande interesse, tranne che per il settore della rilegatura di lusso o dell'illustrazione. Elisabeth Parinet, nel suo saggio “Gli editori francesi contemporanei ed i loro archivi” spiega bene tutte le difficoltà che incontra chi vuole addentrarsi in questo ambito di studi. *Histoire de l'édition française* del 1983, curato da Henri-Jean Martin e Roger Chartier ha segnato una svolta: i due ultimi volumi, dedicati a questo periodo, riservano ampio spazio alla storia economica delle case editrici, all'industrializzazione della produzione editoriale, all'evoluzione del ruolo dell'autore e dell'editore. In Francia si iniziano ad applicare alla storia del libro gli stessi metodi della “nouvelle histoire”. Da questo momento in poi si sono moltiplicati gli studi e l'interesse verso i modi di funzionamento interni alle case editrici¹⁸³.

Se siamo partiti da queste constatazioni è proprio perché vogliamo sottolineare quanto, in particolare a partire dagli anni '80, gli studi sugli ingranaggi dell'edizione occupino sempre più spazio e valore. È oltretutto importante sottolineare che le due maggiori storie delle edizioni che abbiamo finora utilizzato sono il risultato di questa

¹⁸³ DARNIS Jean-Pierre, “La question identitaire dans l'Italie contemporaine”, in COLIN Mariella (a cura di), *Transalpina*, 2, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998 p. 55-73.

nuova tendenza: sia per l'Italia, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003* di Gian Carlo Ferretti, per l'Italia, che *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIX^{em} – XX^{em} siècle* di Elisabeth Perinet, per la Francia, per non citare che le principali, sono il risultato di questo nuovo approccio che nasce durante gli anni '80 e che supera molti ostacoli prima di costruire dei ritratti coerenti del vasto e complesso mondo dell'edizione¹⁸⁴. Basandoci su questi studi, abbiamo provato a costruire dei ponti tra i due paesi, in modo tale da comprendere quali evoluzioni abbiano segnato i loro rapporti.

Per quanto riguarda la diffusione della letteratura italiana in Francia, tre date ne segnano le tappe più significative. Nel 1980 la casa editrice italiana Bompiani pubblica *Il nome della rosa* di Umberto Eco; tradotto da Jean-Noël Schifano sarà pubblicato in Francia da Grasset nel 1982, con il titolo *Le nom de la rose*¹⁸⁵.

Nel 1997 Dario Fo riceve il premio Nobel per la letteratura, il sesto attribuito ad un autore italiano. Dal 2002, anno dell'Italia paese invitato al Salon du Livre di Parigi, escono in Francia circa una settantina di libri tradotti dall'italiano, più diciassette riedizioni¹⁸⁶.

Ci sembra importante a questo punto soffermarci a vedere che cosa succeda in questi anni nel panorama italiano e quali libri vengano tradotti oltralpe. Percorriamo dunque le trasformazioni di alcune tra le principali case editrici e identifichiamo gli autori di maggiore successo nella Penisola, precisando che in questa fase si prepara il terreno delle scelte di traduzione effettuate negli anni successivi, quelli appunto che interessano più nello specifico le nostre Seconda e Terza Parte.

Per l'edizione italiana, i primi anni '80 sono anni molto importanti: l'edizione non è più in grado di rispondere alle nuove logiche di produzione. La crisi economica copre i progetti culturali delle case editrici, si tratta di una crisi delle ideologie – come

¹⁸⁴ PARINET Elisabeth, "Gli editori francesi contemporanei ed i loro archivi", Tr. TORTORELLI Gianfranco, in *Archivio storico italiano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996, p. 524. Dal 1988 in Francia l'IMEC si occupa della raccolta degli archivi delle case editrici francesi, si veda <http://www.imec-archives.com/> (pagina consultata il 20 giugno 2013).

¹⁸⁵ In Italia, prima di vincere il premio nel 1981, Bompiani ne ha già pubblicate 180 000 copie. Dopo il film di Annaud il libro raggiunge i 3 milioni. Le vendite annuali continuano in Italia con un ritmo di 40 000. Immediatamente anche all'estero il libro si presenta come un successo destinato a diventare un long seller. In tutto il mondo, in totale, il libro ha venduto fino al 2000 più di 16 milioni di copie. Dato citati in "Il successo di Eco. Trenta milioni di copie vendute", in *La Repubblica*, 18 novembre, p. 47.

¹⁸⁶ LEVISALLES Natalie, "La trattoria des traducteurs", in *Libération*, supplemento "Spécial Italie", 21 mars 2002, p. XII.

sottolinea Ferretti¹⁸⁷ – di una visione omogenea del mondo, della prefigurazione di una nuova società e cultura. Le maggiori case editrici sono in pericolo: Feltrinelli, Einaudi, Editori Riuniti, Laterza, Vallecchi. Ognuna ne uscirà in modo diverso, ma tutte con una vera e propria crisi di identità.

Nel 1983 Angelo Rizzoli junior è arrestato per bancarotta fraudolenta e muore l'agente letterario Enrich Linder.

Durante gli anni '80 si accelera il processo di forte concentrazione dei capitali dell'editoria. Uno degli avvenimenti più importanti di questi anni è la conclusione dell'evento economico-politico-giudiziario che vede coinvolti De Benedetti, Berlusconi e la famiglia Mondadori: alla fine degli anni '80 con Fininvest si conclude un processo di concentrazione che raggruppa televisione, giornali, cinema e libri¹⁸⁸.

Dall'altra parte, contrapposta, anche se con minor forza, a questo colosso, c'è una casa editrice che negli anni ha enormemente ingrandito il proprio potere e la propria immagine: Feltrinelli. Nel 1980 vi debutta Pier Vittorio Tondelli (che poi passerà a Bompiani), nel 1981 vi giunge Stefano Benni (che lascia Mondadori), nel 1982 Ippolita Valli (che tornerà a Feltrinelli nel 2003) e nel 1985 arrivano Gianni Celati e Antonio Tabucchi. Intorno alla fine degli anni '80 entrano in Feltrinelli Domenico Starnone, Ginevra Bompiani, Elisabetta Rasy, Michele Serra, Paola Capriolo e Erri De Luca.

Negli anni '90 entrano a fare parte del catalogo Feltrinelli Paolo Di Stefano, Rossana Campo, Alessandro Baricco (che alternerà le sue pubblicazioni con Rizzoli), Sandro Veronesi (che viene da Theoria-Mondadori-Bompiani), Silvia Ballestra, Isabella Santacroce (che aveva esordito con Castelvechi), Pino Cacucci, Peppe Lanzetta, Maurizio Maggiani, Maria Teresa Di Lascia (caso letterario nel 1995 con il romanzo *Passaggio in ombra*¹⁸⁹ pubblicato dopo la morte prematura della scrittrice a solo quarant'anni), Dario Voltolini, Cesare De Marchi.

Durante i due decenni che vanno dagli anni '80 agli anni '90, sono molti i successi che confermano e aumentano la fama di Feltrinelli: accanto alle pubblicazioni italiane, interessantissimo il loro catalogo internazionale, come

¹⁸⁷ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 303.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 304. Per una storia di tutti i complessi movimenti economici e politici di questo periodo, che riguardano tutte le case editrici e soprattutto il sistema di distribuzione del libro, si vedano della stessa opera le pagine 303-320.

¹⁸⁹ *Passage dans l'ombre*, Tr. LAGET Thierry, Albin Michel, 1996, ripubblicato nel 1998 da LGF.

l'attenzione per la letteratura latino-americana (ricordiamo Marcela Serrano e Paco Ignacio Taibo I, e José Saramago prima del Nobel nel 1998), per quella in lingua inglese (Sam Shepard, Jonathan Coe, per non citarne che due tra i più venduti), per la letteratura giapponese (soprattutto Banana Yoshimoto) o israeliano (Amos Oz). Per quella francese in particolare ricordiamo il caso Pennac. Ricordiamo inoltre i successi di romanzi legati alle traduzioni cinematografiche, che aumentano fortemente le vendite, come ad esempio di Fred Uhlman, *L'amico ritrovato* (*L'ami retrouvé*¹⁹⁰, tradotto in italiano da Mariagiulia Castagnone, e in francese da Léo Lack), o di Antonio Tabucchi, e l'immenso successo di autori come il poeta ungherese Imre Kertész, o, nei gialli, lo spagnolo Manuel Vázquez Montalbán.

Gli ultimi due decenni del XX° secolo rappresentano per Feltrinelli una vera e propria svolta. Nato nel 1962, Carlo, figlio di Giangiacomo Feltrinelli, inizia a lavorare nella casa editrice nel 1983 e, insieme alla madre Inge¹⁹¹, ingrandisce notevolmente l'opera paterna. Tra il 1985 ed il 1994 aprono quattordici nuove librerie¹⁹², dirette da Romano Montroni¹⁹³. Nel 2009, Feltrinelli ha 98 spazi¹⁹⁴ tra librerie, megastore, Feltrinelli International, la catena Ricordi e tutti i punti vendita Rizzoli¹⁹⁵.

Ricordiamo inoltre che, accanto ai grandi editori, durante gli anni '80 si assiste alla nascita di piccole case editrici destinate, nei vent'anni successivi, a conquistare una posizione prestigiosa nel mercato dell'edizione italiana. Ricordiamo la romana e/o, fondata nel 1979 da Sandro Ferri e Sandra Ozzola. Inizialmente interessata soprattutto alla letteratura dell'Est dell'Europa (un Milan Kundera non ancora famoso è il direttore della collana praghese), nel corso degli anni estende le sue pubblicazioni al Mediterraneo, con scrittori come Yasmina Khadra (pseudonimo dell'algerino

¹⁹⁰ Pubblicato nel 1971, il romanzo diventerà un film nel 1988 diretto da Jerry Schatzberg, con Jason Robards e Christien Anholt.

¹⁹¹ Si veda il documentario *Inge Film* di Simonetta Fiori e Luca Scarzella edito da Feltrinelli nel 2010.

¹⁹² Le librerie Feltrinelli nascono negli anni '60, le prime quattro sono quelle di Bologna, Milano, Roma e Firenze. Per una storia della casa editrice milanese, si veda FELTRINELLI Carlo, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999.

¹⁹³ La prima libreria Feltrinelli è quella di Piazza Fontana a Milano, Montroni come direttore arriverà dopo.

¹⁹⁴ I dati provengono dal sito internet di Feltrinelli, <http://www.lafeltrinelli.it/fcom/it/home/pages/puntivendita/negozi.html> (pagina consultata il 13 luglio 2009).

¹⁹⁵ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 384-387; Carlo Feltrinelli, 1999.

Mohamed Mulessehul) e del marsigliese Jean-Claude Izzo, all’Africa, con Ahmadou Kourouma ed il nigeriano Chinua Achebe, e a veri e propri successi letterari italiani, come Massimo Carlotto ed Elena Ferrante¹⁹⁶. Oggi e/o è uno degli editori italiani che più traduce dal francese. Le edizioni e/o rappresentano un caso interessante nel mondo della piccola-media editoria (e avremo modo di occuparcene): forti basi culturali, un buon fiuto, una struttura economica solida, ed una grande attenzione verso i propri autori, il tutto accompagnato da abilità imprenditoriale e da un progetto grafico discreto e coerente (opera di Sergio Vezzali) fanno conquistare a e/o una netta e precisa identità.

Gli anni ’80 e ’90 sono inoltre, in Italia, gli anni di formazione di scrittori che hanno acquistato oggi un posto di indiscussa fama. Si pensi, ad esempio, a Andrea De Carlo, scoperto e sostenuto da Italo Calvino, che pubblica il suo primo romanzo nel 1981, *Treno di panna*¹⁹⁷.

Altri poi continuano a sperimentare: si pensi, ad esempio, ad alcuni membri dell’ex Gruppo 63 (sciolto nel 1969) i quali, ancora molto attivi, continuano ad agitare la letteratura italiana: Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti nonché Alberto Arbasino che nel 1998 pubblica *Paesaggi italiani con Zombi*, un amaro panorama letterario della penisola. Con lucida brutalità, Arbasino cita, descrive e discredita l’intero repertorio dei temi e delle manie degli italiani: famiglia, stato, politica, religione, passato e presente, le guerre, la miseria, il boom economico, gli anni del terrorismo, e la generazione cresciuta negli anni ’80, dall’industria alla letteratura, dalla criminalità alle opere d’arte. Dalla memoria collettiva all’immaginario sociale, tutti gli stereotipi dell’Italia e degli italiani passano al setaccio, con perspicacia e violenza:

Sotto l’ombrello generale di un’intolleranza riciclata e incurabile: soprattutto quando i trasformismi “politicamente corretti” impongono di far coincidere il Conformismo con la Tragedione. Uniformare l’Ottemperanza e l’Osservanza con la Provocazione & LA Dissacrazione istituzionale. Omologando l’Alternativo ufficiale e il Dissenso rituale nell’*optional* obbligatorio del Consenso di Regime. Con apparente perdita di coordinate e parametri per gli zombi e i cloni. E inquadramento immediato nelle nuove normative per i sudditi¹⁹⁸.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 403-405.

¹⁹⁷ *Chantilly Express* è tradotto da René De Ceccatty e pubblicato da Rivages nel 1986.

¹⁹⁸ ARBASINO Alberto, *Paesaggi italiani con Zombi*, Milano, Adelphi, 1998, p. 152.

Con una fluidità dissacrante ed un tono fortemente “scorretto”, Arbasino si lascia andare ad un ritratto a tuttotondo e senza pietà dell’Italia della fine del XX° secolo¹⁹⁹.

In questa fine di XX° secolo, il declino della cultura è al centro delle tematiche di molti scrittori. Notiamo del resto che negli anni ’90 i migliori autori italiani sono in maggior parte ultrasessantenni: Dacia Maraini e Fabrizia Ramondino ne hanno 63, Giuseppe Pontiggia 65, Vincenzo Consolo 66, Rosetta Loy 68, Luigi Malerba e Emilio Tadini 72, Mario Rigoni Stern 78.

Nonostante una presenza ancora attiva di questi scrittori, sembra – come sottolinea Fabio Gambaro – che “gli scrittori che ottengono maggior numero di consensi non siano gli eredi della letteratura sperimentale degli anni Sessanta e Settanta”²⁰⁰, ma quelli che si esprimono attraverso forme più convenzionali, come il romanzo storico o epistolare. Basti pensare a due scrittori italiani tra i più celebri e venduti sia in patria che all’estero: dopo il successo de *Il nome della rosa*, nel 2000 Umberto Eco pubblica il romanzo storico *Baudolino* (tradotto da Jean-Noël Schifano nel 2002 e pubblicato da Grasset) e dopo il successo del 1994 di *Sostiene Pereira* (*Pereira prétend* tradotto da Bernard Comment nel 1995 e pubblicato da Christian Bourgois), Antonio Tabucchi pubblica nel 2001 un romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi* (*Il se fait tard, de plus en plus tard* tradotto da Lise Chapuis e Bernard Comment nel 2002 e pubblicato sempre da Christian Bourgois).

Negli anni ’90 un primo romanzo che diventa immediatamente un caso editoriale è *La bruttina stagionata* di Carmen Covito (*Tout pour plaire*, tradotto da Jean Clem e pubblicato da Grasset nel 1996), pubblicato nel 1992, vince il premio Bancarella nel 1993²⁰¹.

Il panorama della letteratura italiana di fine XX° secolo è dunque molto complesso. Immaginiamo – come ha fatto Bruno Pischetta²⁰² – una festa mondana riservata agli scrittori più famosi in Italia a partire dagli anni ’80. Uno scambio di

¹⁹⁹ Cfr. SCALFARI Eugenio, “Dentro Babele con un taccuino a portata di mano”, in *La Repubblica*, 18 novembre 2008, p. 50.

²⁰⁰ “les écrivains qui obtiennent le plus de consensus ne sont pas les héritiers de la littérature expérimentale des années soixante et soixante-dix” in GAMBARO Fabio, “La littérature italienne d’aujourd’hui”, in DI MEO Philippe, BAUER Nathalie e COMMENT Bernard (a cura di), “La littérature italienne à l’honneur”, in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 2002, p. 115.

²⁰¹ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p.350.

²⁰² PISCHEDDA Bruno, “Best seller party 1999”, in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature ’99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, op. cit., p. 59-69.

battute tra Giovannino Guareschi e Piero Chiara. L'incontro tra Paolo Villaggio e Giorgio Scerbanenco. Un ballo attorno ai tavoli di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, per ascoltare le conversazioni. Il silenzio tra Oriana Fallaci e Susanna Tamaro. Alessandro Baricco che chiede a Umberto Eco a cosa serva la semiotica. Il sorriso soddisfatto di Andrea Camilleri che ha ottenuto un così vasto successo dopo anni di duro lavoro, mentre la scena della festa immaginaria si ferma sull'arrivo, in ritardo, di Stefano Benni. Il panorama tracciato da Pischredda con precisione ed umorismo, cita i nomi più rappresentativi del panorama italiano.

Tra le scrittrici – perché in questi anni si affermano anche e massicciamente le donne – ricordiamo Margaret Mazzantini²⁰³, Elena Ferrante²⁰⁴, ma soprattutto Susanna Tamaro che, dopo l'esordio nel 1989 con *Marsilio*, passa a Baldini & Castoldi. Nata nel 1990 Baldini & Castoldi è una casa editrice che si svilupperà attraverso delle felici scelte editoriali fondate su un connubio di ibridazione dei linguaggi, rivolto soprattutto ad un pubblico giovane, iniziando proprio dallo straordinario successo nel 1994 di *Va' dove ti porta il cuore*, precedentemente rifiutato Adelphi²⁰⁵

che vende solo in Italia circa 3 milioni di copie in cinque anni, che raggiunge il record di una permanenza in classifica per tre anni di seguito (ottenendo anche un vastissimo successo internazionale), e che fa conquistare alla sua autrice l'ottavo posto in un sondaggio del 1997 sugli "autori italiani più in vista del Novecento", davanti a Svevo e a Montale. Tamaro passerà a Rizzoli nel 2000, continuando presso Mondadori una produzione per bambini iniziata nel 1991. Figura apparentemente schiva, presente su "Famiglia cristiana" con una rubrica nel 1996-97, quasi assente dalle apparizioni televisive e dalle cronache scandalistico-letterarie (se si accentua un'accusa di plagio da parte di Ippolita Avalli seguita da assoluzione, nel 2000), e narratrice *premoderna* discussa dalla critica, la Tamaro non è e né forse vuole diventare un *personaggio*. Anche se nel 2003 viene insignita di medaglia d'oro dal presidente della Repubblica, e debutta come regista cinematografica²⁰⁶.

Margaret Mazzantini è un'altra scrittrice di grande successo di quegli anni. Esordiente con *Marsilio*, è con *Non ti muovere*, pubblicato nel 2001 da Mondadori,

²⁰³ *Il catino di zinco* esce in Italia con Marsilio nel 1994, *Antenora*, tradotto da Vincent Raynaud è pubblicato da Laffont nel 2007.

²⁰⁴ *L'amore molesto* esce in Italia con e/o nel 1992, *L'amore molesto-L'Amour harcelant* tradotto da Jean-Noël Schifano è pubblicato da Gallimard nel 1995.

²⁰⁵ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 368.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 312-313.

che ottiene il posto di uno dei più grandi successi letterari dei primi del XXI° secolo: vince il premio Strega e vende 300000 di copie²⁰⁷. Nel 2004 sarà tradotto in francese da Vincent Raynaud per l'editore Laffont, nella collana "Pavillons", con il titolo *Ecoute-moi*, l'anno seguente dalle edizioni 10-18, nella collana "Domaine étranger". Mazzantini scrive libri dal linguaggio semplice e da storie emozionali, che ottengono larga diffusione. Nell'ambito di una politica editoriale che tende a fare dell'autore un *personaggio*, incoraggiata dalla macchina dell'informazione, si vede persino, nel 2003, Margaret Mazzantini, insieme ad altre scrittrici, comparire su un calendario²⁰⁸.

Accanto al successo di Susanna Tamaro e Margaret Mazzantini, ricordiamo quello, più nazionale e meno internazionale di Enrico Brizzi. Giovanissimo, Enrico Brizzi pubblica *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*²⁰⁹ con la piccola casa editrice Transeuropa, specializzata nella ricerca di esordienti, e passa nel 1995 a Baldini & Castoldi. Selezionato dal prestigioso premio Campiello, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* è stato uno dei più grandi successi letterari degli anni '90²¹⁰.

Il romanzo racconta la storia di un gruppo di adolescenti della ricca borghesia bolognese negli anni '90. Invaghiti del rock inglese ed americano, appassionati di poesia, questi giovani criticano ferocemente la generazione dei loro genitori: i loro rigidi modelli di vita, l'ansia della carriera che gli ha fatto dimenticare le emozioni e l'immaginazione.

Il tutto descritto con un linguaggio parlato-scritto, di alta capacità ludica, con un vocabolario ricco di neologismi, di prefissi e suffissi, di forestierismi, con una morfosintassi articolata dal punto di vista connettivale e con un uso appropriato di forme e strutture complesse, come ad esempio il periodo ipotetico e il modo congiuntivi²¹¹.

Come per Mazzantini, Brizzi e Tamaro, gli anni '90 vedono la nascita di altri scrittori che conquisteranno, rapidamente, il successo letterario sia in Italia che in Francia e che partecipano, volenti o nolenti, a un'ampia campagna di marketing che li costringe a costruirsi dei veri e propri personaggi pubblici. Menzioniamo al proposito

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 342.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 318.

²⁰⁹ *Jack Frusciante a largué le groupe* tradotto da Nathalie Bauer e pubblicato da Seuil nel 1997.

²¹⁰ Nel 1996 la regista Enza Negroni ne farà un film, alla sceneggiatura lavorerà lo stesso Brizzi.

²¹¹ COMODI Anna, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane di "Jack Frusciante è uscito dal gruppo" di Enrico Brizzi*, Perugia, Guerra Edizioni, 1998, p. 14.

anche Alessandro Baricco che ha saputo costruirsi un personaggio pubblico interessante e sofisticato.

Esordiente con *Castelli di rabbia* nel 1991 presso Rizzoli alternato poi con Feltrinelli, abile e raffinato narratore *postmoderno* di successo (nel 1996 *Seta* in edizione rizzoliana vende 720000 copie solo in Italia e viene tradotto in oltre trenta paesi), studioso di musica e star librario-televisiva, creatore della scuola di scrittura Holden a Torino nel 1994, Baricco è un sapiente amministratore della sua fortuna e del suo *culto*, attraverso mass media tradizionali e on-line²¹².

Scrittore similmente mediatizzato, ma con una storia molto differente, Andrea Camilleri è riuscito a conquistare il mercato francese. Nel 1978 Andrea Camilleri pubblica il suo primo romanzo, *Il corso delle cose*²¹³ con una piccola casa editrice toscana, Lalli, ma il successo è ancora lontano²¹⁴.

Nel 1980 il secondo libro, *Un filo di fumo*, verrà pubblicato da Garzanti. Sellerio che nel frattempo, nel 1984, ha pubblicato la prima edizione de *La strage dimenticata*, nel 1997 e nel 1998 pubblica il secondo e il primo romanzo dell'autore siciliano. Così dopo una lunga carriera come scrittore e sceneggiatore per il teatro e la televisione (ricordiamo le sue sceneggiature per la serie italiana del Maigret interpretato da Gino Cervi), sconosciuto al grande pubblico, Camilleri conquista una fama italiana ed internazionale all'età di settant'anni grazie al commissario Salvo Montalbano. Il primo romanzo della serie di Montalbano, *La forma dell'acqua*, viene pubblicato da Sellerio nel 1994. In seguito, grazie ad un passaparola di pubblico e critica, ogni nuovo romanzo di Camilleri è un caso editoriale. In pochi anni Camilleri vende 6 milioni di copie²¹⁵.

Il successo dell'opera di Camilleri è un fenomeno molto interessante sia in Italia che in Francia. Secondo Gian Carlo Ferretti quando negli anni '90 Sellerio ha immensi problemi economici²¹⁶, l'autore che salva la casa editrice siciliana dal collasso è proprio Andrea Camilleri. Sellerio passa da 6 miliardi fatturati nel 1993 ai 25 del 2002²¹⁷.

²¹² FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 313.

²¹³ *Le cours des choses*, tradotto da Dominique Vittoz e pubblicato da Fayard nel 2005.

²¹⁴ Questo spiega la distanza tra la prima pubblicazione italiana e la sua traduzione francese.

²¹⁵ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 399.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 397-399.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 399.

Andrea Camilleri [...] conquista notorietà e successo a oltre settant'anni, con una serie di romanzi tradotti anche in telefilm e radiodrammi, e con una discrezione quasi programmatica nel comportamento pubblico. Nei suoi *gialli* di ambiente siciliano i personaggi, l'intreccio e il pastiche italiano-dialettale nascono da una forte appartenenza isolana, da una sottile sensibilità morale e civile, e da un'autentica disposizione colloquiale. Camilleri è un autore Sellerio abbastanza tipico, per il ruolo che questa Casa ha nella sua affermazione, per la prevalenza che questa sigla ha nella sua bibliografia, e per l'importanza che ha nella sua narrativa il modello di Leonardo Sciascia, fondamentale ispiratore della Sellerio medesima. Una bibliografia peraltro nella quale non mancano *tradimenti* mondadoriani e rizzoliani. Narratore colto e popolare, amabile e ironico, capace di rendere facilmente comprensibile la sua lingua mescolata con un abile sistema di glosse interne, Camilleri si può considerare un artigiano di gran classe: quello in sostanza che è sempre mancato in Italia. Ma anche la sua personalità, opera e fortuna rimangono lontane dalla complessità problematica di un vero *caso*²¹⁸.

Il lettore francese dei romanzi di Camilleri sente i personaggi usare lingue diverse secondo i differenti traduttori: Dominique Vittoz ha adottato un dialetto simile a quello parlato nella città di Lione, Louis Bonalumi ha inventato una lingua (come aveva fatto con Gadda), Serge Quadruppani si è “accontentato di piazzare qua e là, come dei confini di registro, dei termini di «francitan»”²¹⁹.

Proseguendo il nostro panorama italiano, ricordiamo anche che nel 1996-1997 escono con Einaudi due antologie che daranno il via a quella che sarà definita una nuova generazione di scrittori: *Anticorpi*, con la partecipazione di Tiziano Scarpa, Matteo Galiano e Simona Vinci, che aveva esordito pochi mesi prima nella collana “Stile libero” e che presto passerà a “Coralli”; *Cannibali* (curato da Daniele Brolli) con Niccolò Ammaniti e Aldo Nove²²⁰, che poi pubblicheranno, nella collana einaudiana “Stile libero”²²¹.

Questa collana, creata nel 1996 da Severino Cesari e Paolo Repetti, è un fenomeno molto interessante perché riesce a mettere insieme letteratura e spettacolo, fumetti e video, gialli e fantascienza. Una collana talmente ibrida che, per la prima volta, la casa editrice torinese decide di apporre l'appellativo “romanzo” su alcuni

²¹⁸ *Ibid.*, p. 313.

²¹⁹ “contenté de plaser en certains endroits, comme des bornes rappelant à quel niveau on se trouve, des termes de “francitan”” in QUADRUPPANI Serge, “Andrea Camilleri, la langue paternelle” in CAMILLERI Andrea, *La Forme de l'eau*, Tr. QUADRUPPANI Serge, Paris, Fleuve noir, p. 17.

²²⁰ Come Isabella Santacroce, Aldo Nove debutta con Castelvechi nel 1996 poi passerà ad Einaudi, nella collana “Stile libero”.

²²¹ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 360.

libri²²². Con “Stile libero” si vedono gli esordi, ad esempio, del collettivo Luther Blissett²²³, di Simona Vinci e di Nicolò Ammaniti.

Quest’ultimo, tra il 2001 ed il 2003, raggiunge uno straordinario successo di vendite con *Io non ho paura*²²⁴, che in qualche mese raggiunge le 40000 copie²²⁵.

Permettendoci un anacronismo, riportiamo, a proposito della generazione detta *Cannibale*, le parole utilizzate da Calvino in una lettera del 28 giugno 1958 a Elemire Zolla:

Secondo me oggi per puntare sulla orribilità umana, non ci sono che due vie: o prendersela con i belli, con quelli che si lavano, per esempio con una donna fatale, o con una pin-up, e avvicinarle la lente, poro per poro, pelo per pelo, e dimostrare che è un mostro; oppure calarsi anima e corpo nel fango umano, nell’umanità più graveolente e dimostrare che solo là in fondo è purezza e bellezza (vecchio assunto ma che sempre può rinnovare la sua attualità, e che pure guidò i miei primi esordi narrativi)²²⁶.

Così come Giovanna Rosa ha scritto:

hanno sollevato un problema ineludibile: è con le schiere dei numerosissimi “analfabeti” letterari che la parola scritta, per vincere la sfida con le tecnologie elettroniche, deve riuscire a dialogare, sperimentando, ancora una volta, i tempi e i linguaggi più idonei a far scattare le molteplici modulazioni dell’interesse²²⁷.

Anche se non si tratta di giudizi totalmente positivi, essi mettono comunque in rilievo il carattere “sperimentale”, o presunto tale, di questa nuova generazione di scrittori italiani che hanno goduto di un discreto successo anche in Francia.

Soffermarci sulla descrizione, seppure sommaria, del panorama italiano tra gli anni ’80 e la fine degli anni ’90 ci torna utile per inquadrare la situazione editoriale in Italia negli anni che precedono immediatamente il periodo su cui si concentra la nostra ricerca. In altri termini, possiamo mettere a fuoco quali sono le correnti

²²² *Ibid.*, p. 363.

²²³ Luther Blissett è lo pseudonimo di un gruppo di autori, riprende il nome di un movimento di idee sovversive nel mondo della comunicazione, si veda *Ibid.*, p. 362.

²²⁴ *Je n’ai pas peur*, tradotto da Myriem Bouzaher, è pubblicato da Grasset nel 2002.

²²⁵ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, *op. cit.*, p. 362.

²²⁶ CALVINO Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, *op. cit.*, p. 257.

²²⁷ ROSA Giovanna, “Il secolo della modernità prosastica”, in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature ’99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, *op. cit.*, p. 43.

letterarie, le case editrici più attive e con quali politiche, le preferenze del pubblico, gli orientamenti della stampa e dei premi letterari.

I numerosi e diversi autori e libri menzionati, insieme ad altri che verranno nel seguito, rappresentano casi molto interessanti di esportazioni culturali tra i due paesi. Essi contribuiscono a precisare alcuni interrogativi fondamentali. Primo fra tutti: quanto l'immagine di un paese e della sua cultura agisca nella scelta che viene fatta delle opere da esportare, quanto cioè l'utilizzo degli stereotipi influisca sulla diffusione di opere che altro non fanno che convalidarli.

Per questo vorremmo ora entrare più nei dettagli di alcuni casi di romanzi francesi in Italia e della fama di cui hanno, o non hanno, goduto.

I.3.2. Da Romain Gary a Daniel Pennac: come l'Italia vuole immaginarsi la Francia

“Quando gli americani sono andati sulla Luna tutti hanno sbraitato che incominciava una nuova era. Invece no, era l'altra che finiva. Abbiamo lavorato per realizzare i romanzi di Jules Verne: il diciannovesimo secolo... Il ventesimo secolo non ha preparato il ventunesimo, ma si è consumato nel completare il diciannovesimo”
[Romain Gary, *Biglietto scaduto*, Tr. Riccardo Fedriga, Vicenza, Neri Pozza, (1975) 2008, p. 71]

Mano a mano che osserviamo i rapporti e gli scambi letterari tra i due paesi, notiamo che entrambi contribuiscono e ridefiniscono un immaginario collettivo reciproco. Immaginario fatto di stereotipi ed eccezioni, che si esprime nella letteratura esportata e importata dall'uno all'altro.

A partire dagli anni '90 lo scrittore francese che ha goduto di maggiore successo in Italia è Daniel Pennac. Caso letterario in Francia, Pennac è forse addirittura più celebre in Italia che in patria: se consultiamo infatti i due maggiori cataloghi online delle biblioteche italiane e francesi, SBN per l'Italia e il catalogo della BNF per la Francia, vediamo che il numero di riedizioni e pubblicazioni in varie forme, dalle partecipazioni a audiolibri ai libri illustrati, è decisamente più consistente nella Penisola. La traduttrice Yasmina Melaouah è uno dei pochi traduttori italiani, almeno quando non si tratta di scrittori già celebri, che ha conquistato una reputazione nazionale proprio grazie alle sue traduzioni dell'opera dell'autore

francese: pare che sia il solo traduttore italiano che, per volontà dello scrittore, percepisce una percentuale sulle vendite:

Per quanto riguarda la traduzione il primo elemento di vergogna è il fatto che in Italia il traduttore non percepisce i diritti d'autore, mentre in quasi tutti i paesi europei ai traduttori spetta una piccola percentuale di diritti d'autore sulle copie vendute. Quindi questo sarebbe il primo passo: concedere al traduttore i diritti giacché si tratta di opera dell'ingegno, ma c'è una clausola nel contratto per cui il traduttore cede i diritti all'editore e si tratta di una trovata molto astuta. Lasciamo stare i compensi che sono molto bassi rispetto alla Francia ma, per esempio, non c'è previdenza sociale. La cosa più vistosa è però il mancato riconoscimento dei diritti d'autore, tanto che Pennac quando ha saputo che in Italia non vengono dati è cascato dalle nuvole e io ho la fortuna di riceverli da lui, di tasca sua, però dovrebbe essere l'editore italiano...²²⁸.

Gallimard, dopo il successo nella collana “Série noire” de *La Fée Carabine* e del *Bonheur des ogres*, pubblica *La Petite Marchande de prose* nella prestigiosa collana letteraria “Collection blanche”²²⁹; in italiano la trilogia delle avventure di Benjamin Malaussène è composta da *Il paradiso degli orchii*, *La prosivendola* e *La fata carabina*, tutti pubblicati da Feltrinelli. In Italia Pennac è stato, ed è tuttora, un fenomeno di vendita che ha accumulato un gruppo sempre più numeroso di accoliti: il suo disincanto nei confronti dei rapporti umani, rappresentato nell'universo turbolento del quartiere parigino di Belleville, le sue famiglie distrutte ed allargate bene o male, con fratelli e sorelle maggiori che fanno le veci dei capi famiglia, con madri e padri irresponsabili, propongono un mondo di possibilità di sentimenti e di vita nel caos quotidiano. Tutti questi elementi hanno sicuramente giocato un ruolo importante per il successo dei suoi romanzi, mescolati al giallo, soprattutto nella trilogia, e a uno stile che rende la lettura particolarmente divertente e piacevole.

La Parigi che Pennac presenta al lettore italiano è una città multietnica: il quartiere di Belleville, diventato celebre in Italia proprio attraverso la famiglia Malaussène, assurge a immagine del mito della capitale francese come esempio di integrazione. Non siamo infatti nelle difficili banlieue dove vengono relegati gli immigrati, con i pochi mezzi pubblici che impediscono di raggiungere la capitale il

²²⁸ PEDRINAZZI Paola, “Intervista a Yasmina Melaouah: la voce italiana di Pennac”, in <http://wuz.it/appunti-scuola/4412/yasmina-melaouah-daniel-pennac-traduzione.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

²²⁹ PARINET Elisabeth, *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, op. cit., p. 389-390.

fine settimana. Siamo dentro la capitale, in un quartiere che non assomiglia al Marais o al quartiere Latino, ma forse proprio per questo ancora più affascinante. Siamo al nord della città, ma dentro le prime zone, dove arrivano la metropolitana e gli autobus, dove ci si può muovere a piedi, un quartiere popolare e vivace, fatto di rumori, vitalità, colori di paesi esotici e accoglienti. Certo tutto questo è un universo letterario costruito con accortezza e fascino dallo scrittore francese, ma pur nella notevole forza della finzione narrativa la seduzione si fonda sulla scelta dell'autore di non mettere in discussione notevoli luoghi comuni di una Parigi multi-etnica che tanto piace a molto pubblico italiano. Una Parigi visitabile, non pericolosa, una Parigi-Marsiglia, un po' sud, molto mediterranea. Una Parigi che però solo quando ci si vive veramente mostra tutto un altro aspetto di durezza e rigidità che spesso il turista italiano non vuole o non può vedere.

Possiamo cioè affermare che seppur con grandi capacità narrative, Pennac non si fa lettore critico della realtà sociale che rappresenta, piuttosto ne rappresenta solo una parte, divertente, caotica, profumata, di facile presa immaginifica. Leggiamo questo passo:

Sai una cosa piccolo? A fare il travestito per un mese in giro per Belleville una cosa almeno l'ho imparata, e cioè che le vecchie possono benissimo andarsene in giro nude tutte le notti, con i loro diamanti avvitati all'ombelico e l'argenteria di famiglia appesa al collo, senza che un tossico alzi un dito su di loro. Hanno fatto passare la consegna, e anche il più scoppiato degli sbarbati si farebbe suonare come un tamburo piuttosto di spennare una vecchia a Belleville²³⁰.

Leggiamone un altro in cui, sempre con fine ironia, Pennac costruisce l'immaginario del suo quartiere parigino:

Avevo il passo leggero e senza meta di chi ha perso contemporaneamente timori e illusioni. Belleville mi sembrava conciata meglio del solito... è tutto dire! Sì, mi sembrava che i nuovi architetti ci tenessero a rispettare un po' il "carattere" del quartiere. Per esempio il grande edificio rosa, all'incrocio di rue Belleville e boulevard de la Villette, ebbene, lassù, in alto, se si guarda bene, sopra le ultime finestre, mentre questo capolavoro era in costruzione il pianterreno è diventato cinese... Ma non importa, quando tutta Belleville sarà cinese, proprio lassù, lassù, aggiungeranno le piccole

²³⁰ PENNAC Daniel, *La fata carabina*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, (1992) 1995, p. 47-48.

onde appuntite delle pagode... L'architettura è un'arte del suggerimento²³¹.

Nelle descrizioni di un quartiere di Parigi che cerca di mantenere una propria autenticità, i personaggi delle storie di Pennac sono un altro elemento narrativo perfettamente elaborato. Un articolo molto interessante fu pubblicato nel 2003 da Fabio Gambaro su *La Repubblica*, articolo che fa il punto proprio sulla fama dello scrittore in Italia e nel quale il giornalista italiano, che da anni vive a Parigi, sottolinea:

Al cupo realismo di tanta letteratura noir, egli infatti preferisce la leggerezza, l'impertinenza e l'ironia. Caratteristiche che non a caso definiscono i singolari personaggi presenti nella vita di Benjamin, a cominciare dalla madre - incinta per la settima volta, e per la settima volta da padre ignoto" - e dalla variopinta banda di fratelli e sorelle: Louna l'infermiera, Clara la fotografa, Jeremy il falsario che ha dato fuoco alla sua scuola, Thérèse che predice il futuro e Piccolo che sta imparando a scrivere. Fanno parte integrante della banda anche Julius, il cane epilettico, e Julie, la fidanzata di Benjamin, una giornalista tenace e indipendente che ficca il naso dove non dovrebbe, scoprendo loschi traffici e abiette speculazioni, che poi, come si scoprirà, sono il vero movente dei delitti che insanguinano Belleville. La sorprendente famiglia Malaussène è un'allegria e imprevedibile combriccola che sembra uscita dal mondo dei fumetti o delle favole, una famiglia fuori dal comune che fa dell'emarginazione una tecnica di sopravvivenza alle banalità, agli egoismi, alle mode e alle mitologie stereotipate che dominano il mondo contemporaneo²³².

È vero che forse all'inizio quando i romanzi di Pennac iniziarono a conquistare il pubblico al di qua e al di là delle Alpi, ma non solo, poteva proprio sembrare che il mondo rappresentato dall'autore francese superasse le "mitologie stereotipate". Ci pare però che dagli anni '90 ad oggi questa modalità di descrizione sia stata superata e vada rivista. Ci chiediamo cioè se non sia proprio grazie a degli stereotipi che anche un mondo in apparenza "diverso" perché marginale e alternativo si è alla fine costruito proprio sugli stessi luoghi comuni ai quali sembrava ribellarsi.

Un'altra critica viene spesso rivolta nei confronti di una contraddizione del mondo di Pennac: da tutto il simpatico caos che descrive è escluso il mondo della

²³¹ PENNAC Daniel, *La prosivendola*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, (1991) 1995, p. 118.

²³² GAMBARO Fabio, "Se l'investigatore è un ragazzo ingenuo", in *La Repubblica*, 25 febbraio 2003, in <http://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/undici.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

scuola, come se il modello di una ridefinizione della vita non debba toccare l'istituzione scolastica. Ciò spiega forse il grande successo che Pennac – professore prima che scrittore – detiene proprio nelle scuole. Soprattutto in *Come un romanzo* (*Comme un roman*, Gallimard, 1995), Pennac esprime al massimo l'ambizione degli adulti, e quindi la loro autorità, a saper sedurre le generazioni più giovani:

Il nuovo compito educativo dell'adulto, non più capace di incarnare un'autorevolezza che gli restituisca una pienezza responsabile di ruolo, è quello di condividere e popolare l'immaginario infantile. Una proposta gratificante, che forse spiega il successo dell'autore presso il pubblico degli insegnanti, spesso tentati persino di prenderla alla lettera per farne il modello di soluzioni didattiche alternative. Se il dibattito sull'educazione alla lettura investe, in realtà, questioni più complesse, l'atteggiamento di Pennac è di facile presa, pronto a trasformarsi in tendenza, ma nondimeno segnato da debolezze intrinseche²³³.

Nonostante le critiche, i romanzi di Pennac mantengono in Italia un successo duraturo, e si fanno immagine della nuova Francia, allegramente multietnica, spensieratamente laica. Un'immagine che, seppur non corrisponda totalmente al vero, contribuisce alla *grandeur* francese e consolida il punto di riferimento che, dal XIX° secolo, l'Esagono rappresenta per la Penisola. Mutano gli elementi, ma rimane identico il meccanismo. Seppur il numero dei romanzi tradotti dal francese all'italiano non sia altissimo – sappiamo che la maggior parte della letteratura tradotta è di area anglofona –, notiamo che, come nel caso di Pennac, gli scrittori che dagli anni '80 riscuotono maggior successo in Italia sono quelli che più rappresentano e consolidano un certo immaginario non proprio d'oltralpe ma di Parigi in particolare.

Vorremmo ora fare un piccolo passo indietro per parlare di un autore francese, una sorta di “anti-Pennac”. Romain Gary (il cui vero nome era Roman Kacew) appartiene alla generazione precedente a quella degli autori di cui abbiamo appena parlato; nasce infatti nel 1914 e muore suicida nel 1980, ma affronta temi che anticipano quelli di Pennac. Pur tradotto in Italia, nonostante sia considerato unanimemente da pubblico e critica uno dei più importanti scrittori del XX° secolo, Gary non ha mai goduto e non gode nella Penisola del successo che meriterebbe. L'universo di Roman Gary ha caratteri più internazionali che ne fanno uno scrittore

²³³ PETRUZZI Maria Sofia, “Pennac, l'orrore del silenzio”, in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, op. cit., p. 142.

più difficilmente identificabile con uno specifico e statico immaginario francese in Italia; il suo mondo romanzesco è poi lontano sia dalla furbizia di un Pennac che dal facile cinismo di un Houellebecq.

Forse per questo non ha ottenuto e non ottiene tutt'oggi in Italia un simile successo.

Scriva Paolo Papi su *Panorama* del 28 maggio 2007:

Chi ha apprezzato i romanzi di Daniel Pennac, ma dell'ultimo-Pennac-sempre-uguale-a-se-stesso e non ne può davvero più, è invitato a leggere Romain Gary (*La vita davanti a sé*, Neri Pozza) che, dei cantori della Francia multietnica, è un po' il padre nobile. Inventore di quel gergo da banlieue e di immigrazione di secondo pelo che avrebbe fatto scuola, Romain Gary è stato un partigiano, un eroe di guerra e uno scrittore di fama caduto in disgrazia²³⁴.

Unico scrittore a vincere due volte il premio Goncourt, negli ultimi anni della sua vita, per superare l'ostracismo della società letteraria parigina, scelse di firmare i suoi romanzi con lo pseudonimo di Emile Ajar. Che dietro Emile Ajar (noto al pubblico parigino come uno dei più promettenti scrittori degli anni '70) ci fosse proprio lui, il vecchio Romain Gary, non lo sapeva quasi nessuno. Fino a quel colpo di pistola con cui si tolse la vita il 3 dicembre 1980. *La vita davanti a sé* uscì postumo pochi mesi dopo. Con la firma del suo vero autore.

Così Tzvetan Todorov dipinge l'autore:

una vita ben movimentata che riflette un'identità complessa: avendo vissuto a lungo in cinque paesi, scrivendo non solo in francese ma anche in inglese, russo e polacco, firmando le proprie opere con almeno quattro pseudonimi (Romain Gary ne è uno), quest'uomo è inafferrabile; non è un caso se molte biografie gli sono già state dedicate. Si può anche accostarlo nella prospettiva delle sue prodezze letterarie, il fuoco d'artificio verbale dello stile Ajar, il gioco con le forme narrative o la sua teoria del romanzo "totale"²³⁵.

Ambientato nel quartiere parigino di Belleville, *La vita davanti a sé* è un capolavoro poeticamente antirazzista che narra, con commovente leggerezza, le

²³⁴ PAPI Paolo, "Romain Gary: Daniel Pennac ma vent'anni prima", in *Panorama*, 28 maggio 2007, in <http://blog.panorama.it/libri/2007/05/28/romain-gary-daniel-pennac-ma-ventanni-prima/> (pagina consultata il 20 febbraio 2011).

²³⁵ TODOROV Tzvetan, "Le siècle de Romain Gary", in *Mémoire du mal Tentation du bien*, Paris, Laffont, 2000, Tr. it. ROSSI Roberto, "Il secolo di Romain Gary", in *Memoria del male, tentazione del bene*, Milano, Garzanti, 2001, p. 258.

vicende di un ragazzino arabo, Momò, figlio di nessuno (anzi di una prostituta) e accudito da un'altra prostituta, questa volta ebrea: Madame Rosa²³⁶.

Leggiamo l'*incipit*:

Per prima cosa vi posso dire che abitavamo al sesto piano senza ascensore e che per Madame Rosa, con tutti quei chili che si portava addosso e con due gambe sole, questa era una vera e propria ragione di vita quotidiana, con tutte le preoccupazioni e gli affanni. Ce lo ricordava ogni volta che non si lamentava per qualcos'altro, perché era anche ebrea. Neanche la sua salute era un granché e vi posso dire fin d'ora che una donna come lei avrebbe meritato un ascensore²³⁷.

Scritta alla prima persona, rivolgendosi direttamente al lettore, così inizia la narrazione sul tema dell'amore di un bambino per la donna che se ne sta occupando. Un amore complesso, espresso nell'intensità della narrazione di ambienti e personaggi fortemente toccanti, con una lingua nuova, diretta, un uso del gergo che si fa elemento determinante nella costruzione dello spessore della narrazione. La "storia dell'impossibilità di vivere senza qualcuno da amare" scrive Stefano Franzato:

Madame Rose, le meretrici, i prosseneti, i travestiti (oggi trans), gli immigrati africani o ebrei non molto integrati nella società francese, lo stesso quartiere dove abita da cui non si è mai allontanato, sono il suo mondo, non ne ha conosciuti altri: lo accetta così come vi si è trovato dentro, con altri bambini nelle sue stesse condizioni. È la vita davanti a sé non soltanto in senso temporale ma, soprattutto, immediato, quotidiano. E questo mondo, non visto necessariamente quanto esclusivamente come quello degli adulti, con un linguaggio approssimativo ma efficace, egli lo giudica, con la sua ingenuità, e la sua "esperienza" di ragazzo che non sa bene quanti anni abbia ma che non è mai stato "abbastanza giovane per evitare le scocciature" o mai stato bambino perché aveva sempre "altri pensieri per la testa". E ne scaturiscono delle considerazioni originali sui grandi temi dell'esistenza: la corsa alla felicità poco saggia e, comunque, incomprensibile tanto poca è la felicità nel mondo che non val proprio la pena affannarsi a cercarla²³⁸.

²³⁶ "È la storia di un amore materno in un condominio della periferia francese dove non contano i legami di sangue e le tragedie della storia svaniscono davanti alla vita, al semplice desiderio e alla gioia di vivere. Un romanzo toccato dalla grazia, in cui l'esistenza è vista e raccontata con l'innocenza di un bambino, per il quale le puttane sono "gente che si difende con il proprio culo", e "gli incubi sogni quando invecchiano", DE RISI Sonia, "La vita davanti a sé di Romain Gary", in <http://cuoredinchioostro.blogspot.it/2013/04/recensione-la-vita-davanti-se-di-romain.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

²³⁷ GARY Romain, *La vita davanti a sé*, Tr. BOGLIOLO Giovanni, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 7.

²³⁸ FRANZATO Stefano, "La vita davanti a sé di Romain Gary e l'impossibilità di vivere senza qualcuno da amare", in *Libreriamo*, 28 maggio 2012, in <http://www.libreriamo.it/a/2320/la-vita-davanti-a-se-di-romain-gary-e-limpossibilita-di-vivere-senza-qualcuno-da-amare.aspx> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

Il lento e inesorabile progredire della malattia di Madame Rose costringe Momò a fare i conti con la prospettiva della solitudine, e con l'esigenza di avere qualcuno di speciale da amare. Il mondo narrativo costruito da Gary non presenta solo l'immagine di un'altra Parigi, ma va molto oltre: la narrazione si fa strumento per riflessioni più ampie e universali, la lingua diventa mezzo alla costruzione di mondi che non vogliono affascinare ma fare riflettere. Come in *Cane bianco*²³⁹, dove Gary aveva coraggiosamente affrontato il tema del razzismo negli Stati Uniti, così in *La vita davanti a sé*, Gary non dà del mondo un'immagine esotica e stereotipata. Il mondo multietnico che Gary rappresenta non si affida mai al facile stereotipo, ma trova nella lingua e nello stile la cadenza della rappresentazione profonda e perspicace, sempre a diversi e sovrapposti livelli di interpretazione.

Il signor Waloumba è un nero del Camerun che era venuto in Francia per spazzarla. Aveva lasciato tutte le sue mogli e i suoi figli al paese per ragioni economiche. Aveva un talento olimpico nel mangiare il fuoco e dedicava le sue ore straordinarie a questa impresa. Era mal visto dalla polizia perché provocava degli assembramenti, ma aveva un permesso per mangiare il fuoco che era ineccepibile. Quando vedevo che Madame Rosa incominciava ad avere l'occhio spento, la bocca aperta e se ne stava a sbavare all'altro mondo, correvo subito a chiamare il signor Waloumba che divideva un domicilio legale con altre otto persone della sua tribù in una stanza che gli avevano concesso al quinto piano²⁴⁰.

La "tribù" è un termine che utilizzerà molto Pennac per descrivere e connotare la famiglia Malaussène e tutto il suo entourage, un termine che troviamo ben prima in Gary. Pur riconoscendo che Pennac è un acuto e fine scrittore, le forme narrative di Gary possiedono un'ampiezza e una profondità notevoli. Pongono il lettore in un altro stato ricettivo: più passivo con Pennac, più attivo e riflessivo con Gary. Momò e tutti i personaggi di *La vita davanti a sé* possiedono un'altra intensità rispetto agli abitanti della Belleville di Pennac. Entrambi gli scrittori connotano il quartiere parigino con spirito multiculturale, fascino di un mondo ai margini che nella tolleranza e nell'allegria riesce a barcamenarsi. Entrambi si fanno lettori e interpreti del loro tempo presente. Ciononostante l'immagine che scaturisce dalle pagine di Gary

²³⁹ GARY Romain, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, 1970, *Cane bianco*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

²⁴⁰ GARY Romain, *La vita davanti a sé*, *op. cit.*, p. 135-136.

possiede una capacità evocativa rara. Forse proprio perché Gary non eccede nella fascinazione per l'esotico, forse perché Gary ha una diversa sensibilità e appartiene a un altro periodo storico. Certamente *La vita davanti a sé*, come altri romanzi di Gary di cui qui non abbiamo potuto parlare, è assolutamente nuovo e rivoluzionario, mentre le opere di Pennac, seppur ben rifinite, si inseriscono in maniera molto meno violenta nella propria epoca letteraria. La scrittura di Gary attua una rottura là dove quella di Pennac si inserisce più agevolmente. Il mondo narrato dal secondo rivela un buonismo e un desiderio di piacere che sono invece assenti nel primo. Gary affonda la parola là dove Pennac non sa andare, e si fa espressione di confini ben più ampi, sociali, storici ma anche dell'animo umano. Forse è questo uno dei caratteri che ancora oggi lo rendono, seppure molto apprezzato, più difficile da diffondere, di meno facile presa su un pubblico di lettori che alla letteratura chiede più conferme che riflessione.

I.3.3. Dopo *Il Nome della rosa*, la fortuna del libro italiano in Francia

“Ma c'è un interesse comune, all'interno del quale ciascun soggetto potrà poi perseguire i propri specifici obiettivi: una politica di promozione del libro e della lettura può dirsi efficace solo se riesce ad allargare in modo significativo e durevole le basi sociali della lettura”.
[Giovanni Solimine, *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 136-137]

Vediamo ora quali sono state le tendenze editoriali della Penisola, ma soprattutto le fasi di maggiore esportazione della sua letteratura verso la Francia.

La classifica Demoskopea dei dieci titoli più venduti nel 2002²⁴¹ include sei titoli di Mondadori (Camilleri, Mazzantini, Grisham, Oreglio, Manfredi, Cornwell), due di RCS (Fallaci, Tolkien), uno di Longanesi (Terzani) e uno di Feltrinelli (Isabel Allende): le grandi case editrici hanno sempre il predominio. Si tratta spesso di strategie di mercato che tendono a privilegiare un ristretto numero di titoli e che, così facendo, accorciano la vita dei libri²⁴²: “sia esso avviato alle luci delle vetrine e all'acquisto su tempi brevi, sia esso invece confinato negli ultimi scaffali e destinato

²⁴¹ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 307.

²⁴² SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, op. cit., p. 197.

alla *domanda* su tempi medio-lunghi, con relativi precoci ritiri delle copie invendute e delle rese”²⁴³.

Secondo le analisi di Anaïs Bokobza²⁴⁴, negli anni '80 l'Italia traduceva in media sei volte più libri francesi di quanto in Francia si traducevano libri italiani. Gli allievi italiani che imparavano il francese erano in numero sei volte maggiore rispetto ai francesi che imparavano l'italiano, cioè 850000 contro 120000. Anaïs Bokobza analizza le traduzioni letterarie dall'italiano al francese tra il 1985 ed il 2002 all'interno di un'analisi globale sull'edizione. La struttura sulla quale fonda il suo studio è una struttura centro-periferica, dove le lingue sono ripartite in quattro livelli secondo il relativo numero di traduzioni da ognuna di esse: l'iper-centro, il centro, la semi-periferia e la periferia.

Nell'iper-centro c'è l'inglese, che dagli anni '80 è sempre più forte. [...] Il francese, oggetto di circa il 10 % delle traduzioni, fa parte del centro, e l'italiano, come meno del 3 % della semi-periferia. Oggi il francese sta perdendo in centralità. [...] Tradurre testi letterari da una lingua “piccola”, ma vicina culturalmente, può avere un doppio significato. Da una parte simbolico, poiché tradurre autori importanti, anche se da una lingua minore, partecipa alla costituzione di un fondo che costituisce la legittimità simbolica di un editore. Da un'altra parte economico: in questo caso l'editore cerca di azzeccare una “strategia di vendita”, imitando le pubblicazioni dei best-sellers anglo-americani che assicurano la perennità economica di una casa editrice, ma che sono “monopolizzate” da un piccolo numero di editori con un forte capitale economico²⁴⁵.

Secondo i dati studiati da Anaïs Bokobza, dal 1985 al 2002, il numero totale di traduzioni dall'italiano è raddoppiato, passando da 238 nel 1980 a 581 nel 2002. Questo aumento segue l'evoluzione globale dei flussi di traduzioni in francese, che negli stessi anni vanno da circa 5000 a circa 10000. Interessanti sono i dati di

²⁴³ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 307.

²⁴⁴ BOKOBZA Anaïs, “La vogue de la littérature italienne”, in SAPIRO Gisèle (a cura di), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, op. cit., p. 211-230.

²⁴⁵ “À l'hyper-centre, il y a l'anglais, qui a renforcé sa suprématie depuis les années 1980. [...] Le français, qui est l'objet d'environ 10 % des traductions, fait partie du centre, et l'italien, avec moins de 3 %, de la semi-périphérie. Aujourd'hui, le français tend cependant à perdre de sa centralité. [...] Traduire des textes littéraires d'une langue «petite», mais proche culturellement, peut avoir une double signification. Symbolique d'un côté, puisque traduire des auteurs importants, même d'une langue mineure, participe à la constitution d'un fond qui assied la légitimité symbolique d'un éditeur. Économique de l'autre : dans ce cas, l'éditeur cherche à faire un «coup», à l'image des publications de best-sellers anglo-américains propres à assurer la pérennité économique d'une maison d'édition, mais qui sont “monopolisés” par un petit nombre d'éditeur à très fort capital économique”, in *Ibid.*, p. 212-213.

letteratura tradotta dall'italiano al francese: è triplicato, passando da 63 a 207. Nel 2002 la traduzione letteraria dall'italiano al francese rappresenta un terzo dell'insieme delle traduzioni da questa lingua. L'analisi diacronica di Anaïs Bokobza²⁴⁶ mostra che l'aumento di traduzioni letterarie dall'italiano al francese è avvenuto soprattutto tra il 1985 ed il 1989, passando da 45 a 98 titoli. Seguendo dei picchi e dei cali, senza mai raggiungere i livelli del 1980, il 2002 rappresenta un anno di aumento spettacolare: si tratta dell'anno in cui l'Italia è stata invitata al Salone del Libro di Parigi.

Molte sono le ragioni che spiegherebbero l'aumento di traduzioni dall'italiano al francese a partire dagli anni '80: una di carattere generale è che nel mercato editoriale si verifica un'intensificazione degli scambi internazionali che segue una corrente storico-politica del rapporto tra i due paesi. Un'altra ragione, più specifica – e sulla quale già ci siamo soffermati – è quella dell'eccezionale successo del *Nome della rosa*. A questo proposito Anaïs Bokobza cita un aneddoto curioso:

Il nome della rosa è stato rifiutato da tutti gli editori stranieri. È stato rifiutato da Seuil, che era l'editore di Eco, ed aveva pubblicato *Opera aperta*, sulla scia di Barthes. C'era dunque già un legame importante tra Eco e la Francia, c'è sempre stato... invece quando *Il nome della rosa* è arrivato a Seuil, è stato rifiutato. La stessa reazione l'ha avuta Gallimard, con un giudizio negativo di Hector Bianciotti. Uguale Fernandez a Grasset... è a tutti gli editori ai quali fu presentato il libro, tanto da non sapere se il libro sarebbe uscito in Francia. Allora abitavo in Italia. Ho vissuto dieci anni a Napoli e vedevo delle pile enormi nelle librerie. Ho assistito allo stesso fenomeno in Italia solo due volte. Con la *Storia* di Elsa Morante, uscito immediatamente in edizione economica con Einaudi, e che veniva esposto nelle librerie in grandi piramidi. Poi all'improvviso è apparso questo libro, dalla bella copertina rosa, pubblicato da Bompiani, l'ho comprato e l'ho letto. Cos'è successo nel frattempo in Francia? È successo che una sera Jean-Claude Fasquelle, un bravo editore, oggi in pensione... si è addormentato e sua moglie Nicky, triestina, direttrice del *Magazine littéraire*, leggeva, ovviamente in italiano, *Il nome della rosa*. Da quanto rideva svegliò il marito, che le chiese cosa stesse leggendo. Disse: leggo un libro che avete rifiutato. L'indomani, con il suo fiuto abituale e la sua fine intelligenza, Fasquelle ha detto «lo compriamo», tanto peggio per il giudizio negativo di Fernandez, lo compriamo. Ed è stato così che *Il nome della rosa* è stato acquistato da Grasset²⁴⁷.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 216.

²⁴⁷ «*Le nom de la rose* est un roman qui a été refusé par tous les éditeurs français. Il a été refusé par le Seuil, qui était éditeur d'Eco, il avait publié *L'œuvre ouverte*, dans le sillage de Barthes. Donc, il y avait quand même un lien important entre Eco et la France, qu'il y a toujours eu... et donc, quand *Le nom de la rose* est arrivé au Seuil, on l'a refusé. La réaction a été exactement la même chez Gallimard, où Hector Bianciotti a fait un rapport négatif. La même chez Grasset où Fernandez a fait un rapport négatif... et partout ailleurs aussi, où le livre a été présenté, si bien qu'on ne savait pas si le livre allait sortir en France. Et moi je vivais en Italie à cette époque. J'ai

Il fenomeno de *Il nome della rosa* è assolutamente eccezionale: 8 milioni di copie vendute nel mondo, 800000 in Francia. Il successo ha prodotto un incredibile aumento delle traduzioni di romanzi italiani, che però non hanno ottenuto neanche lontanamente lo stesso successo del romanzo storico dello scrittore di Alessandria.

Un altro fattore collegato e contemporaneo a quello de *Il nome della rosa* è la nascita in Italia di una nuova generazione di scrittori: Tabucchi, De Carlo, Consolo, Del Giudice.

Tra il 1985 e il 2002, il romanzo totalizza il 66 % della traduzione dall'italiano al francese, seguito dal 9 % della poesia, il 6 % della saggistica, il 4 % del teatro e della critica.

Un grande cambiamento avviene negli anni '90, quando al romanzo subentrano altri generi, il giallo soprattutto, che negli stessi anni esplose sia in Francia che in Italia. Lucarelli, Fois, Camilleri, Ammaniti sono immediatamente tradotti. Dal 1985 al 2002, 514 autori vengono pubblicati in Francia. Per 287 viene tradotto solo un titolo; per 98 due titoli; per 31 tre; per 14 cinque. Diciassette autori italiani hanno più di dieci titoli tradotti (più di un quarto del numero totale di traduzioni): Pier Paolo Pasolini (28 titoli), Antonio Tabucchi (20), Dino Buzzati (19), Leonardo Sciascia (19), Umberto Eco (18), Luigi Pirandello (18), Andrea Camilleri (17), Carlo Emilio Gadda (17), Giorgio Manganelli (16), Alberto Savinio (16), Alberto Moravia (15), Mario Luzi (11), Italo Calvino (11), Primo Levi (11), Anna-Maria Ortese (11), Mario Rigoni Stern (11) e Susanna Tamaro (11).

Si nota subito che, a parte Andrea Camilleri e Susanna Tamaro, tutti gli altri scrittori scrivevano già nel 1980. Ciò significa che, al di là della ricerca di “giovani scrittori”, gli autori italiani più tradotti sono quelli già famosi in patria:

vécu dix ans à Naples, et donc je voyais dans les librairies des piles qui partaient du sol. Je n'avais vu en Italie ce phénomène que deux fois. Avec la *Storia* d'Elsa Morante, qui est sorti tout de suite en poche, chez Einaudi, et qui se présentait sous forme pyramidale dans les librairies, ça partait du sol. Et puis tout à coup je vois ce livre, avec une belle couverture rose, Bompiani, je l'ai acheté et je l'ai lu. Et, qu'est-ce qui s'est passé en France, il s'est passé qu'un soir Jean-Claude Fasquelle, qui est un très bon éditeur, qui est à la retraite maintenant... s'était endormi et son épouse Nicky, qui est triestine, et qui dirige le *Magazine littéraire*, lisait, en italien naturellement, le *Nom de la rose*. Et puis elle rit dans le lit, je sais pas ce qui se passe, et ça réveille son époux, qui lui demande ce qu'elle lit. Elle dit, je lis le bouquin que vous avez refusé. Et le lendemain, avec son flair habituel et son intelligence de choses, Fasquelle dit, «on va le prendre, tant pis, rapport négatif de Fernandez, tant pis, on le prend. Et c'est comme ça que le *Nom de la rose* a été pris chez Grasset», in *Ibid.*, p. 218.

La “moda” italiana degli anni ’80 ha preso il via con una ricerca di giovani talenti, ma, tranne qualche caso isolato, ha piuttosto suscitato un interesse per il patrimonio letterario italiano già esistente, permettendo di scoprire autori del passato²⁴⁸.

Nel gruppo dei diciassette scrittori appena citati, compaiono solo due donne, Anna-Maria Ortese e Susanna Tamaro. Fortunatamente negli anni a venire le autrici saranno sempre più numerose: il crescente accesso delle donne nell’edizione italiana, sia come lettrici che come professioniste (scrittrici, ma anche redattrici, editor, e direttrici di case editrici) è stato analizzato come un vero e proprio nuovo fenomeno²⁴⁹. Fenomeno che continua a essere un interessante terreno di riflessione, soprattutto per quel che concerne temi sovente legati alla letteratura femminile²⁵⁰. Contestualizzando i fenomeni appena citati bisogna sottolineare comunque che:

Si potrebbe poi pensare – anche se questa ipotesi è forse oggi ancora prematura – a una svolta che sembra verificarsi nel passaggio dagli anni Ottanta e Novanta e nel corso di questi ultimi. Si passa da una prima generazione di scrittori postmodernisti (quella di Eco e di Tabucchi) a una seconda generazione, che pare ignorare la mediazione letteraria e rifarsi piuttosto a modelli e stereotipi cinematografici, televisivi e fumettistici (si pensi al fenomeno “pulp”). Si passa dai personaggi di carta, nati dal culto postmoderno dell’intermedialità e dal citazionismo colto, a personaggi di *cartoons*. Il postmodernismo sembra giunto a un massimo di saturazione che può preludere anche la sua fine. Il periodo considerato assumerebbe, in tal caso, un andamento a zig-zag con tre cambi di marcia, i primi due assai evidenti, il terzo ancora problematico: all’inizio (1956 circa), a metà (1972 circa), alla fine (intorno al 1989 e nella prima metà degli anni Novanta)²⁵¹.

Un certo sfasamento temporale nella ricezione di autori dell’altro paese può essere all’origine di discordanti percezioni storiche e letterarie. Per quel che riguarda

²⁴⁸ “La «mode» italienne des années 1980 a démarré avec la recherche de jeunes talents, mais, hormis quelques cas isolés, elle aurait donc plutôt suscité un intérêt pour le patrimoine littéraire italien déjà existant, permettant de découvrir ou redécouvrir des auteurs du passé”, in *Ibid.*, p. 222.

²⁴⁹ Tra I numerosi studi, rimandiamo almeno a CONTARINI Silvia, “Riflessioni sulla narrativa femminile negli anni ’90”, in *Narrativa*, n. 10/1996, p. 139-163.

²⁵⁰ Torneremo brevemente sul soggetto quando parleremo nello specifico delle scrittrici scelte nel nostro *corpus*. Tuttavia la sfortuna/fortuna della letteratura femminile in Italia e Francia potrebbe essere oggetto di ulteriori analisi, anche riflettendo sull’opportunità e la necessità di superare oggi una distinzione di genere quando si parli di gusto, canone, ricezione, politiche editoriali.

²⁵¹ LUPERINI Romano, “Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento”, in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, op. cit., p. 177.

la letteratura francese possiamo notare che molti autori di cui ci occuperemo di qui a poco (come, ad esempio, Patrick Modiano, Erik Orsenna, Annie Ernaux o lo stesso premio Nobel Jean-Marie Gustave Le Clézio, solo per citarne alcuni) più che agli inizi degli anni Ottanta, vivono un nuovo ingresso in Italia verso la fine del XX° secolo. Per la letteratura francese in Italia non ritroviamo in effetti un equivalente di quello che è stato *Il nome della rosa* in Francia.

Resta il fatto che, rispetto alla supremazia dell'area anglofona su tutte le altre letterature importate – supremazia che vale sia in Italia che in Francia – le letterature francese ed italiana occupano uno spazio ben ristretto. In questo spazio ristretto, abbiamo visto che per quanto riguarda la letteratura italiana in Francia un aumento è avvenuto dagli inizi degli anni Ottanta per poi esplodere alla fine del XX° secolo. Mentre per la letteratura francese in Italia esso è postumo, databile cioè più intorno alla fine del XX° secolo.

CONCLUSIONI I^A PARTE

“La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l’espandersi della peste del linguaggio”
[Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, ed. consultata Milano, Mondadori, 1998, p. 67]

Per tutto il XIX° secolo e per la prima metà del XX° secolo insieme ad un’idea di una identità culturale che si supponeva potesse essere elaborata unitariamente all’interno dei singoli stati, permane quella di una identità culturale europea la cui ricchezza risiede in una pluralità dalle radici antiche: pluralità di lingue, di religioni, di etnie, di modelli culturali e comportamentali, di espressioni artistiche che nei secoli sono venute a contatto fra di loro, si sono attratte e respinte, si sono combattute, si sono contaminate. E questa pluralità ha spostato nei secoli i suoi confini, le sue aree di influenza, ha moltiplicato nei suoi territori i meticciati, gli incroci, le ibridazioni dai molti, dinamici livelli²⁵².

Come giustamente nota l’antropologa Matilde Callari Galli, mentre recente è la formazione dei modelli identitari nazionali, più antica è un’identità europea fondata su pluralità complesse. Quella pluralità che si esprimeva negli scambi di manoscritti ed amanuensi tra il Mediterraneo ed il Nord Europa, tra docenti ed allievi nelle prime Università, nei commerci e nelle guerre. “E di volta in volta una lingua, una corrente culturale, una modalità di governare la cosa pubblica si affermava sulle altre, sembrava volerle annullare ma doveva poi lasciar posto ad altri contributi, ad altri predomini”²⁵³.

Il tema dell’identità – culturale e politica – fa parte della storia della memoria individuale e collettiva europea. Il XX° secolo ha messo fortemente in evidenza la fragilità dei singoli stati e l’emergere del primato della comunicazione.

Come ha scritto Homi Bhabha:

l’unico luogo da cui nel mondo contemporaneo è possibile parlare è quello in cui la contraddizione, l’antagonismo, gli ibridismi dell’influenza culturale, i confini delle nazioni, non sono “trasformati” nell’utopico senso di liberazione o di ritorno. Il luogo

²⁵² CALLARI GALLI Matilde, “Multiculturalità nell’Europa contemporanea”, in CALLARI GALLI Matilde e LONDEI Danielle (a cura di), *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese*, Bologna, Bononia University Press, 2009, p. 25.

²⁵³ *Ibid.*

da cui parlare è là dove sono quelle incommensurabili contraddizioni entro cui la gente sopravvive, è politicamente attiva e cambia²⁵⁴.

La letteratura è un luogo di incontro culturale e identitario di una forza straordinaria, una potenza, che forse talvolta si sottovaluta, nella formazione degli immaginari reciproci di se stessi e dell'altro (intesi sia individualmente che collettivamente).

Questa nostra Prima Parte ha voluto proporre un panorama di incontri o incontri mancati, sguardi incrociati tra letterature italiane e francese nel XX° secolo. Studiando il caso emblematico di Malaparte abbiamo notato i due caratteri che generalmente permettono ad un'opera di essere diffusa in un altro paese: un suo sapore originalmente riconducibile a degli stereotipi del paese di origine, cui si aggiunge tuttavia un qualcosa del paese di arrivo. In particolare il parallelo tra il diario di Malaparte ed il saggio di Sartre su Napoli ha messo in luce un riutilizzo di stereotipi che gli autori trovano là dove li cercano. Entrambi stranieri nell'altro paese, Malaparte e Sartre utilizzano strumenti interpretativi influenzati dall'entusiasmo della scoperta e non ancora passati al vaglio di strutture culturali, identitarie (storiche, politiche, economiche, letterarie ed artistiche) ben più complesse.

Abbiamo poi proposto una rapida analisi dei due movimenti di avanguardia, nati rispettivamente in Italia e in Francia, il Futurismo e il Surrealismo, che invece ci ha fatto scoprire quanto le due culture fossero più distanti di quello che si potesse credere. Abbiamo cioè visto che i percorsi di un movimento letterario – ma lo stesso può valere per un'opera o un autore – hanno strade ben più tortuose e accidentate, che i confini storici e culturali talvolta sono più forti della volontà di legittimare la comunicazione tra le parti.

Elementi fondamentali al diffondersi letterario in uno o nell'altro paese, oltre al contesto storico e alle correnti critiche predominanti, anche le teorie e le pratiche traduttive.

Come ci hanno mostrato le analisi su traduzione, edizione e ricezione di due grandi nomi delle letterature nazionali, Svevo e Simenon, la fortuna di un'opera può dipendere dall'evoluzione dei rapporti tra due paesi, ma sono anche le diverse traduzioni a produrre cambiamenti radicali di prospettiva e dunque di approccio culturale da un paese all'altro.

²⁵⁴ BHABHA Homi, *Il luogo della cultura*, Roma, Meltemi, 1998, p. 19.

In ogni caso, tutte le analisi sviluppate hanno mostrato che nella complessa circolazione di un'opera letteraria interagiscono molti fattori: l'opera stessa ovviamente, anche se non sempre prima di tutto, ma anche elementi che solo apparentemente possono sembrare secondari, come i rapporti personali dello scrittore con gli intellettuali dell'epoca, gli elementi paratestuali, la traduzione e, più in generale, la situazione storica e culturale del momento; come anche, elemento che sfugge ad ogni calcolo, il caso.

Passando da panorami più ampi a casi specifici, abbiamo notato che in epoche diverse si sono rivelate costanti alcune problematiche: ad esempio quella della traduzione, tra fedeltà alla lingua e alla cultura di partenza e resa in quelle di arrivo, o i legami tra gli intellettuali dei due paesi. Abbiamo dunque cercato di vedere quanto questa doppia problematica – pertinente a sfere di analisi diverse ma i cui percorsi si incrociano – trascina con sé tutta la questione delle culture che ne sono all'origine.

Lo studio sulle tendenze letterarie degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta ci ha mostrato quanto l'impegno e la sperimentazione italiana e francese si nutrano a vicenda e vivano momenti di forti coincidenze di mezzi ed intenti teorici e narrativi. Nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, la presenza e l'influenza della cultura francese in Italia è molto forte. Le opere di Sartre, Camus, Simone de Beauvoir, e le loro posizioni politiche giungono velocemente in Italia. Gli scrittori italiani sono influenzati dalle tematiche esistenzialiste.

Talvolta sono i traduttori a fare pubblicare le loro scoperte letterarie. Celebre il caso di Mario Fusco, notevole italianista francese, che ha diffuso in Francia l'opera di Leonardo Sciascia. In anni più recenti, Serge Quadrupani ha fatto acquistare i diritti per i primi romanzi di Camilleri quando non era ancora famoso nemmeno in Italia. Può anche accadere al contrario che gli editori ci mettano del tempo a reagire: Jean-Paul Manganaro si è visto rifiutare sia il primo libro di Vincenzo Consolo che *Il nome della rosa* di Umberto Eco²⁵⁵.

I casi di *La modificazione* di Butor e di *La vita agra* di Bianciardi hanno messo in evidenza quanto due opere che non riflettono i soliti stereotipi di un paese abbiano goduto di scarso, o comunque momentaneo, successo e di limitata diffusione.

Su questi elementi occorre riflettere: alla programmazione editoriale, alla bravura degli autori, all'interesse delle opere, al loro essere rappresentative di

²⁵⁵ LEVISALLES Natalie, "La trattoria des traducteurs", *op. cit.*, p. XII.

determinati movimenti culturali di un paese in un dato periodo, si aggiungono elementi talvolta indecifrabili che agiscono in una sorta di alchimia sulle potenzialità della loro diffusione. Resta tuttavia certo che il passaggio da una cultura all'altra sfrutta sempre, ed alimenta anche, caratteri di rappresentazione stereotipata, seppur non sempre banali o in accezione negativa. Costatazione che ancora di più evidenzia, come si è visto con l'opera di Primo Levi, l'importanza dell'immaginario culturale e storico da un paese all'altro.

Dal paragone proposto sulla diversa fortuna in Italia di Queneau e di Roubaud abbiamo dedotto che Queneau rappresenta più direttamente un'immagine della cultura francese che corrisponde a quella che gli italiani già posseggono, mentre l'opera di Roubaud richiede per la lettura una maggiore conoscenza del paese di origine e della lingua. Senza nulla togliere alla grandezza del primo, potremmo sottolineare che la sua opera richiede meno passaggi intermedi e permette un impatto diretto, proprio perché offre al pubblico, seppur con una grande rivoluzione stilistica, una rappresentazione che già la cultura di accoglienza possedeva.

Determinante si è inoltre mostrato l'avvento della postmodernità, i cui inizi, riprendendo le parole di Luperini, possono essere notevolmente anticipati:

La fase della postmodernità cominciò a profilarsi allora, anche se si affermò solo vent'anni dopo. All'interno di questo periodo sostanzialmente unitario che va dal 1955 ad oggi, si può infatti cogliere una linea di forte demarcazione collocabile intorno al 1972-73. Al modello di sviluppo fondato sull'auto e sulla industria pesante comincia a subentrare uno basato sull'informatica e sulla produzione di beni immateriali. Il mondo del linguaggio, dello spettacolo e della notizia diventa centrale anche dal punto di vista industriale, economico e finanziario. Il processo, ovviamente, era già in corso da tempo, ma, a questo punto, assume aspetti più vistosi e decisivi²⁵⁶.

Secondo Romano Luperini la condizione postmoderna, nonostante si affermi chiaramente solo a partire dagli anni Settanta, comincia ad essere avvertita già durante il cosiddetto "miracolo economico". Gli anni che vanno dalla seconda metà degli anni Cinquanta agli anni Settanta vedono, contro il realismo e la tradizione novecentista, prima prevalere tendenze innovative di carattere sperimentale e

²⁵⁶ LUPERINI Romano, "Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento", in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, op. cit., p. 170.

avanguardistico, poi recuperare elementi del lirismo novecentesco seppure in maniera postmoderna.

In Italia il primo periodo è quello dell'“Officina” e del Gruppo 63, il secondo è caratterizzato in narrativa dalla ricerca del *best-seller* a tutti i costi, “di un consenso «popolare» attraverso strutture gratificanti di racconto”²⁵⁷.

Il periodo iniziato nella seconda metà degli anni Sessanta è stata una fase di importanti trasformazioni, talvolta traumatiche, dell'ambiente intellettuale: da una parte una profonda crisi ideologica e il crollo di una certa visione del mondo, una vera e proprio disillusione; dall'altra una crisi di identità, legata al mutamento delle pratiche socio-culturali e all'evoluzione della stessa nozione di cultura.

Molti sono i fattori che hanno contribuito ad avviare la crisi ideologica. A metà anni Settanta si amplifica l'erosione dei modelli comunisti, con quello che è stato chiamato “effetto Solzenicyn”.

Nel 1974, la traduzione francese de *L'arcipelago Gulag* conosce un immenso successo di pubblico. Da quel momento il dibattito sulla repressione nei paesi comunisti li ha messi fortemente in discussione, e gli intellettuali di sinistra hanno iniziato a vederli come dei contro-modelli. Cominciano gli “*années orphelines*”, dal titolo del famoso saggio di Jean-Claude Guillebaud del 1978.

I modelli che avevano spesso prevalso fino ad allora vengono svalutati, e le ideologie che li sottendono fortemente screditate: la politica cosiddetta “dei diritti dell'uomo” che allora si sviluppa è in gran parte una reazione contro tali modelli e ideologie. Ma la sinistra intellettuale non ne ha il monopolio e deve dividerla con i pensatori della destra liberale. [...] la sinistra, che dalla Liberazione occupava il palcoscenico, deve cedere terreno a questa destra per la quale la crisi della sinistra costituisce una boccata d'aria. [...] si assiste dunque in questo periodo a una ricomposizione del paesaggio intellettuale, conseguenza delle grandi scosse del decennio²⁵⁸.

Ma un altro fattore non è da sottovalutare:

A partire dagli anni Settanta, un piccolissimo gruppo di grandi industriali è riuscito a controllare contemporaneamente il mondo della produzione materiale e quello della produzione immateriale (libri, riviste, giornali, televisione). Tale concentrazione in poche mani e la conseguente riorganizzazione editoriale hanno modificato

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 175.

²⁵⁸ SIRINELLI Jean François, *La France de 1914 à nos jours*, Paris, PUF, 1993, *Storia della Francia nel Novecento*, Tr. RICCARDI Renato, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 410-411.

radicalmente il mercato librario, l'attività degli scrittori, la composizione e gli atteggiamenti del pubblico. Scomparsi dalle case editrici i "lettori" o redattori culturali (quali erano stati, per esempio, Vittorini o Calvino) e sostituiti da *manager* che obbediscono solo alle regole del *marketing*, gli scrittori non scrivono più per il capolavoro o comunque per raggiungere o contraddire un certo ideale estetico, ma per tenere in movimento la propria immagine sul mercato e per restare comunque a galla sul mare massmediologico della notizia e dello spettacolo. Da parte sua, anche il pubblico si trasforma e si rimescola, perché, mentre viene a cadere la distinzione fra *highbrow* e *lowbrow* e ancor più *middlebrow*, ciò non comporta una totale unificazione del mercato, ma frantumazione di pubblici settoriali²⁵⁹.

Il panorama dell'aumento delle pubblicazioni di letteratura italiana in Francia a partire dagli anni Ottanta ha permesso di osservare il nuovo fenomeno, oggi predominante, soprattutto nella letteratura di massa, ossia una politica editoriale che tende a trasformare l'autore in un vero e proprio personaggio, un protagonista promosso dalla macchina dell'informazione. Fenomeno di cui abbiamo visto la controparte, analizzando la diversa ricezione e diffusione in Italia di Daniel Pennac e Romain Gary.

Questi, insieme ad altri casi analizzati e alle problematiche sollevate, ci hanno permesso di esporre gli interrogativi fondamentali della nostra ricerca e di cominciare a formulare alcune ipotesi. Ci è ormai chiaro quanto l'immagine di un paese e della sua cultura agisca nella scelte delle opere da esportare e da importare, quanto l'utilizzo degli stereotipi influisca sulla diffusione di opere che altro non fanno che consolidarli. E quanto tutti questi contorti, molteplici e talvolta contraddittori passaggi agiscano nelle continue ed incessanti ridefinizioni dei canoni letterari.

Il fenomeno dell'aumento della pubblicazione di autori italiani in Francia seguito a *Il nome della rosa* ha messo in evidenza che, al di là della ricerca di giovani autori, gli scrittori italiani più tradotti sono quelli già da tempo famosi in patria. Ciò può avere talvolta creato uno sfasamento temporale di ricezione e, comunque, una non contemporaneità di produzione letteraria.

Per la letteratura francese in Italia non ritroviamo un equivalente di quello che è stato *Il nome della rosa* in Francia. Rispetto alla supremazia dell'area anglofona su tutte le altre letterature importate – supremazia che vale sia in Italia che in Francia – le letterature francese ed italiana occupano uno spazio ben ristretto. In questo spazio

²⁵⁹ LUPERINI Romano, "Postmodernità e postmodernismo. Breve bilancio del secondo Novecento", in *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, op. cit., p. 171.

ristretto la letteratura italiana in Francia è cresciuta in quantità negli anni Ottanta, mentre la letteratura francese in Italia cresce in un periodo successivo, verso la fine del XX° secolo.

Di tutto questo terreno conto nel delimitare il *corpus* oggetto di specifico esame nella Terza Parte. Per affrontare il quale, tuttavia, avremo bisogno di precisare alcuni riferimenti teorici e metodologici. Nella Seconda Parte, avizzeremo allora attraverso domande che costruiranno percorsi di ricerca non per forza delimitati e chiusi, più sulla base dei “come” che dei “perché”, più attenti a fare emergere che a dimostrare delle tesi prestabilite, cercando di avere sempre presenti queste parole di Anselmi:

Mettere dunque a confronto le lingue, le letterature e le culture fra di loro significa coltivare l'ospitalità, la traduzione, la molteplicità dei linguaggi; vuol dire ascoltarsi e ascoltare nel profondo, vuol dire che si dà voce all'altro che deve vivere in me, al “tu” che mi è coesistente (e come non pensare in proposito anche a Montale, ad esempio?). L'educazione alla pratica letteraria naturalmente aiuta moltissimo in questa direzione e risulta un strumento fondamentale per verificare la traducibilità reciproca delle lingue. Io continuo a sostenere l'abbattimento degli steccati tra i diversi settori disciplinari che spesso vengono creati artificialmente. Non si può infatti realizzare un adeguato studio di una lingua, se non la si cimenta al suo livello più alto e sperimentale, che è quello della letteratura²⁶⁰.

²⁶⁰ ANSELMI Gian Mario, “Per un nuovo umanesimo: molte lingue, molte culture, molti saperi”, in CALLARI GALLI Matilde e LONDEI Danielle (a cura di), *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese*, op. cit., p. 99.

II^a PARTE

Traduzione, Ricezione e Politiche

“l’opera d’arte come oggetto sacro e consacrato, prodotto di un’immensa impresa di alchimia simbolica alla quale collabora, con una stessa convinzione ma con ineguali profitti, l’insieme degli agenti impegnati nel campo della produzione, ossia gli artisti e gli scrittori oscuri così come i «maestri» consacrati, i critici e gli editori quanto gli autori, i clienti entusiasti non meno dei venditori convinti”

[Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Tr. Anna Boschetti e Emanuele Bottaro, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 240]

Note Introduttive

II.0.1. Questioni preliminari

Dopo avere esposto nella Prima Parte alcuni degli scambi tra i nostri due paesi nel XX° secolo, avviciniamoci ora agli anni a noi più recenti, in una sorta di magma di letteratura contemporanea che, proprio a causa della sua contemporaneità, sfugge a etichette e classificazioni durature.

Per analizzare le pubblicazioni di letteratura francese in Italia negli ultimi dieci anni dobbiamo munirci di alcuni strumenti metodologici che permettano di affrontare questioni relative a traduzione, ricezione e politiche editoriali.

In questa Seconda Parte preciseremo quindi le teorie e i metodi che saranno alla base delle analisi della Terza Parte.

Muovendoci tra grandi assi interpretativi che vanno dalla storiografia alla linguistica, dalla sociologia alla psicologia, con tutte le differenze e le opposizioni che le nutrono, ci concentreremo soprattutto sulla teorizzazione dell'analisi letteraria, nell'intento di incrociare analisi del testo, approccio sociologico e teoria della ricezione.

Partiamo dunque dalla complessa e ampiamente discussa questione del canone, di come si forma un gusto e di come questo gusto permette/impedisce di apprezzare un romanzo proveniente da un'altra cultura. Per farlo dovremo ripercorrere alcuni dibattiti teorici, dibattiti che si incrociano con i processi complessi e la molteplicità di attori che intervengono durante le differenti tappe che conducono dalla scelta di un romanzo, alla sua traduzione, alla sua pubblicazione e ricezione.

Ci è sembrato fondamentale sottolineare anche i legami che esistono tra la teoria e la pratica della traduzione, nonché tra la pratica della traduzione e le fasi editoriali, secondo le teorie più diffuse in epoche diverse, senza che ciò sia mai distaccato dall'evoluzione della critica letteraria e del canone.

Non solo lo studio generale, quello che ci dice che una traduzione deve essere "fedele" e "bella", o che è "un'arte difficile", o che "bisogna conoscere le lingue per tradurre", ma lo studio che,

prendendo il tessuto linguistico osservabile ad oggetto, vi applica i principi d'analisi e di sintesi²⁶¹.

È chiaro da questi primi immensi campi disciplinari messi in gioco, quanto teorie e metodi di analisi apparentemente distanti siano invece profondamente legati, o comunque incrociabili. Tenteremo dunque di tracciare le linee che ci permettano di affrontare lo studio del *corpus* della Terza Parte senza che questa Seconda Parte diventi un elenco o un riassunto di discipline e teorie passate e presenti.

Precisiamo meglio il fine di questa parte: stabilire i criteri di scelta e di analisi delle opere e degli autori scelti.

Vittorio Spinazzola in *Tirature '99*, "I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila"²⁶², spiega il metodo utilizzato da lui e dai suoi collaboratori nella scelta degli autori di cui parla. Divide la produzione letteraria del XX° secolo in quattro assi, verticali, dall'alto verso il basso, partendo dai testi detti più sofisticati, per passare a quelli con un carattere letterario più facilmente riconoscibile, aggiungendo poi le opere a carattere di puro intrattenimento, per finire con quelle completamente escluse dal pubblico colto. Precisando che questa disposizione ha un carattere descrittivo e non di giudizio di valore, spiega come ha costruito un modello fondato su due coordinate: una verticale ed una orizzontale. La prima, della quale abbiamo appena parlato, è costruita sulla base della complessità tecnica dei testi che la compongono; la seconda suddivide ogni parte per generi.

È evidente la complessità e, se vogliamo, l'arbitrarietà di ogni metodo. In quello proposto da Spinazzola, osserviamo che sull'asse verticale molti testi risultano nella pratica della catalogazione difficilmente collocabili. Eppure risulta un metodo interessante e ci fornisce uno spunto per dare inizio ai nostri criteri di selezione di opere del XXI° secolo.

Innanzitutto, abbiamo rinunciato ad ogni pretesa di esaustività, per concentrarci su alcuni testi. Sappiamo da Bachtin che l'intertestualità abita tutti i discorsi: essa non è mai neutra, ed è sempre in movimento. Al fine di analizzarla, richiede un arresto del

²⁶¹ "Non pas simplement l'étude générale, celle qui nous dit qu'il faut qu'une traduction soit "fidèle" et "belle" ou qu'elle est "un art difficile" ou qu'il faut "connaître les langues pour traduire" mais l'étude qui, prenant le tissu linguistique observable pour objet, y applique des principes d'analyse et de synthèse" in BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin*, Lille, PUL, 1992, p. 150.

²⁶² SPINAZZOLA Vittorio, "Oltre il Novecento", in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, op. cit., p. 11.

tempo sul testo – che è sempre un incrocio tra testo e intertesto – un arresto sul contesto, per poter applicare delle misure teoriche connesse.

In secondo luogo, siamo consapevoli dei limiti delle teorie, quando previamente definite. Condividiamo l'idea di Armando Gnisci, secondo il quale:

Nessuna teoria fonda metodologie e linee critiche, saperi specialistici e campi conoscitivi. Le teorie sono solo aggiustamenti auto-conoscitivi – spesso auto-giustificativi – di una disposizione conoscitiva che sorge sempre da una prassi, da un interesse, da una decisione, da un rovesciamento del gioco esistente, da una *disciplina della differenza*²⁶³.

Infinte, pare utopico, se non pericoloso, voler racchiudere un approccio interpretativo o analitico in spazi predefiniti. Nelle prime pagine di *Miseria e splendore della traduzione*, del 1937, Ortega y Gasset scrive: “Tradurre non è un desiderio irrimediabilmente utopistico? La verità è che ogni giorno di più mi avvicino all'opinione secondo cui tutto ciò che l'uomo fa è utopistico”²⁶⁴. Il paradosso dell'utopia riguarderebbe dunque ogni fare umano, ma dove l'utopia è vista come il solo motore di un fare nel quale non conta che il risultato coincida con l'intento, quanto che l'intento sia stimolo: “l'incessante e infaticabile capacità dell'uomo di inventare progetti irrealizzabili”²⁶⁵. Come Adorno scriverà nel 1951 in *Minima Moralia* che “Il tutto è il falso”²⁶⁶, consigliando di sospendere il pensiero della totalità ed indugiare invece presso il singolo fenomeno. Ricordiamo ancora le parole di Bachtin:

Nella lingua non resta alcuna parola e forma neutra, “di nessuno”: la lingua è tutta saccheggata, penetrata da intenzioni e accentuata [...] Tutte le parole hanno l'aroma di una professione, di un genere, di una corrente, di un partito, di un'opera, di un uomo, di una generazione, di un'età, di un giorno e di un'ora. Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni²⁶⁷.

²⁶³ GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 25-26.

²⁶⁴ ORTEGA Y GASSET Jose, “Miseria e splendore della traduzione”, in *La missione del bibliotecario*, Tr. di LOZANO MANIERO Amparo e ROCCO Claudio, Milano, SugarCo, 1984, p. 63.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁶⁶ ADORNO Theodor Wiesengrund, *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp, 1951, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Tr. di SOLMI Renato, Torino, Einaudi, (1952) 1979, p. 48.

²⁶⁷ BACHTIN Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975, *Estetica e romanzo*, Tr. STRADA JANOVIC Clara, Torino, Einaudi, 1979, p. 101.

Sulla base di queste riflessioni, abbiamo la consapevolezza che la difficoltà – e al contempo la necessità – di questa Seconda Parte stanno nell'affrontare gli strumenti teorici e metodologici, senza farne astratti compendi ma traendone linee guida per concrete analisi di fenomeni, testi, contesti.

II.0.2. Il canone occidentale e gli stereotipi letterari

Un importante testo di riferimento per una definizione di canone è *The Western Canon. The Books of the Ages*, del 1994, di Harold Bloom, tradotto in Italia nel 1996 a cura di Francesco Saba Sardi²⁶⁸. Secondo lo studioso anglosassone esiste un canone della letteratura occidentale fondato sull'autonomia dell'estetico e sul presupposto che ogni autore è alle prese con i padri che lo condizionano e lo ossessionano. Fin dalle prime pagine Bloom definisce gli autori di riferimento dei quali si occupa – ventisei per la precisione –, canonici nel senso di “autorevoli”²⁶⁹. Ponendo Shakespeare come la figura centrale del canone occidentale, Bloom sottolinea che ha tentato di

istituire un diretto confronto fra gran parte di questi ventisei scrittori e la grandezza, [chiedendosi] che cosa renda canonici l'autore e le opere. Per lo più, la risposta è risultata essere la singolarità, un tipo di originalità che non può essere assimilata o alla quale ci abituiamo tanto da cessare di considerarla singolare. [...] Chi legga per la prima volta un'opera canonica, si imbatte in un estraneo, in un'arcana sorpresa anziché in una verifica di aspettative²⁷⁰.

Questa la geniale considerazione di Bloom che illumina di una nuova prospettiva il punto di vista sul canone. La novità infatti sta proprio nel sottolineare che le opere che rientrano in un canone, vi entrano sulla base di elementi inaspettati. Bloom né difende il canone né entra in una discussione di distruzione, bensì opera un'analisi atta a definirne gli elementi che lo contraddistinguono. Il problema non è dunque tra quello che è o non è canonico, anche perché volendo il non canonico è tale

²⁶⁸ BLOOM Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Tr. di SABA SARDI Francesco, Milano, Bompiani, 2005.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 1.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 2.

proprio sulla base dell'esistenza di un canonico. Il problema non è una classifica di valori, bensì il valore di ogni opera che si fonda attraverso l'accumulazione di molti elementi testuali e paratestuali, al centro dei quali i concetti estetici e di memoria assurgono a processi basilari. "Grandi stili sono sufficienti ai fini della canonicità perché sono dotati del potere di contaminazione, e la contaminazione costituisce il metro di misura pragmatico per la formazione del Canone"²⁷¹.

Torniamo dunque alle domande centrali che animano la nostra ricerca: come si forma il gusto? Come un romanzo proveniente da un'altra cultura entra a far parte di un canone simile ma diverso? Come agiscono quelli che chiamiamo stereotipi letterari? Come questi stereotipi sono rintracciabili nel tessuto testuale delle opere? Che mondi cioè le opere costruiscono? In che modo e attraverso quali elementi i romanzi si assimilano a un'altra cultura, ne portano elementi esterni che vi si incontrano? Fenomeni di contaminazione che chiamano in causa tre questioni principali: traduzione, ricezione e politiche editoriali.

Siamo giunti ad individuare queste tre componenti come fondanti nella formazione del significato che trasmette un'opera, partendo proprio dall'interrogarci sugli stereotipi che entrano a far parte dell'interpretazione reciproca di due diverse seppur simili culture occidentali. Lo stereotipo, il luogo comune, entra cioè anche nel tessuto testuale dell'opera che si fa portatrice di sé e della propria cultura di appartenenza e si espone al trapianto in un'altra.

Il luogo comune non è sempre un elemento negativo:

Luogo di fusione di banalità e verità, luogo di assenso condiviso: il luogo comune non viene descritto come formula verbale proprio perché la sua generale accettabilità, che si converte in autorevolezza [...] s'impone nello stile della necessità; non viene percepito in quanto formula verbale proprio perché soddisfa vitali bisogni di "verità"²⁷².

La banalità del luogo comune diventa così elemento di astuzia al fondamento della verità che afferma, verità banale certo, ma pur sempre verità che si fa portatrice di caratteristiche culturali esistenti.

Le opere letterarie contengono intrinsecamente strati di luoghi comuni – della propria cultura e dell'altra nella quale si inseriscono.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 464.

²⁷² BAGNI Paolo, *Come le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2003, p. 74.

II.0.3. Verso una pluridisciplinarietà

Traduzione, ricezione e politiche editoriali sono elementi costitutivi della formazione del significato di un'opera e del genere in cui rientra.

Pare sempre di più che la critica contemporanea – intendiamo dal post-strutturalismo ai giorni nostri – obblighi inevitabilmente a scegliere tra privilegiare il testo, l'autore o il lettore. Crediamo invece che questo non sia necessario, a patto che l'analisi si faccia in maniera pertinente e coerente. Diamo innanzitutto come fondamentale il principio di pertinenza dell'analisi²⁷³. Un'analisi pertinente è un'analisi che prende delle posizioni, fa delle scelte teoriche e metodologiche, ma che soprattutto si piega all'opera, all'epoca, alla storia letteraria. Un'analisi pertinente non deve cioè trovare nei testi dimostrazioni di assiomi preesistenti, ma fare parlare i testi e farsi aprire delle strade alla loro analisi. La pertinenza delle scelte di analisi può dunque servirsi di approcci pluridisciplinari motivati e ragionati.

Nel 1992, in *Le regole dell'arte*, Pierre Bourdieu afferma che la produzione simbolica di un'opera non può essere ricondotta soltanto alla sua costruzione da parte dello scrittore/artista, ma deve includere tutto l'insieme di commenti e commentatori, che entrano a far parte del suo senso e del suo valore. Come Bourdieu con la costruzione di un modello di letteratura come bene simbolico, così Barthes ha sostenuto in tutta la sua ricerca la necessità di una lettura in profondità dell'opera secondo il principio della polisemia, della verticalità dei sensi. Al centro delle ricerche che fin dall'inizio hanno sostenuto la necessità di una pluridisciplinarietà c'è la consapevolezza che i testi siano oggetti instabili e luoghi di potenti investimenti soggettivi e collettivi. Certo è che se gli autori che abbiamo citato oggi possono apparire datati, le loro opere hanno impresso una svolta considerevole all'approccio al testo narrativo. Da Genette a Eco, da Calvino a Ceserani, da Todorov a Carravetta, da Chartier a Cadioli – per non citare che alcuni tra i maggiori che sovente ci accompagneranno nelle pagine a venire – per la critica letteraria post-strutturalista il

²⁷³ Per il concetto di “pertinenza” ci riferiamo alla definizione data da Greimas e Courtés, secondo la quale didatticamente s'intende con pertinenza una regola deontologica di chi analizza il testo che non deve mai descriverlo da un solo punto di vista. Cfr. GREIMAS Algirdas Julien et COURTÉS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Tr. di FABBRI Paolo, Firenze, La casa Usher, 1986.

concetto di pluridisciplinarietà non è mai più stato un tabù. Ciononostante bisogna sempre ricordare, come fa Antoine Compagnon, che si possono rimproverare a questi tipi di approcci di essere anti-teorici, cioè un po' troppo estrinseci alla letteratura. Nell'intento di rimettere in sesto lo statuto della critica letteraria, nel 1995, Michel Charles ne riconosce tre tipologie: la poetica, la storia letteraria e una serie di approcci che sono discorsi deliberatamente ermeneutici²⁷⁴:

il testo costituisce un sapere e una memoria: un sapere registrato, depositato in forma esemplare e disponibile in ogni momento, un sapere facilmente memorizzabile. Per questo è uno strumento di identificazione estremamente potente, che si tratti dell'identità di un individuo o di quella di una collettività – di una società, di una cultura. Il testo dà forma all'immaginario, direttamente o indirettamente, a seconda che vi si acceda o meno attraverso un certo numero di intermediari²⁷⁵.

Se come afferma Charles, il fine di una riflessione metodologica è proprio quello di stabilire delle regole di lavoro²⁷⁶, ne deriva che l'unità di un testo è sempre la proiezione della coerenza dell'analisi²⁷⁷:

Quando mi trovo davanti a un testo, il mio primo problema non è applicare alcune regole di lettura [...], ma sapere *a che cosa* applicherò queste regole (se le ho). La questione primaria, insomma, non sta nel risolvere una o più difficoltà, bensì nel trovarle²⁷⁸.

E per trovare le difficoltà pertinenti che aprano le strade delle interpretazioni, faremo ricorso alle molteplicità di approcci. Quando in letteratura si parla di molteplicità, viene subito alla mente il fondamentale contributo critico di Mikhail Bachtin, e in particolare il suo concetto di “polifonia” da lui ricavato da una straordinaria lettura critica di Rabelais e Dostoevsky. Lo stesso Calvino cita Bachtin proprio nella sua ultima delle *Lezioni americane*²⁷⁹. Ed aggiunge che la sfida, per la letteratura, è quella di riuscire a realizzare, attraverso la scrittura, l'“antica ambizione

²⁷⁴ CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, *Introduzione allo studio dei testi*, Tr. BERTONI Federico, Scandicci, La Nuova Italia, 2000, p. 14.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 30.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁷⁹ CALVINO Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, Milano, Mondadori, 1993, p. 128.

di rappresentare la molteplicità delle relazioni”, riuscire a “tessere insieme i diversi saperi e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo”²⁸⁰.

Perché, come scrive Marie-José Tramuta:

Esiste un terreno di intesa (o di conflitto) comune al lettore e all'autore, un mondo comune che rappresenta il libro. Certo, si tratta di un mondo che trascende, e non necessariamente in un rapporto verticale ma piuttosto in quanto trasgressione inclusa in questo termine, la nostra realtà quotidiana²⁸¹.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

²⁸¹ “Il y a donc ce terrain d’entente (ou de conflit) commun au lecteur et à l’auteur, ce monde commun que représente le livre. Certes il s’agit d’un monde qui transcende – et pas nécessairement dans un rapport vertical mais plutôt en tant que transgression comprise naturellement dans ce terme – notre réalité quotidienne” in TRAMUTA Marie-José, “Du lecteur et de son destin”, in COLIN Mariella, TRAMUTA Marie-José e AGOSTINI-OUAFI Viviana (a cura di), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, p. 105.

II.1. Traduzione

“L'originale è infedele alla traduzione”

[Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, Tr. Francesco Tentori
Montalto, Milano, Adelphi, (1952) 2000, p. 144]

II.1.1. La traduzione come luogo di una presa di coscienza culturale

“Una parola poteva sembrare soltanto una parola, sulle prime, ma io diffidavo molto delle parole”

[Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, 1947, *Un re senza distrazioni*, Tr. Francesco Bruno, Parma, Guanda, 1997, p. 150]

Giacché il problema del tradurre è in realtà il problema stesso dello scrivere e il traduttore ne sta al centro, forse ancor più dell'autore. A lui si chiede [...] di dominare non una lingua, ma tutto ciò che sta dietro una lingua, vale a dire un'intera cultura, un intero mondo, un intero modo di vedere il mondo. [...] Gli si chiede infine di condurre a termine questa improba e tuttavia appassionata operazione senza farsi notare, senza mai salire sul podio o a cavallo. Gli si chiede di considerare suo massimo trionfo il fatto che il lettore neppure si accorga di lui.[...] un asceta, un eroe essenzialmente disinteressato, pronto a dare tutto se stesso in cambio di un tozzo di pane e a scomparire nel crepuscolo, anonimo e sublime, quando l'epica impresa è finita. Il traduttore è l'ultimo, vero cavaliere errante della letteratura²⁸².

In linea generale sappiamo che un traduttore deve conoscere lo “stile collettivo” della lingua nella quale traduce, lingua di arrivo. Da questa prospettiva, si può definire lo scarto tra il locutore medio e l'autore tradotto. Il traduttore deve saper riconoscere questo scarto e deve essere capace di trasportarlo nella lingua di arrivo. Per ottenere una traduzione efficace, come per studiarne i suoi processi più sotterranei, si apre un'ampia gamma di problematiche teoriche. Non potendo qui soffermarci su ognuna e sulle loro evoluzioni storiche, ricordiamo le più diffuse: tradimento e libertà contro fedeltà e letterarietà; interazione tra lingue e culture; differenti stili collettivi, canoni letterari e registri a seconda di momenti storici e sociali differenti.

Queste problematiche, molto complesse ed intimamente collegate le une alle altre, sono parte integrante di tutta la riflessione sulla traduttologia.

La traduzione ha un ruolo fondamentale nello sviluppo delle letterature nazionali, costruisce dei nuovi modelli di riferimento, influenza i generi letterari e produce cambiamenti nei sistemi culturali.

Riflettere dunque sulla traduzione e sulle sue possibili declinazioni è una delle componenti principali all'interno di uno studio di scambi tra un paese e l'altro.

²⁸² FRUTTERO Carlo e LUCENTINI Franco, “La traduzione”, in *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2003, p. 60.

Ad uno sguardo inesperto, può sembrare che la traduzione dal francese all'italiano, e viceversa, non comporti grandi problemi. In realtà solo il 10% delle parole francesi sono traducibili alla lettera in italiano. Anche allo stile collettivo delle due lingue sottostanno diversi parametri. Secondo Pierre Scavée e Pietro Intravaia²⁸³, l'italiano si caratterizza prima di tutto attraverso la concretezza, in seguito la soggettività e l'emotività, poi per il gusto dell'astrazione concettuale, infine per l'eleganza. Invece il francese si caratterizzerebbe prima di tutto per l'intellettualità, poi per l'oggettività, in seguito per una logica rigorosa, infine per l'eleganza (ma un'eleganza più classica di quella dell'italiano).

Si vede bene da queste caratteristiche generalizzate quanto dietro la traduzione si nasconda il rapporto non soltanto tra due lingue, ma tra due culture, due universi costruiti secondo canoni stilistici e letterari sovente diversi, come scrivono Fruttero e Lucentini: "A lui [il traduttore] si chiede di dominare non una lingua, ma tutto ciò che sta dietro una lingua, vale a dire un'intera cultura, un intero mondo, un intero modo di vedere il mondo"²⁸⁴. E ancora leggiamo:

Una traduzione se vuol essere una bella traduzione, o almeno non una traduzione brutta, deve essere assolutamente coerente. Quando si legge un testo tradotto non deve accadere che ci siano per il lettore delle cadute, come un risveglio improvviso da un bel sogno: bisogna continuare il sogno, nella traduzione²⁸⁵.

La traduzione è il cuore del dispositivo di scambi e di riflessioni tra due paesi, due lingue, due culture. Secondo Michel Ballard, la traduzione è "il luogo di una presa di coscienza linguistica e culturale strutturante e civilizzatrice"²⁸⁶.

Innanzitutto ci si deve chiedere perché si traduce. Per rendere accessibile al maggior numero di persone possibile un testo che si reputa necessario importare nella propria lingua. La traduzione è dunque prima di tutto "un atto di ammirazione nei

²⁸³ SCAVÉE Pierre e INTRAIVAIA Pietro, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Didier, Bruxelles, 1979.

²⁸⁴ FRUTTERO Carlo e LUCENTINI Franco, "La traduzione", *op. cit.*, p. 60.

²⁸⁵ PROSPERI Giuseppe (a cura di), "Jacqueline Risset", in *Conversazioni d'autore. Dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 162.

²⁸⁶ "le lieu d'une prise de conscience linguistique et culturelle structurante et civilisatrice", in BALLARD Michel, "La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères", in *Europe et traduction*, Artois, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998, p. 11.

confronti di un modello prestigioso da imitare sia sui temi sia sulle tecniche”²⁸⁷. Il traduttore per tradurre deve dunque comprendere il testo di provenienza e saper fare un lavoro di riscrittura (spesso si raggiunge questo obiettivo dopo più di un passaggio) capace di dare forma a un nuovo testo che possa almeno eguagliare l’originale. Sul grado di fedeltà e libertà la questione rimane – e rimarrà sempre – aperta. Secondo Nicolas Bonnet “ogni traduzione s’inscrive in un rapporto di filiazione con il testo d’origine e deve conservare la traccia della propria alterità originaria”²⁸⁸.

Generalmente con “buona traduzione” s’intende una traduzione fedele al testo d’origine (con tutte le implicazioni, problematiche, e le sfumature legate al concetto di “fedeltà”) e che abbia una buona tenuta letteraria nella lingua di arrivo.

Come già aveva notato Cicerone nel primo testo occidentale sulla traduzione, *De optimo genere oratorum* (*Sulla miglior arte dell'oratoria*), nel 46 a. C. circa, il rapporto tra fedeltà e libertà nella traduzione è da sempre il centro contraddittorio di una sua definizione. Senza volere fare ora una storia della riflessione sulla traduzione, è comunque importante ricordare che l’Antichità sviluppa a tal proposito delle riflessioni fondamentali: riprodurre un testo in un’altra lingua sulla base di variazioni che funzionano come tappe di sviluppo del pensiero²⁸⁹. Con la traduzione ci si rende conto che le forme di espressione non sono rigide, ma relative e che ogni traduzione può essere differente e unica.

Le lingue delle quali ci stiamo ora occupando appartengono alla famiglia delle lingue romanze, lingue indoeuropee basate sul latino²⁹⁰.

²⁸⁷ “un acte d’admiration vis-à-vis d’un modèle prestigieux que l’on copie tant pour ses thèmes que pour ses techniques” in *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁸ “Toute traduction s’inscrit dans un rapport de filiation par rapport au texte-source et doit conserver la trace de son altérité originare”, in BONNET Nicolas, “Quelques aspects du caractère dialogique de la traduction littéraire”, in AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel, “La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles”, in *Transalpina études italiennes*, n° 9, Caen, Presses Universitaire de Caen, 2006, p. 19.

²⁸⁹ ALCINI Laura, *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia. Il tradurre dall’antichità greco-romana al Rinascimento con riferimenti al contesto europeo*, Perugia, Guerra Edizioni, 1998.

²⁹⁰ Si chiama lingua romanza ogni lingua proveniente dal latino volgare (nel senso etimologico di “popolare”), cioè la forma del latino vernacolare usata per la comunicazione di tutti i giorni, in contrapposizione al latino classico e letterario. La prima attestazione del termine “romanza” si fa risalire al Concilio di Tours (813) riunito da Carlomagno, per distinguere tra lingue di tipo romano e lingue germaniche. La prima opera che cita diverse lingue romanze è l’opera latina *De Vulgari Eloquentia* di Dante Alighieri.

Sappiamo che nel Medioevo si costruisce una gerarchia delle lingue: l'ebreo è la lingua madre, il greco quella della cultura originaria dell'Europa, il latino è la lingua universale e la lingua della nuova cultura cristiana²⁹¹. La traduzione si faceva solo tra questa triade linguistica:

Nel Medioevo e nel Rinascimento, la traduzione è principalmente un atto di alleanza con l'Antichità, le culture classiche. È una lunga umiliazione dei vernacolari di fronte alle capacità delle lingue antiche e soprattutto del latino che è la lingua maggiormente tradotta²⁹².

Dopo che le lingue vernacolari ebbero acquisito lo statuto di lingue maggiori (ricordiamo per il francese il testo di Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*, del 1549), nel XVII° secolo si delinearono nuovi orientamenti anche per la traduzione²⁹³.

Nel XVII° secolo nasce l'Académie Française e si formano importanti istituzioni per codificare la lingua. Durante lo stesso secolo ricordiamo Port-Royal e la sua grammatica: il francese vuole diventare la lingua della cultura e della diplomazia europea.

Nel corso della storia accanto alle lingue dominanti appaiono dunque le lingue nazionali. Così come abbiamo brevemente ricordato alcuni momenti chiave per il francese, così sottolineiamone la differenza con l'italiano, e dunque tra le due culture. Ricordiamo allora la *Scuola siciliana* e la *Scuola cortese toscana* nel XIII° secolo, ed

²⁹¹ BALLARD Michel, "La traduction comme conscience linguistique et culturelle: quelques repères", *op. cit.*, p. 17.

²⁹² "La traduction au Moyen Age et à la Renaissance est en majorité un acte d'allégeance envers l'Antiquité, les cultures classiques. Elle est une longue humiliation des vernaculaires face aux capacités des langues anciennes et surtout du latin qui est la langue dont on traduit principalement" in *Ibid.*, p. 18.

²⁹³ Il XVII° e il XVIII° secolo furono l'età d'oro di un tipo di traduzione battezzata "la belle infidèle" dalla denominazione metaforica di Gilles Ménage a proposito di una traduzione di Perrot d'Ablancourt. Si considera che questo fenomeno, il cui epicentro fu la Francia, abbia caratterizzato tutte le tendenze europee dei secoli XVII° e XVIII°. Ciononostante, come ci fa notare Michel Ballard, ci furono anche correnti critiche che si opponevano a questo tradurre. Cfr. BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin*, *op. cit.*, p. 147-165. E soprattutto che "non si può parlare di traduzione e [...] di teoria della traduzione senza prendere in considerazione le persone e le teorie che ci si sono confrontate e ci si rende subito conto che questo fenomeno detto delle «belles infidèles» è solo un elemento costitutivo di un insieme ben più vasto che inizia col secolo" (nostra traduzione di "on ne peut pas parler de traduction et [...] de théorie de la traduction sans prendre en considération les personnes et les théories qui se sont alors affrontées et l'on perçoit déjà que ce fameux phénomène dit des «belles infidèles» n'est qu'un élément constituant d'un ensemble beaucoup plus vaste qui commence avec le siècle", in *Ibid.*, p. 150). La problematica è a tutt'oggi aperta e ampiamente discussa.

ancor prima *Il Cantico delle creature* di San Francesco d'Assisi o l' *Indovinello veronese*, tra il VII° ed il IX° secolo.

Come ben sappiamo il grande passaggio di non ritorno si è avuto nell'evoluzione verso l'italiano della *Divina Commedia* di Dante. Afferma Jacqueline Risset:

l'arditezza di Dante sta nel fatto che ha anche demolito. In genere si pensa che abbia costruito la lingua. Ma quando si tratta di costruire una lingua nazionale, si deve anche togliere. [...] Dante non solo ha costruito una lingua ma l'ha anche distrutta. [...] Dante ha proceduto come fanno i grandi poeti inventandosi una sua lingua; non lavorava per la lingua italiana in generale, ma per la sua lingua poetica²⁹⁴.

Sappiamo inoltre che per la lingua italiana bisogna aspettare il XIX° secolo, quando, con il Risorgimento e l'Unità d'Italia (1861), l'italiano inizia a diventare l'espressione di un'identità nazionale costituita da diverse identità, un lungo processo di unificazione linguistica e culturale.

Dobbiamo tener conto di tutti questi elementi storici se vogliamo studiare la traduzione come luogo di una presa di coscienza culturale. Non possiamo cioè parlare della traduzione e delle sue teorizzazioni, senza avere presente la storia delle due lingue e delle culture veicolate.

Secondo l'ISTAT italiano e l'INSEE francese, oggi l'italiano è parlato da 62 milioni di persone (tenendo conto di Italia, Svizzera, San Marino e Vaticano); il francese da 78 milioni (tenendo conto di Francia, Belgio, Monaco, Svizzera, Lussemburgo, Canada, Haiti, senza contare tutti i paesi del Maghreb). L'ampiezza di diffusione delle due lingue è assai differente, facilmente comprensibile attraverso una diversa storia coloniale e una ben più precisa volontà di diffusione della propria lingua e della propria cultura da parte della Francia, attraverso i Centri Culturali che fanno capo al Ministero degli Affari Esteri. L'italiano invece viene diffuso all'estero attraverso novanta Istituti Italiani di Cultura e la Società Dante Alighieri.

Ci si può chiedere cosa abbia a che fare tutto questo con la traduzione: molto più di quanto si immagini. Infatti, più penetriamo nel dominio della traduzione, più le problematiche e i campi disciplinari implicati si ampliano, e più le differenze culturali tra le due storie nazionali si precisano.

²⁹⁴ PROSPERI Giuseppe (a cura di), "Jacqueline Risset", *op. cit.*, p. 158-160.

Abbiamo iniziato affermando che la traduzione è il luogo di una presa di coscienza culturale. Questa basilare affermazione apre questioni complesse: come le nostre due culture si sono formate? Come interagiscono tra loro? Su cosa si fondano le loro trasposizioni interculturali?

Queste domande portano inevitabilmente ad intraprendere molteplici cammini teorico-metodologici, che attestano la complessità delle identità culturali e dei loro scambi. Sofferamoci dunque a osservare i dati²⁹⁵ più ufficiali²⁹⁶ delle pubblicazioni di letteratura francese in Italia²⁹⁷.

Secondo l'AIE (Associazione Italiana Editori), dagli anni Novanta ad oggi ci sarebbe stata una diminuzione delle traduzioni in Italia: mentre negli anni Novanta (ma anche prima) i libri di "varia" per adulti tradotti rappresentavano il 24%-25%, a partire dal 2004-'05 i valori sono intorno al 20%-22%. Se le traduzioni da area anglofona sono sempre in testa, vediamo però che, dal 1990 al 2009, notevole è l'aumento di quelle dal francese, che resta sempre al secondo posto: se infatti nel 1990 si passa da 5204 traduzioni dall'inglese a 917 dal francese, nel 2000 da 6851 a 1324 segnando già un considerevole incremento, un picco si ha nel 2005 quando si passa da 6684 a 1657, per assestarsi nel 2009 da 5937 a 1386.

Le opere tradotte dal francese (i dati dell'AIE includono narrativa, saggistica, manualistica e arte), seppur sempre in netta minoranza rispetto a quelle dall'inglese, mantengono comunque con costanza il secondo posto tra le opere tradotte in italiano.

Tra i processi di internazionalizzazione che hanno investito l'editoria italiana un ruolo rilevante lo hanno avuto le collaborazioni alla pubblicazione con case editrici straniere. La Francia persegue da anni una politica della promozione all'estero della lingua e della cultura francese. Il Ministero francese della cultura, quello degli

²⁹⁵ Per i quali facciamo riferimento ai siti di: AIE (<http://www.aie.it/>), BIEF (<http://www.bief.org/>), CNL (<http://www.centrenationaldulivre.fr/fr/>).

²⁹⁶ Purtroppo, nonostante l'interesse che potrebbero avere, gli editori italiani possono non diffondere i dati veritieri delle vendite sui singoli titoli. Per questa ragione, anche se talvolta citeremo quelli riportati dalla stampa, essi non sono suscettibili di una totale attendibilità, ma soltanto di un'idea generale delle vendite.

²⁹⁷ Un'altra pista di ricerca interessante da cui potremmo in futuro prendere spunto è l'analisi dei dati di diffusione della letteratura italiana in Francia e delle sovvenzioni che riceve. Interessante a questo proposito i lavori di VALIN Danièle, *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20^e siècle (1900-2000)*, *Romans-Essais-Poésie-Théâtre*, in "Chroniques italiennes", n. 66/67, 2001, in <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/> (pagina consultata l'8 settembre 2008) e gli studi di Marie-José Tramuta sulla letteratura italiana in Francia, si veda in particolare COLIN Mariella, TRAMUTA Marie-José e AGOSTINI-OUAFI Viviana (a cura di), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, *op. cit.*

affari esteri e le Ambasciate sostengono differenti istituzioni atte a tale diffusione, ricordiamo soprattutto il BIEF (Bureau international de l'édition française) e il CNL (Centre national du livre). Compito del BIEF è facilitare le esportazioni editoriali, gli scambi di diritti e le collaborazioni internazionali. Si occupa di diffondere le opere di 260 editori francesi, realizza studi di mercato, pubblica cataloghi tematici e una rivista, *La lettre*, di aggiornamento sulle sue attività. Ha un ufficio di agenzia a New York, The French Publisher' Agency, che offre servizi di diritti per la lingua inglese (dato molto importante all'interno di un mercato, come quello statunitense più aperto all'esportazione che all'importazione). Per il 2010 gli studi del BIEF segnalano 877 contratti di traduzioni dal francese all'italiano, cioè il 17,7% in più del 2009²⁹⁸.

La rivista *La lettre* di luglio-agosto 2008 sottolinea la folta presenza di autori francesi tradotti in italiano presentati al Salone del libro di Torino dello stesso anno, del quale parla in termini elogiativi²⁹⁹ citando soprattutto Gilles Leroy che con il suo *Alabama Song*³⁰⁰ ha ottenuto un notevole successo nella Penisola. In un articolo dello stesso numero di *La lettre*, "Les succès français à l'international"³⁰¹, si sottolinea il successo delle traduzioni all'estero di *Comment je suis devenu stupid* di Martin Page, tradotto in trenta lingue, pubblicato in Italia da Garzanti³⁰² con la quale vende (secondo i dati del 2008 riportati nell'articolo) 12000 copie.

Durante una conferenza al PisaBookFestival del 2011, Jean-Guy Boin a nome del BIEF afferma che "tra i 10000 titoli venduti dal francese verso altre lingue, l'Italia è al terzo posto, dopo Spagna e Cina, con 800 titoli", se infatti ai dati dell'AIE togliamo i titoli di saggistica, manualistica e arte, abbiamo circa lo stesso risultato. Ciò sta a significare che la politica di diffusione della cultura francese in Italia ha, anche in questi primi dieci anni del XXI° secolo, un buon successo.

²⁹⁸ <http://www.bief.org/Publication-3230-Article/Les-statistiques-2011-confirment-la-diversite-des-langues-de-traduction.html> (pagina consultata il 7 novembre 2011).

²⁹⁹ BERTRAND Sophie e LOISEAU Jean-Antoine, "16^e Foire du Livre de Turin, 8-12 mai 2008, in *La lettre*, n° 76, pubblicazione BIEF, p. 11, <http://www.bief.org/Publications-2/La-Lettre-a-telecharger.html> (pagina consultata il 7 novembre 2011).

³⁰⁰ Tradotto da Margherita Botto, è stato pubblicato per la prima volta in italiano nel 2008 da Baldini Castoldi Dalai (subito dopo la prima edizione francese che risaliva ad appena un anno prima delle Éditions Mercure de France).

³⁰¹ <http://www.bief.org/fichiers/publication/2959/media/7016/lettre76.pdf>, (pagina consultata il 7 novembre 2011), p. 22.

³⁰² Tradotto da Roberto Rossi, *Come sono diventato stupido* dà il via ad altre tre pubblicazioni in italiano dello stesso autore sempre per la casa editrice milanese Garzanti.

Un notevole aiuto alla pubblicazione arriva per l'editoria italiana dal CNL: grazie a frequenti sovvenzioni, borse e prestiti il Centre National du Livre collabora con autori, traduttori, editori, librerie e biblioteche italiane.

Per la traduzione in particolare molti sono i canali e le modalità di sovvenzione che ben si conciliano con la diffusione della cultura francese all'estero, ricordiamo: l'ATLAS (Assises de la traduction littéraire à Arles), un'associazione culturale che ha per fine di promuovere le letterature tradotte e di mettere in contatto specialisti interessati alla traduzione letteraria; l'ATLF (Association des traducteurs littéraires de France), difende gli interessi dei traduttori, soprattutto quelli legati al diritto d'autore (questione complessa in Francia, ma molto di più in Italia); il CITL (Collège international des traducteurs littéraires), organizza residenze di traduttori internazionali in Francia; il M.E.E.T (Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs), oltre ad offrire residenze a traduttori e scrittori, organizza convegni, letture, incontri e prestigiosi premi (come il Prix Laure-Bataillon ed il Prix de la Jeune Littérature); la SFT (Société française des traducteurs) è il sindacato nazionale dei traduttori francesi, che corrisponde al SNS (Sindacato nazionale scrittori) italiano, dal quale nel 2012 nasce STRADE, il Sindacato dei traduttori editoriali.

Una buona parte dei romanzi tradotti dal francese all'italiano riporta diciture di questo tipo “Libro pubblicato grazie al contributo del Ministero francese della cultura-Centre National du Livre” o “Opera pubblicata con il contributo dell'Ambasciata di Francia/BCLA³⁰³ e del Ministero degli Affari Esteri Francese”. Nota molto interessante in quanto comunica diversi livelli di messaggio: innanzitutto di pregio, infatti il fatto di avere ottenuto la collaborazione o il contributo di un ente indirettamente o direttamente legato al Ministero sta di per sé a significare il valore e l'importanza dell'opera. Di conseguenza comunica un'importante collaborazione e circolazione di idee tra i due paesi. Per gli addetti ai lavori, inoltre, sta ad indicare che sono state maggiormente rispettate le tariffe di pagamento al traduttore³⁰⁴.

Prestigio e sovvenzioni economiche: attraverso due modalità fondamentali della filiera del libro, la Francia si fa in Italia portatrice attiva della propria cultura attraverso uno strumento fondamentale come la traduzione.

³⁰³ Il BCLA è l'Ufficio di cooperazione linguistica ed educativa dell'Ambasciata di Francia in Italia.

³⁰⁴ Il CNL, ad esempio, rifiuta i dossier che non presentino il minimo di tariffa commerciale per l'opera di traduzione.

Certo le cose non sono sempre così facili, ma un dato di fatto è l'impegno della Francia a diffondere la propria cultura. Diffusione alla quale l'Italia spesso risponde molto positivamente.

La traduzione torna dunque ad essere, anche all'interno di logiche economiche, un elemento capitale negli scambi culturali. Traduzione come mezzo di scambio culturale e traduzione come processo di scambio tra culture. E prima di tutto traduzione come presa di coscienza culturale, di sé e dell'altro e dello scarto che ne intercorre.

Per queste ragioni, oggi è sempre più attivo il dibattito sulla traduzione e l'attenzione alla professionalità dei traduttori. Gli autori tradotti o ritradotti in questi ultimi dieci anni godono di questo vantaggio.

Se infatti per molti secoli (almeno da Cicerone a Saint Jérôme) si è affermato che “si nasce traduttori, non lo si diventa”³⁰⁵, nei secoli a noi più recenti la situazione è cambiata. Con l'aumentare degli scambi, l'apporto di qualche traduttore-nato non poteva più bastare. Durante il XX° secolo nascono così le prime scuole di formazione professionale: Ginevra (1941), Montréal (1942), Vienna (1943), ecc. Ne segue un periodo di grande diffusione della traduzione, con tutte le controindicazioni che ne conseguono: si è pensato che per tradurre fosse sufficiente passare da una lingua ad un'altra, fino a credere che fosse un'operazione che anche un computer potesse fare. Negli anni sessanta si è parlato molto di traduzione automatica, rendendosi per fortuna conto in fretta dei limiti e delle debolezze³⁰⁶.

Oggi, sembra attestarsi l'idea che un buon traduttore è un insieme di conoscenza, talento ed esperienza³⁰⁷.

La traduttrice Françoise Wuilmart, nel suo saggio “La traduction littéraire: sa spécificité, son actualité, son avenir en Europe”³⁰⁸, analizza in profondità la

³⁰⁵ HERBULOT Florence, “La formation des traducteurs pour l'Europe d'aujourd'hui et de demain”, in BALLARD Michel, *Europe et traduction*, *op. cit.*, p. 375.

³⁰⁶ Oggi il metodo tecnologico più attuale è la “memoria di traduzione”, cioè i programmi di Translation Memory (detti TM), come ad esempio Wordfast: si tratta di programmi che non si basano più su un principio di equivalenza – a un significato in una lingua corrisponde un significato in un'altra lingua –, ma sono costruiti sul concetto di evoluzione del significato. I TM non eliminano mai il traduttore, sono solo degli strumenti che forniscono delle ipotesi di traduzione.

³⁰⁷ Su questo punto, molto interessante, ma sul quale non possiamo soffermarci, si rinvia ai criteri di selezione e di lavoro dell'E.S.I.T. (Ecole Supérieure d'interprètes et de Traducteurs de l'Université Paris-III Sorbonne Nouvelle), cfr. HERBULOT Florence, “La formation des traducteurs pour l'Europe d'aujourd'hui et de demain”, *op. cit.*, p. 377-381.

definizione di traduttore letterario. Scrive: “Si è detto spesso del traduttore letterario che è un «traghettatore di parole», mi sembra una definizione troppo semplice e banale; io preferisco chiamarlo «traghettatore estetico di cultura»³⁰⁹. Secondo Françoise Wuilmart, il traduttore è colui che realizza un trattamento estetico della lingua e della cultura veicolata da quella lingua³¹⁰.

Ciò ci conduce con forza a un paradosso, paradosso ben espresso da Charles Coutel nel suo saggio “L’Europe comme traduction”: “Ogni traduzione tende ad abolire ma allo stesso tempo a mantenere l’alterità e la diversità delle lingue e delle culture. Ma ogni traduzione può schivare o meglio affrontare questo paradosso”³¹¹.

Per superare questo paradosso bisogna, secondo Coutel, vedere la traduzione come un processo attivo tra due lingue, tra due culture in un particolare momento storico, in un particolare contesto sociopolitico, ed ovviamente economico, tra due testi, tra l’Altro, lo Straniero, e sé, dove andare verso l’altro è sempre trovare se stessi.

La traduzione rinvia dunque inevitabilmente a concetti chiave quali quelli legati a Identità e Differenza³¹². Concetti chiave che rinviano ai testi fondamentali della ricerca sulla traduzione. Lontani in questo momento dal poterci soffermare su un saggio straordinario e vertiginoso come “Il compito del traduttore”³¹³ di Benjamin o

³⁰⁸ WUILMART Françoise, “La traduction littéraire: sa spécificité, son actualité, son avenir en Europe”, in BALLARD Michel, *Europe et traduction, op. cit.*, p. 383-392.

³⁰⁹ “On a souvent qualifié le traducteur littéraire de «passeur de mots», ce me semble être une définition minimale et superficielle; je préférerais l’appeler «passeur esthétique de culture»” in *Ibid.*, p. 383.

³¹⁰ Ovviamente non bisogna dimenticare tutta una corrente di pensiero che, nella seconda metà del XX secolo, ha portato alcuni teorici ad arrivare a negare la distinzione tra produzione originale e traduzione. Fortemente legato a quella che è chiamata la “crisi del principio d’autorità” (Cfr. BARTHES Roland, “La mort de l’auteur”, in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, (1968) 1984, in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45) e alla prima opera di Compagnon (Cfr. COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979), dove lo studioso francese sostiene che si potrebbe arrivare a dire che un testo deriva da un lavoro di citazione.

³¹¹ “Toute traduction entend abolir mais en même temps maintenir l’altérité et la diversité des langues et des cultures. Mais toute traduction peut esquiver ou bien affronter ce paradoxe” in COUTEL Charles, “L’Europe comme traduction”, in BALLARD Michel, *Europe et traduction, op. cit.*, p. 393.

³¹² Cfr. BENVENUTI Giuliana, “Politiche della traduzione”, in *Studi culturali*, n° 2, VI, Bologna, Il Mulino, agosto 2009, p. 243.

³¹³ BENJAMIN Walter, “Die Aufgabe des Übersetzers”, in *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, französisch und deutsch, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach, 1923, “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*, Tr. GANDILLAC Maurice de, Paris, Denoël, 1971, p. 261-275, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Tr. SOLMI Renato, Torino, Einaudi, (1962) 1995, p. 39-52.

su quello ben più pragmatico di Kundera dove nei *Testamenti traditi*³¹⁴ analizza *Il castello* di Kafka, per non citare che due tra i più celebri difensori di una traduzione più vicina possibile alla lingua, anche nella sintassi, di provenienza³¹⁵.

Vorremmo cercare di vedere la traduzione di un testo come un momento preciso, puntuale e nello stesso tempo di scambio: relazione tra sé e l'altro, dovere di rispetto dell'altro e diritto di espressione di sé, similitudine e differenza allo stesso tempo. Un processo attivo, in un continuo movimento di ricerca, una terra di compromessi in grado di arricchire.

Ricordiamo allora la *Nota* che Natalia Ginzburg scrisse alla propria traduzione di *Madame Bovary*, nella quale parlando di traduzione utilizzò la metafora “della formica e del cavallo” per sottolineare questa irriducibile apparente contraddizione della traduzione:

Tradurre significa appiccicarsi e avvinghiarsi ad ogni parola e scrutarne il senso. Seguire passo passo e fedelmente la struttura e le articolazioni delle frasi. Essere come insetti su una foglia o come formiche su un sentiero. Ma intanto tenere gli occhi alzati a contemplare l'intero paesaggio, come dalla cima d'una collina. Muoversi molto adagio, ma anche molto in fretta, perché in tale lentezza è e deve essere presente anche l'impulso a divorare la strada. Essere formica e cavallo insieme. Il rischio è di essere troppo cavallo o troppo formica. L'una e l'altra cosa sciupano l'opera. La lentezza non deve apparire, deve apparire la corsa del cavallo soltanto. Le parole nate così adagio non devono apparire striscianti o morte, ma fresche, viventi e impetuose. Il tradurre è dunque fatto di questa contraddizione che sembra insanabile³¹⁶.

³¹⁴ KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, *I testamenti traditi*, Tr. MARCHI Ena, Milano, Adelphi, 1994.

³¹⁵ Dal testo di Derrida sullo studio di Benjamin ricordiamo anche che: “La traduzione non aspira a dire questo o quello, a trasferire questo o quel contenuto, a comunicare una certa quantità di senso, ma a *ri-marcare* l'affinità tra le lingue, ad esibire la propria possibilità”, in DERRIDA Jacques, “Des tours de Babel”, in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, “Des tours de Babel”, in *Psyché: invenzioni dell'altro*, Tr. BALZAROTTI Rodolfo, Milano, Jaca Book, 2008, 245-246.

³¹⁶ GINZBURG Natalia, “Nota”, in FLAUBERT Gustave, *La signora Bovary*, Tr. GINZBURG Natalia, Torino, Einaudi, 1983, p. 433. Cfr. VASARRI Fabio, “La signora Bovary. Natalia Ginzburg fra traduzione e romanzo”, in *Studi di linguistica e di letteratura (Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Stilistica - Università di Cagliari, 2)*, Roma, Carocci, 2001, p. 176.

II.1.2. Scelte di traduzione e d'interpretazione: l'“orizzonte di traduzione”

“Si sa, ci sono cose che si presentano come segni di altre. Guai se ci si incaponisce a non vederli questi segni, anche se possono a prima vista apparire privi di senso”

[Maria Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 111]

Negli anni Ottanta gli studi in traduttologia hanno conosciuto una svolta importante: una nuova attenzione nei confronti del contesto socioculturale di accoglienza, delle particolarità estetiche e ideologiche della ricezione, senza dimenticare il testo di provenienza, cioè una maggiore consapevolezza della traduzione come comunicazione interculturale. La traduzione letteraria viene dunque sempre più considerata come un aspetto privilegiato degli scambi culturali tra due paesi. Molte problematiche le sono connesse: i ruoli dell'autore e del traduttore, l'importanza dell'originale, la ricezione del testo di arrivo da parte dei lettori e della critica.

Al centro del dibattito sulla traduzione, il ruolo del testo di provenienza e del testo di arrivo diventa fondamentale, e cambia secondo le prospettive di analisi. Secondo un approccio interpretativo, si privilegia in linea generale il testo di provenienza. Umberto Eco dopo la sua traduzione del 1973 degli *Exercices de style* di Raymond Queneau fino al suo saggio sulla traduzione del 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, sottolinea che l'interpretazione del traduttore, seppur attraverso delle trasformazioni inevitabili, è per certi aspetti già iscritta nel testo di provenienza. Interessante l'approccio di Alain Sarrabayrouse³¹⁷ che segue la prospettiva di Antoine Berman³¹⁸, ispirata a sua volta all'ermeneutica di Paul Ricœur e di Hans Robert Jauss così come si è sviluppata a partire da *L'essere e il tempo* di Heidegger³¹⁹. In un saggio del 2006, Alain Sarrabayrouse, analizzando la traduzione dello scrittore italiano

³¹⁷ Alla memoria di Alain Sarrabayrouse, prematuramente scomparso nel 2007, è dedicato il volume *Noires ambivalences*, a cura di Claude Cazalé, Silvia Contarini, Christophe Mileschi, *Écritures*, n. 5, 2012.

³¹⁸ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

³¹⁹ “L'herméneutique moderne, sous la forme qu'elle revêt chez Ricœur et Jauss, me permet d'éclairer mon expérience de lecteur, de lecteur de traduction, d'analyste des traductions, et, même, d'historien de la traduction”, in *Ibid.*, p. 15.

Vasco Pratolini di *Bubu de Montparnasse* di Charles-Louis Philippe, cerca di definire “l’horizon du traducteur” (“l’orizzonte del traduttore”). Alain Sarrabayrouse sottolinea come “l’orizzonte del traduttore”³²⁰ sia intimamente connesso a diversi elementi: quanto, ad esempio, sia conosciuto l’autore francese in Italia al momento della sua traduzione, la cultura italiana in un determinato periodo o il modo stesso dominante di tradurre in un’epoca precisa.

Secondo Alain Sarrabayrouse bisogna leggere e rileggere la/le traduzione/i di un testo (senza leggere il testo di provenienza), leggere il testo di provenienza (senza le traduzioni). Dopo di che, e solo dopo, si può riflettere sulla “ricerca del traduttore”, e poi su quelli che Sarrabayrouse chiama i tre tempi forti del metodo di Berman, “la position traductive” (“posizione traduttiva”), “le projet de traduction” (“progetto di traduzione”) e “l’horizon du traducteur” (“orizzonte di traduzione”).

Il dato più importante della riflessione dello studioso francese è il principio secondo il quale ogni opera contiene implicitamente nei propri enunciati discorsivi la posizione traduttiva da assumere e le sue specifiche esigenze.

Sarrabayrouse si concentra sul terzo dei tempi, “l’orizzonte del traduttore”, cioè “l’insieme dei parametri linguistici, letterari, culturali e storici che «determinano» il sentire, l’agire ed il pensiero del traduttore”³²¹. Questo insieme di parametri è allo stesso tempo quello che permette l’azione del traduttore ma anche quello che “lo rinchioda in un cerchio di possibilità limitate”³²². A tal proposito, Sarrabayrouse prende in analisi dei passaggi della traduzione di Pratolini di *Bubu de Montparnasse* per cercare di capire “la posizione traduttiva” e “l’orizzonte del traduttore”. Sottolinea che, prima di tutto, per cogliere la traduzione bisogna conoscere la scrittura dello scrittore italiano. Da qui si può capire quanto il suo “orizzonte di traduttore” sia fortemente legato alla sua conoscenza dello scrittore francese, al contesto culturale italiano nel quale sta vivendo (nel caso particolare, la traduzione è stata fatta nel 1942) e alla maniera generale di tradurre di quegli anni.

³²⁰ SARRABAYROUSE Alain, “Le texte traduit comme jeu ou le «critique-lectant-jouant»”, in AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel, *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit., p. 75-86.

³²¹ “l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui «déterminent» le sentir, l’agir et le penser du traducteur” in BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions: John Donne*, op. cit., p. 79.

³²² “ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées” in *Ibid.*, p. 80.

Quindi per capire “la posizione traduttiva” di una traduzione e “l’orizzonte del traduttore” bisogna prendere in considerazione molti elementi, che non riguardano soltanto la lingua (scelte sintattiche e semantiche, corrispondenze fonologiche, punteggiatura, scelte enunciative, ecc.), ma anche tutti gli indicatori interni ed esterni al modo di lavorarla (la conoscenza della scrittura dell’autore di provenienza, la conoscenza della scrittura dell’autore d’arrivo, i contesti storici e culturali di provenienza e di arrivo ad un preciso momento storico).

Durante l’analisi di un testo tradotto, il critico deve dunque appoggiarsi sia alla struttura sintattica-enunciativa del testo che a tutti gli elementi esterni che possono sostenere la sua ricerca (conoscenza dell’epoca storico-culturale del testo di provenienza e del testo tradotto, e se esistono anche su altre traduzioni dello stesso testo; articoli come pure elementi paratestuali, quali ad esempio l’edizione o la collana di cui fa parte). Così facendo, la stessa analisi di una traduzione ha un “orizzonte” che apre e chiude allo stesso tempo l’azione critica che la conduce.

Secondo Sarrabayrouse a questa analisi dell’“orizzonte del traduttore”, bisogna aggiungere un dato: l’effetto prodotto sul lettore. Ma come attuarla?

se è vero che di autore ce n’è uno solo, [...] le potenzialità sottostanti ad un testo sono multiple, e le percezioni e le interpretazioni dei lettori ancora di più. Da qui il carattere improbabile, e assolutamente presuntuoso, di un’analisi che si vorrebbe generica al punto d’inglobare percezioni, ricezioni ed eventuali implicazioni dei diversi lettori, con inoltre la difficoltà supplementare del parallelo tra lingua-cultura di provenienza e lingua-cultura di arrivo³²³.

Situando dunque l’analisi all’interno di un’impossibile ricerca della “verità” dell’opera, tentativo assurdo di restituzione, Alain Sarrabayrouse conclude sostenendo che ogni lettura e analisi di una traduzione non può essere che parziale:

il punto centrale è dunque quello di sapere come, nel testo di arrivo, è stata messa o no in opera una strategia che permettesse una certa distanza, o una distanza probabile, tra la percezione che il lettore in

³²³ “s’il n’y a qu’un auteur, [...] les potentialités d’expression sous-jacentes à un texte sont multiples, et les perceptions puis les interprétations des différents lecteurs plus nombreuses encore. D’où le caractère assez improbable, et sans nul doute présomptueux, d’une analyse qui se voudrait générale au point d’englober les perceptions, réceptions et éventuellement implications des différents lecteurs, avec de surcroît la difficulté supplémentaire du parallèle entre langue-culture source et langue-culture cible” in SARRABAYROUSE Alain, “Le texte traduit comme jeu ou le «critique-lectant-jouant»”, in AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel, *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit., p. 82.

lingua originale ha, o può avere, o ha potuto avere, non soltanto con lo stile particolare di un'opera, ma, per esempio, con precise situazioni storiche, determinati referenti, [...] ecc.³²⁴.

Il metodo di Berman, secondo Sarrabayrouse, deve dunque essere riformulato in un'ottica delle possibilità reali d'analisi, l'"orizzonte" del critico-lettore³²⁵ che gli permetta di esplorare gli elementi che nella e intorno alla traduzione indicano il suo "progetto implicito".

Si potrebbe addirittura essere tentati di parlare di una lingua della traduzione, "per quanto fluida possa essere, la lingua della traduzione trasporta sempre dei sedimenti della lingua sottostante"³²⁶. Prendiamo questa citazione dal romanzo *La Traduction* dello scrittore argentino Pablo de Santis, nel quale immagina un congresso di traduttori in una stazione balneare, con un albergo malandato e un faro. I partecipanti si trovano coinvolti nella serie di omicidi dei traduttori che stanno studiando una lingua artificiale, omicidi marchiati da una moneta sotto la lingua. Al di là del giallo, tra Agatha Christie e Umberto Eco, l'autore costruisce l'intrigo sulla base di indizi linguistici, sul tema di Babele e su una riflessione sulla traduzione. Qualche passaggio, come quello appena citato, ci è parso interessante. Ad un certo punto, de Santis fa parlare uno dei suoi personaggi con queste parole: "I libri scritti nella nostra lingua li leggiamo come dei miopi, avvicinandoli troppo agli occhi. Mentre i libri tradotti, li allontaniamo perché siano più chiari"³²⁷.

Pur non potendo sottoscrivere completamente questa affermazione, resta comunque interessante che attraverso la metafora ottica si sottolinei un differente approccio del lettore di fronte ad un libro tradotto o no. Per capire meglio questo punto, aggiungerei che è importante introdurre delle differenze tra universi di

³²⁴ "la question pourra être de savoir comment, dans le texte d'arrivée, a été mise ou non en œuvre une stratégie telle qu'il y ait une même distance, ou une même distance probable, entre la perception que le lecteur en langue originale a, ou peut avoir, ou a pu avoir, non seulement avec le style particulier de l'œuvre, mais par exemple, avec des situations historiques données, avec certains référents précis, [...] etc." in *Ibid.*, p. 85-86.

³²⁵ A tale proposito, Alain Sarrabayrouse utilizza la categoria di "lectant-jouant" secondo la definizione che Vincent Jouve ne ha tratto a partire dalle categorie introdotte da Michel Picard. Cfr. JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992 e PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

³²⁶ "aussi fluide qu'elle puisse l'être la langue de la traduction charrie toujours des sédiments de la langue qui se trouve au-dessous" in DE SANTIS Pablo, *La Traducción*, Buenos Aires, Planeta, 1998, *La Traduction*, Tr. SOLIS René, Paris, Métailié, 2000, p. 56.

³²⁷ "Les livres écrits dans notre propre langue, nous les lisons comme des myopes, en les rapprochant trop de nos yeux. Alors que les livres traduits, nous les éloignons pour qu'ils soient nets" in *Ibid.*, p. 56.

sapere dei lettori: ovviamente dipende dal grado di preparazione del lettore, dal suo sapere, ma anche dalla sua consapevolezza del ruolo e dello statuto della traduzione.

A tale proposito, molto interessante questo passaggio di Calvino sulle difficoltà della traduzione da e verso la lingua italiana:

l'italiano è una lingua isolata, intraducibile. Una buona traduzione italiana di un libro straniero (riferiamoci al campo dove tutto è più difficile: la letteratura) può conservare un qualche saporino dell'originale; un libro di scrittore italiano tradotto il meglio possibile in qualsiasi altra lingua conserva del suo sapore originale una parte molto minore, o nulla del tutto. (Da ciò la fortuna all'estero di vari scrittori italiani che "a essere tradotti ci guadagnano")³²⁸.

Nel passaggio dal quale abbiamo estrapolato questa citazione, Calvino spiega bene le ragioni, culturali, alla base di questa "impossibilità di traduzione" e dove invece sia "possibile", sottolineando che è a suo parere una specificità della lingua italiana: ciò può accadere soltanto attraverso delle perdite di senso profondo delle parole³²⁹.

Sofferamoci un attimo sulla parte finale della citazione: Calvino scrive che questa perdita inevitabile del "sapore dell'originale" dell'italiano è a profitto dei testi tradotti, cioè della loro possibilità di successo all'estero, una sorta di adattabilità culturale esistente tra le lingue attraverso la traduzione. Come dire che, con la traduzione, la distanza che separa le lingue e le culture diminuisce e, attraverso una perdita della cultura di provenienza, aumentano le possibilità di successo della letteratura, in questo caso italiana, all'estero.

Notiamo diverse ambiguità della riflessione di Calvino: le due ultime frasi sono paradossali solo in apparenza. Sotto le parole, troviamo il riflesso della poetica dello scrittore italiano: è uno degli autori italiani più tradotti in Francia, paese in cui ha vissuto a lungo, in particolare a Parigi, assimilandone la cultura. La perdita della

³²⁸ CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 142.

³²⁹ "Per far capire a un anglosassone (ma anche a un francese!) cosa vogliamo dire con la parola «storia», che noi ripetiamo in tutti i contesti, ci vuole una fatica enorme: e spesso per concludere che è intraducibile. Certo, fuori d'Italia alcune fondamentali «chiavi» culturali italiane (Croce, per esempio) non sono state conosciute al loro tempo e di conseguenza non sono conosciute le varie fortune che hanno avuto i termini d'un dato «codice». [...] Il guaio è che gli italiani in grandissima maggioranza scrivono senza «codice», cioè con vari «codici» insieme. Accumulano termini e termini delle più diverse provenienze; molti di questi termini mettono radici, sviluppano una loro storia italiana; e chi li impiega si riferisce a questa loro storia interna, allude, gioca di finezza e insieme d'ambiguità. Tanto tra noi ci si capisce sempre. E quando siamo tradotti cosa ne può venir fuori? Niente", in *Ibid.*, p. 143-144.

quale parla a proposito della traduzione dall'italiano verso un'altra lingua e alla quale attribuisce il successo dei romanzi italiani all'estero (qui l'apparente ossimoro) riguarda forse più gli altri scrittori della penisola che se stesso.

Resta però, al di là di questa parentesi, l'impatto delle due frasi finali della citazione. Abituati come siamo a considerare buona una traduzione che riesce a fare passare in una lingua e in una cultura di arrivo, una lingua e una cultura di partenza, la successione delle due frasi produce, ad una prima lettura, una specie di shock, una contraddizione. Contraddizione che risiede nel concetto stesso di cultura, quel "sapore" di cui parla Calvino.

Concetto molto complesso e al centro di molte discipline (dall'antropologia all'etnologia, dalla storia alla sociologia, ecc.), dal XVII° secolo la cultura è al centro di molti dibattiti. Citiamone solo una definizione che ci aiuta a inquadrarla nella nostra problematica. Françoise Wuilmart, in un saggio in cui esplora la definizione di traduttore letterario, scrive a proposito della cultura:

La cultura è l'insieme degli aspetti intellettuali di una civiltà; è anche l'insieme delle forme acquisite di comportamenti nelle società umane. Cultura sono quindi sia i nostri orientamenti estetici e filosofici che le nostre abitudini di abbigliamento o alimentari che la mimica e la gestualità. Il luogo privilegiato dove tutto questo insieme complesso ma sintonico si decanta, imprime le proprie tracce e lascia le sue vestigia, è la lingua³³⁰.

Per chiarire meglio il ruolo della cultura, o piuttosto degli scambi culturali, riportato al nostro oggetto di analisi, confrontiamo la definizione di cui sopra a un'altra definizione di cultura, anch'essa espressa nel campo della traduttologia:

il termine cultura generalmente ingloba l'insieme delle rappresentazioni mentali collettive e dei comportamenti che gli sono correlati, così come le nozioni di civiltà, quali aspetti correlativi del modo di vivere di un gruppo in un dato contesto.

La comprensione e l'identificazione esplicita dei tratti culturali in un testo è complessa e difficile, tanto la loro natura è differente: segni di tipo lessicale, tipi di formulazioni della realtà o dei simboli implicanti

³³⁰ "La culture, c'est l'ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation; c'est aussi l'ensemble des formes acquises de comportements dans les sociétés humaines. La culture, c'est donc aussi bien nos orientations esthétiques et philosophiques que nos habitudes vestimentaires ou alimentaires que notre mimique et notre gestique. Et le lieu privilégié où tout cet ensemble complexe mais syntone se décante, imprime ses traces et laisse ses vestiges, c'est la langue" in WUILMART Françoise, "La traduction littéraire: sa spécificité, son actualité, son avenir en Europe", in BALLARD Michel, *Europe et traduction, op. cit.*, p. 384.

divergenze di valore o di evocazione, ma anche sistemi di punteggiatura, disposizioni e segni tipografici, rapporto testo/immagine, fenomeni d'intertestualità, ecc.³³¹.

Come collegare dunque questa complessa problematica del concetto di cultura, insita nella traduzione, con la citazione di Calvino? Innanzitutto notiamo che lo scrittore italiano sottolinea le contraddizioni, le difficoltà generali ma estreme della traduzione. Claudine Lecrivain invece, e molti altri con lei, cercano di capire come superare la difficoltà della trasposizione culturale. Quindi dove secondo Calvino questa impossibilità di trasposizione culturale ne fa un carattere di maggiore facilità di lettura, secondo altri studiosi e molti traduttori bisogna cercare di conservarla al massimo, senza che la lingua di arrivo ne sia danneggiata.

Interessante a questo proposito la traduzione proprio di Calvino de *Les Fleurs bleues* di Raymond Queneau: l'espressione francese "les fleurs bleues" ha anche l'accezione figurata di una sentimentalità un po' sdolcinata³³². Calvino per tradurre il titolo sceglie il significato letterale. Perché? Perché tradurre cercando di rendere in italiano l'espressione figurata avrebbe snaturato il legame del titolo con il testo, ed avrebbe concesso un intervento eccessivo all'interpretazione del traduttore rispetto alla voce dell'autore. Si noti che invece, nel tradurre il testo, lo scrittore italiano si mostra assai audace in certi passaggi³³³: cosa che non ha potuto permettersi di fare per il titolo, per volontà sua o forse dell'editore.

³³¹ "Le terme culture englobe généralement l'ensemble des représentations mentales collectives et des comportements qui leur sont liés, ainsi que les notions de civilisation, en tant qu'aspects corrélatifs du mode de vie d'un groupe dans un contexte donné.

L'appréhension et l'identification explicite des traits culturels dans un texte est complexe et difficile, tant leur nature est différente : marqueurs de type lexical, types de formulations de la réalité ou des symboles impliquant des divergences de valeur ou d'évocation, mais aussi systèmes ponctuationnels, dispositions et marqueurs typographiques, rapport texte/image, phénomènes d'intertextualité, etc." in LECRIVAIN Claudine, "Europe, traduction et spécificités culturelles", in BALLARD Michel, *Europe et traduction, op. cit.*, p. 346.

³³² Secondo la prima accezione del senso figurato del Petit Robert de la langue française 2012.

³³³ "Italo Calvino, traduttore stupefacente, aveva talvolta superato l'originale: per esempio, in una Seicentesca discussione astronomica, "il diavolo fa le pentole ma non i copernichi" per "Copernic soit qui mal y pense". Sul titolo, disturbò per l'ennesima volta Queneau. Erano due taciturni, e Calvino ne cavava sempre poco. Queneau rispose vagamente che aveva pensato all'espressione "essere fleur bleue", un animo sentimentale, e ingenuo. Dalle macerie della Storia, sulla terra inondata da un nuovo diluvio universale e tutta coperta di fango, spuntano tenui e tenaci i fiori blu delle illusioni" in GALATERIA Daria, "Anche la storia diventa esilarante", in *La Repubblica*, 18 febbraio 2003, in <http://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/dieci.html> (pagina consultata l'11 dicembre 2012).

Non dimentichiamo inoltre di collocare questa traduzione: inserita in una collana Einaudi di scrittori tradotti da scrittori³³⁴, va letta proprio come “la” traduzione di Calvino (come è il caso anche per le traduzioni di *Madame Bovary* di Natalia Ginzburg o di *Esercizi di stile* di Umberto Eco). Ricordiamo inoltre che la traduzione di Calvino di un’opera di Queneau non è “solo” la traduzione di questa opera, ma una lettura sicuramente consapevole di tutta la scrittura di Queneau, del suo rapporto con la cultura francese in un determinato momento storico e letterario di grandi fermenti, anche teorici, che Calvino conosce molto bene, e la volontà quindi di portare non solo *I fiori blu* nella cultura italiana, ma tutta la riflessione letteraria intorno ad esso.

La trasposizione culturale è un’arte difficile.

Sappiamo in linea generale che la trasposizione culturale da una lingua a un’altra può avvenire attraverso tre procedimenti: omissione, neutralizzazione o equivalenza.

Molto utilizzata fino alla prima metà del XX° secolo, l’omissione indica l’eliminazione di parole o interi passaggi che paiono troppo estranei o esotici³³⁵. Ai nostri giorni, l’omissione è ancora praticata, ma solo per passaggi giudicati particolarmente ermetici o fuori posto, quasi mai in testi letterari, talvolta quando si tratta di traduzioni di testi dei secoli passati, ma sempre con molta cautela.

La neutralizzazione: la parola o il passaggio della cultura di provenienza non sono cancellati, ma non hanno una parola o un passaggio corrispondente nella cultura di arrivo. Ciò accade spesso quando si tratta di termini che indicano oggetti dell’abbigliamento, piatti della cucina locale o dell’ambiente. In questi casi, si può scegliere o una parola come denominatore comune (che ha per forza una tendenza di generalizzazione) o lasciare la parola della cultura di provenienza cercando di spiegarla (sia introducendo un piccolo indice nel testo, sia con una nota, sia con un glossario). Scegliendo la prima soluzione, cioè cercare una parola come denominatore

³³⁴ La “Scrittori tradotti da scrittori” è stata una collana di Giulio Einaudi Editore voluta e curata personalmente da Giulio Einaudi nel 1973. Si tratta di titoli scovati all’interno del proprio catalogo o acquistati da altri editori o commissionati direttamente ai traduttori-scrittori. All’interno della collana, con copertina morbida blu chiaro, una serie speciale, con copertina grigio scura, stampava con testo a fronte almeno due traduzioni. Questa serie, chiamata *trilingue* era curata da Valerio Magrelli. Di 82 volumi (uno solo in tre tomi), 12 appartengono alla serie trilingue. Dopo la chiusura nel 2000, alcuni titoli vengono ristampati nei tascabili, come serie a sé.

³³⁵ GAMBIER Yves, “Adaptation: une ambiguïté à interroger”, in *Meta*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, vol. 37, n. 3, settembre 1992, p. 421-425.

comune, si neutralizza gran parte della simbologia della cultura di partenza, e ciò è spesso una grave perdita. Oggi, sempre più, i traduttori scelgono delle alternative alla seconda soluzione, cercando di attuare delle mediazioni che mantengano una forte presenza della cultura di provenienza.

Infine, l'equivalenza è la sostituzione totale di un elemento della cultura di provenienza con un elemento della cultura di arrivo. È chiaro che così facendo si rischia una grave perdita del senso del contesto di provenienza.

Ci siano soffermati a chiarire queste strategie di trasposizione culturale, così come vengono praticate oggi in traduzione, per mostrare come nella pratica si cerchi di eliminare gli ostacoli di comprensione per il lettore-ricevente senza annientare la cultura di partenza in quella di arrivo. Ma ricordiamo che:

I propositi dei teorici ed i comportamenti dei traduttori mirano ad un primo obiettivo esplicito, basato sulla comprensione, la facilità della lettura, obiettivo che non vuole un pubblico confuso o scoraggiato da un testo opaco. Questo criterio di leggibilità conduce ad un lavoro di manipolazione guidato dalla rappresentazione che il collettivo teorici-traduttori-editori-critici si fa delle competenze intellettuali e dell'orizzonte d'attesa culturale dei lettori e lascia supporre che i traduttori, contrariamente ai creatori, debbano avere un controllo sul destino della loro produzione³³⁶.

Questo percorso di scelte apre ovviamente al ruolo della traduzione delle problematiche deontologiche, soprattutto quando ci si trova ad operare su dei testi letterari.

Sempre secondo Claudine Lecrivain questo tipo di trasposizioni culturali si basa su una mancanza di stima dell'atto di lettura³³⁷.

³³⁶ “Les propos des théoriciens et les comportements des traducteurs visent un premier objectif explicite axé sur la compréhension, la facilité de lecture, objectif qui prétend que le public ne soit pas dérouté ou rebuté par un texte opaque. Ce critère de lisibilité conduit à un travail de manipulation guidé par la représentation que le collectif théoriciens-traducteurs-éditeurs-critiques se fait des compétences intellectuelles et de l'horizon d'attente culturelle des lecteurs et laisse supposer que les traducteurs, contrairement aux créateurs, doivent maîtriser le destin de leur production” in LECRIVAIN Claudine, “Europe, traduction et spécificités culturelles”, in BALLARD Michel, *Europe et traduction*, op. cit., p. 352.

³³⁷ “La lecture du texte traduit, tout comme celle d'un texte original, est un acte d'intelligence où se développe pleinement le processus de la connaissance, et généralement le contexte possède suffisamment d'indications pour que le lecteur rétablisse à peu près convenablement ce qui pouvait lui paraître anormal, étrange ou déroutant. La participation du lecteur est une participation dynamique et l'objet imaginaire se constitue à partir d'une série de combinaisons, d'associations, de compositions, etc., qui aboutissent à l'interprétation figurative. Ce processus de la connaissance n'est pas nécessairement immédiat, linéaire, progressif et fluide” in *Ibid.*, p. 353.

Un'opera tradotta è un'opera che possiede una propria autonomia, ed una propria consistenza letteraria. Seppur essa derivi sempre da un'opera altra, sono le scelte del traduttore a stabilire, a mettere in evidenza o a ridurre le distanze culturali, orientare dunque l'interpretazione.

Parlando, nel nostro studio, di traduzioni dal francese all'italiano, al di là delle apparenze, il problema della trasposizione culturale è fortemente presente ed ha rilevanza fondamentale: le scelte effettuate dal traduttore sono infatti in grado di determinare la fortuna o meno di un'opera da un paese all'altro. Ora, ci stiamo accingendo a trattare i casi di romanzi che, attraverso i passaggi di traduzioni ed editing (e marketing), possono assumere diversi gradi di similitudine o di divergenza secondo il paese di pubblicazione.

Come il personaggio di Ermes Marana in *Se una notte d'inverno* di Italo Calvino, il traduttore realizza una *mise en abyme*. La traduzione è sempre costretta a passare da una meta-lettura, un'analisi delle interpretazioni, una consapevolezza delle proprie trasposizioni, che vanno oltre il caso ed esigono un controllo totale delle scelte, quello che Susan Sontag nella sua conferenza sulla traduzione chiama "etica della traduzione":

La traduzione letteraria è [...] un compito squisitamente etico, che rispecchia e duplica il ruolo della letteratura stessa, vale a dire quello di ampliare le nostre simpatie; educare il cuore e la mente; creare una vita interiore; assicurare e approfondire la consapevolezza (con tutte le sue conseguenze) che altre persone, diverse da noi, esistano davvero³³⁸.

³³⁸ SONTAG Susan, *Tradurre letteratura*, Tr. DILONARDO Paolo, Milano, Archinto, 2004, p. 66-67. Conferenza tenuta dalla scrittrice americana a Londra il 23 settembre 2002 e pubblicata per la prima volta sul "Times Literary Supplement" il 13 giugno 2003.

II.1.3. Usi sociali della traduzione e scambi interculturali

“L’esperienza della lettura, come qualunque esperienza umana, è inevitabilmente un’esperienza doppia, ambigua, lacerata: tra capire e amare, tra la filologia e l’allegoria, tra la libertà e il vincolo, tra l’attenzione nei confronti dell’altro e la preoccupazione per se stesso” [Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Tr. Monica Guerra, Torno, Einaudi, 2000, p. 178]

Abbiamo visto quanto una lingua sia strettamente legata ad una cultura e come per tradurre da una lingua a un’altra si debbano studiare tutti gli aspetti nei quali una lingua si radica. Ogni lingua è il risultato dell’evoluzione di una o più visioni del mondo. Come nel XIX° secolo Wilhelm von Humboldt diceva che “la diversità delle lingue è una diversità di visioni del mondo”³³⁹, così una capacità unica del cervello umano, “l’universalità del linguaggio”, permette la comunicazione tra lingue diverse³⁴⁰. Questa comunicazione può assumere la forma della traduzione, in quanto passaggio da un mondo a un altro: ciò implica ovviamente un percorso complesso e mai diretto, come gli studi presi in analisi ci hanno già mostrato. Solo il fatto che da sempre la storia letteraria e le discipline ad essa correlate s’interrogano sulle problematiche relative alla traduzione, rappresenta una prova della sua attualità, di un percorso caotico e catalizzatore di concetti-chiave, come cultura, comunicazione, canone, stereotipo, identità, alterità, ecc. Ma se il nostro interesse in questa parte è quello di precisare le coordinate teoriche e metodologiche per l’analisi, dobbiamo ora trovare un cammino che leghi teoria e applicazione.

Per farlo, cominciamo con l’appoggiarci ad un’intervista di Melani Traini e Andrea Spila a Bruno Osimo, famoso semiologo e traduttore italiano, trasmessa dalla

³³⁹ L’espressione “visione del mondo” (*Weltansicht*), oggi regolarmente usata nella stampa e nelle scienze umane, deriva dal linguista tedesco Wilhelm von Humboldt (1767-1835). Questo concetto fondamentale della sua teoria linguistica designa una percezione del mondo organizzata da una lingua. Il concetto di “visione del mondo” permette a Humboldt di elaborare una definizione innovatrice del linguaggio, fondata sulla diversità delle lingue, integrandovi da una parte il rapporto tra pensiero e mondo extralinguistico, e dall’altra il legame con una comunità umana. Cfr. CHABROLLE-CERRENTINI Anne-Marie, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt*, Lyon, ENS, 2007.

³⁴⁰ Cfr. BRUNO Biancamaria, “Traduire ou trahir? Communication entre les langues, communication des cultures”, in *Lettera Internazionale*, n° 91, 2007, in http://www.babelmed.net/Pais/Italie/traduire_ou.php?c=2374&m=45&l=fr (pagina consultata il 24 novembre 2009).

web radio dell'European School of Translation il 30 ottobre 2009³⁴¹, in occasione della pubblicazione in Italia della nuova traduzione dell'opera di Peeter Torop, *Total'nyj Perevod, La Traduzione totale*, pubblicata per la prima volta in russo nel 1995 (nell'edizione italiana di *La Traduzione totale* è molto interessante il "Glossario" proposto da Osimo).

Alla base di ogni teoria, quindi anche di ogni teoria sulla traduzione, c'è un metalinguaggio. Utilizzando la triade di Peirce³⁴² (segno-interpretante-oggetto), Osimo propone un approccio alla traduzione secondo molteplici possibilità d'interpretazione³⁴³: attraverso il concetto di evoluzione del significato, possiamo avere molte traduzioni differenti derivanti da molteplici interpretazioni.

Il concetto alla base del pensiero di Osimo è quello di "dominante"³⁴⁴: come in musica, in un testo ci sono uno o più tratti dominanti ed essenziali, non solo dal punto di vista della lingua ma anche da quello della cultura.

Concetto nato negli anni trenta e utilizzato per la prima volta in linguistica da Roman Jakobson, il concetto di dominante si incrocia con quello di perdita, di residuo. Il residuo è un rumore semiotico: in una traduzione c'è sempre un residuo della cultura di partenza.

Il concetto di dominante è fondamentale nell'analisi del testo da tradurre. Messa da parte la pretesa di un'equivalenza tra testi, Jakobson riconosce nel concetto di dominante la possibilità di scegliere, tra molti, l'elemento più importante, cioè l'aspetto più caratteristico intorno al quale il testo costruisce una propria identificazione. Secondo Jakobson, la dominante garantisce l'integrità del testo: nell'opera letteraria una delle principali caratteristiche della dominante è la componente estetica. "La dominante può essere considerata come la componente

³⁴¹ <http://www.e-schooloftranslation.org/formazione-per-traduttori-est/la-decima-puntata-di-tradurre-e-online> (pagina consultata il 18 dicembre 2012).

³⁴² PEIRCE Charles Sanders, *Opere*, a cura di BONFANTINI Massimo con la collaborazione di PRONI Giampaolo, Milano, Bompiani, 2003.

³⁴³ Osimo oppone questo approccio a quello strutturalista, cioè a un modello di equivalenza derivato dalla linguistica di Saussure e fondato sulla dicotomia significante/significato. Su questo punto, non possiamo dirci completamente d'accordo con lo studioso italiano e faremo piuttosto riferimento a diverse forme di significante e di significato e allo sviluppo della linguistica di Saussure nella semiotica generativa di Greimas. Cfr. MARSCIANI Francesco e ZINNA Alessandro, *Elementi di Semiotica Generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio, 1991.

³⁴⁴ Concetto riconducibile a quello di "senso generale di un testo" della teoria generativa di Greimas. Cfr. GREIMAS Algirdas Julien, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, *Del Senso*, Tr. AGOSTI Stefano, Milano, Bompiani, 1974.

sulla quale si focalizza l'opera d'arte: governa, trasforma e definisce le altre componenti. È la dominante che garantisce l'integrità della struttura"³⁴⁵.

Anche per Torop il concetto di dominante si basa sull'ipotesi che il traduttore debba reperire l'aspetto intrinseco del testo da tradurre, secondo valutazioni certo soggettive, ma anche in funzione del contesto culturale di partenza e di arrivo.

Torop spiega che esiste una poetica, in quanto stile, del traduttore, cioè che il traduttore lascia per forza delle tracce di lui stesso nel testo, che opera per forza dei passaggi interpretativi, e, dunque, che non può mai esistere una sola traduzione possibile.

Il passaggio più importante operato dalla riflessione di Torop è quello che rinvia al concetto del semiologo estone Yuri Lotman di Semiosfera. Completando la teoria del discorso, la semiosfera, basata su una dinamica topologica, mira a fare rientrare il concetto di trasformazione delle forme semiotiche all'interno dello scambio interculturale³⁴⁶: il contatto tra culture, come quello che si produce con una traduzione, provoca un travaso di opinioni su di sé del punto di vista dell'altro. Secondo Torop le culture sono traducibili: le caratteristiche linguistiche servono a veicolare delle caratteristiche culturali.

Ciò trova conferma anche nella pratica linguistica quotidiana. Noi leggiamo (e capiamo) riviste e giornali stranieri anche quando non capiamo le singole parole. All'incirca allo stesso modo leggiamo i telegrammi, le cui combinazioni di lettere sono a volte assai arbitrarie. L'umano riesce a tradurre questi messaggi in una lingua comprensibile. Finché c'è la possibilità di tale traduzione e interpretazione, è possibile la comunicazione. [...] la comunicazione nell'ambito di una certa cultura o tra culture è anche un problema pedagogico, poiché l'apertura costringe la persona a orientarsi, la attiva e la fa evolvere³⁴⁷.

Il traduttore ha quindi anche la funzione di mediatore culturale. Si sa che ci sono culture più ricettive di altre. Ad esempio la cultura italiana – una prova è proprio la percentuale di pubblicazioni straniere sul mercato dell'edizione vista in questo nostro capitolo – è fortemente attratta dagli stimoli culturali che provengono

³⁴⁵ OSIMO Bruno, *Corso di traduzione (prima parte)*, Modena, Guaraldi-Logos, 2000a, p. 122.

³⁴⁶ LOTMAN Yuri, *Труды по знаковым системам*, Tartu, Università di Tartu, 1966, *La Sémiosphère*, Tr. LEDENKO Anka, Limoges, PULIM, 1999, *La Semiosfera*, Tr. SALVESTRONI Simonetta, Venezia, Marsiglio, 1985.

³⁴⁷ TOROP Peeter, *Total'nyj perevod*, Tartu, Università di Tarru, 1995, *La traduzione totale*, Tr. OSIMO Bruno, Milano, Hoepli, 2009, p. 162.

dall'estero: la Francia è una delle culture che ha maggiormente influenzato quella della Penisola.

Come è stato studiato dal ricercatore israeliano della Scuola di Tel Aviv, Itamar Even-Zohar, sono riscontrabili una centralità e una periferia di una cultura tradotta in un'altra.

Nel momento in cui il testo inizia a trasformarsi per entrare in un'altra cultura, avviene un'interazione tra le strutture testuali e linguistiche, al fine di adattarsi a nuove forme. Non potendo aspirare all'equivalenza, i due poli verso i quali il processo di traduzione può essere orientato sono ciò che Toury chiama il principio di "adeguatezza" e di "accettabilità"³⁴⁸.

Seguendo un simile percorso, Even-Zohar nel 1974 ha pubblicato un saggio innovatore sulla teoria del polisistema letterario³⁴⁹. Il contributo di Even-Zohar è particolarmente interessante per quel che riguarda la questione delle influenze reciproche tra sistemi nazionali, e la relazione che esiste tra la letteratura tradotta e la letteratura in generale.

Il ricercatore israeliano prende in considerazione l'intero sistema della letteratura, costituito da sotto-sistemi, in un modo che somiglia molto a quello della semiosfera di Lotman. Even-Zohar denomina questo macro sistema il "polisistema letterario".

All'interno di questo polisistema, la letteratura tradotta forma un sotto-sistema caratterizzato da due elementi: 1) è la letteratura di arrivo che sceglie quali testi tradurre 2) una volta che un testo è tradotto e pubblicato, vive una vita autonoma all'interno della cultura di arrivo.

Possiamo subito mettere in discussione la prima caratteristica: negli scambi letterari ed editoriali tra Italia e Francia, si è visto quanto sia forte la politica francese di diffusione della propria cultura all'estero, anche grazie alle istituzioni attive in Italia. Risulta difficile dunque prendere come assioma la prima caratteristica, a meno di non declinarla in un'ulteriore interazione tra le due culture, dove l'azione e la

³⁴⁸ TOURY Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, 1980. Le traduzioni dei principi di Toury sono di Raymond Parent in OSIMO Bruno, *Corso di traduzione*, in http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it (pagina consultata il 20 novembre 2009), 2000b.

³⁴⁹ EVEN-ZOHAR Itamar, "The Relations Between Primary and Secondary Systems Within the Literary Polysystem", in *Ha-Sifrut*, n° 17, 1974, p. 45-49.

volontà di diffusione della cultura di partenza ha un ruolo determinante nelle scelte della cultura di arrivo.

Riprendendo la teoria di Even-Zohar, condividiamo invece la distinzione che fa tra le influenze sulla cultura di arrivo che hanno o ripercussioni conservatrici o innovatrici, a seconda che si tratti di una letteratura canonica, giovane o che appartenga ad un momento di transizione, di crisi, di vuoto letterario ecc.

Le teorie della Scuola di Tel Aviv sono fortemente legate a quelle della Ricezione e al concetto di Canone letterario. Il centro del sistema letterario è occupato da testi canonici, la periferia da quelli non ufficiali. La stabilità di un sistema è determinata dalla sua stessa capacità di gestire i cambiamenti. Un polisistema stabile ha tendenza ad imporre i propri modelli, mentre un polisistema debole o instabile è influenzato dai modelli che importa.

Non potendo limitarci ad una separazione tanto rigida, diremo piuttosto che sia la cultura di partenza che quella di arrivo hanno diversi gradi di forza e di debolezza, determinati e variabili anche a seconda delle epoche o delle fasi storiche, sociali ed economiche oltre che letterarie. Nel gioco di forza che si crea tra Francia-cultura di partenza e Italia-cultura di arrivo, le scelte di traduzione non sono mai interamente stabilite solo dall'una o dall'altra, ma da una fitta rete di contatti e rapporti estremamente variabili. In questo giocano un ruolo fondamentale gli usi sociali della traduzione.

Come scrive Giuliana Benvenuti, “gli usi sociali della traduzione permettono [...] di rilevare le differenti logiche commerciali, politiche e culturali (e le loro relazioni) che regolano la circolazione transnazionale dei libri”³⁵⁰.

Secondo la terminologia di Bourdieu, il “campo di produzione” mette in circolazione dei “beni simbolici” destinati al “grande pubblico”, costituendosi in uno “spazio scientifico” dove sono elaborati nuovi concetti, teorie e orientamenti di valore. Il campo produce così un certo tipo di discorso e questa produzione ha degli “effetti pratici” sugli attori sociali implicati e sugli oggetti prodotti. Il campo letterario è situato da Bourdieu all'interno del campo del potere e dello spazio sociale e nazionale che li inquadra³⁵¹.

³⁵⁰ BENVENUTI Giuliana, “Politiche della traduzione”, *op. cit.*, p. 246.

³⁵¹ BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, (1992) 1998, p. 207, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Tr. BOSCHETTI Anna e BOTTARO Emanuele, Milano, Il Saggiatore, 2005.

“Le differenti logiche commerciali, politiche e culturali (e le loro relazioni) che regolano la circolazione transnazionale dei libri”³⁵² sono sottomesse e intimamente legate ai campi di produzione che fanno circolare i beni simbolici.

Il mercato globale dei beni culturali – nel nostro caso la pubblicazione di romanzi francesi in Italia, un caso molto particolare all’interno di dinamiche più ampie – mostra bene che la traduzione mette in gioco altre discipline e una serie di problematiche che si prestano a sostenere una riflessione più estesa ed articolata.

³⁵² BENVENUTI Giuliana, “Politiche della traduzione”, *op. cit.*, p. 246.

II.2. Ricezione

“Le condizioni sociali, economiche, politiche e intellettuali del tempo [influenzano] tutte le fasi del circuito”
[Robert Darnton, *The Case of Books*, New York, PublicAffairs, 2009, *Il futuro del libro*, Tr. Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2011, p. 224]

II.2.1. Ricezione e autorità

“Tout texte élaboré constitue une entité composée de signes guidant la réception, que le lecteur met en scène de manière à la fois volontaire et involontaire, pour autant qu’il lit réellement”
[Peter Sloterdijk, “Le pacte de non-lecture”, in *Le Monde*, 29 gennaio 2011, p. 17]

Dal 23 ottobre 2009 al 31 gennaio 2010 la sala Labrouste della Biblioteca nazionale di Francia di Parigi ha accolto un’opera straordinariamente suggestiva dell’artista Alain Fleischer: “Choses lues, choses vues”, una mostra spettacolo sul tema del libro e della lettura. Trasformata in sala cinematografica, teatrale, d’opera e di museo, la sala Labrouste fa vivere un patrimonio letterario declinato per sua stessa natura all’infinito: la sala è riempita di libri e immagini animate.

L’aspetto solenne della sala ne fa una biblioteca, ma essa potrebbe – come afferma Alain Fleischer³⁵³ – essere ugualmente un teatro, un museo, una basilica. L’artista concepisce un progetto che dia immagini alla lettura. Il cuore della mostra è un centinaio di brevi filmati realizzati con lettori celebri o anonimi che leggono un passaggio di un libro in una situazione e in un luogo da loro scelti. Da qui il titolo della mostra: una lettura che mette in relazione le cose lette e le cose viste. I visitatori sono guidati da una temporalità di visione e di spostamento tra una postazione e un’altra, da gestire a loro libera scelta. All’ingresso una piantina con indicati i libri “rappresentati” e la loro postazione: si può procedere sia cercando un testo che lasciandosi trasportare dalla casualità.

Appena entrati si sente innanzitutto un rumore di fondo di un centinaio di letture che si sovrappongono. Poi sulle grandi scrivanie si scoprono dei cofanetti che, aperti, fanno partire un filmato relativo ad un passaggio di un libro. Ogni venti minuti le postazioni video si spengono, cambia la luce, si apre un grande schermo in fondo alla sala ed inizia uno spettacolo: un montaggio di sequenze di film in cui si rappresenta la lettura. Dalla celebre ouverture di *Pierrot le fou* di Godard con Jean-Paul Belmondo che legge l’*Histoire de l’arte* di Élie Faure; al finale di *Fahrenheit 451* di Truffaut quando delle donne e degli uomini diventano i libri che hanno dovuto imparare a memoria per resistere a un regime totalitario che vieta la lettura – per non citarne che due tra i più famosi. È lo spettacolo filmato della lettura, con la lettura ad

³⁵³ AA.VV., “Choses lues, choses vues”, *BeauxArts magazine*, Paris, TTM Éditions, 2009.

alta voce in una sala dove solitamente dovrebbe regnare il più assoluto silenzio. Ma il rumore di sottofondo non è mai un rumore che disturba l'ascolto-lettura e la concentrazione-ispirazione. Ciò fa pensare che la lettura non sia mai un'attività di faccia a faccia silenzioso con il testo ma che possa implicare tutto il corpo, di sé e degli altri. Quello che fa Alain Fleischer è rappresentare la teatralità della lettura riportandola fortemente ai suoi rinvii citazionali, cioè di una concatenazione di letture.

L'opera di Alain Fleischer è un manifesto sulla lettura che innesca inevitabilmente una riflessione sulla letteratura stessa e soprattutto sulla sua ricezione.

Al problema della traduzione così come l'abbiamo percorso nel capitolo precedente si ricollega intimamente la questione della ricezione di un'opera. Per trattarla abbiamo bisogno di soffermarci anche sul concetto di canone letterario.

Il che è particolarmente complicato quando si tratta di opere a noi contemporanee, rispetto alle quali manchiamo di uno scarto temporale sufficiente a consolidare un giudizio critico. Possiamo comunque interrogarci sui momenti, la ragioni e i criteri di costruzione, decostruzione o rottura di canone letterario nazionale. E possiamo confrontarci con le problematiche ad esso connesse di norma e di valore.

Sappiamo che fin dai primi testi in cui si parla di canone³⁵⁴, sia che si tratti di scultura sia che si tratti di architettura, la nozione implica sempre una serie di norme: la bellezza di un'opera deve rispettare delle regole postulate. Ricordiamo anche che sarà a partire dal Romanticismo, e dalle sue riflessioni sull'immaginazione e sull'espressione individuale e creativa dell'arte, che il concetto di canone sarà pesantemente messo in discussione³⁵⁵.

Ciò che comunque non muta nel corso della riflessione sulla complessità del soggetto è il fatto che si può sempre riconoscere al canone un valore normativo, nel senso di un insieme di regole di composizione che vengono illustrate in un catalogo di opere classiche, riconosciute e studiate in quanto tali, senza che il loro statuto sia

³⁵⁴ Ricordiamo l'opera dello scultore Policleto e il *De architectura* di Vitruvio, così come i legami tra il concetto di canone e la riflessione teologica. Non si può dunque non citare *La storia dell'arte dell'Antichità* (1764) di Johann Joachim Winckelmann.

³⁵⁵ Già Kant aveva cominciato a farlo: nella *Critica della ragione pura* (1781) sostiene che non esiste un canone della ragione pura teorica. Il canone della ragione pura riguarda solo la ragione pura nel suo uso pratico. Il canone è dunque per Kant un insieme di criteri per un uso corretto delle facoltà della conoscenza.

messo in discussione. Si riconoscono dunque sia dei canoni nazionali (in Italia, ad esempio, Dante, Petrarca, Boccaccio) sia più universali (la goethiana *Weiltliteratur*).

Scrive Compagnon:

In greco, il canone era una regola, un modello, una norma rappresentata da un'opera da imitare. Con la Chiesa, il canone è stato la lista, più o meno lunga, di libri riconosciuti come ispirati e che facevano testo. Il canone ha introdotto il modello teologico in letteratura nel XIX° secolo, nell'epoca dell'ascesa dei nazionalismi, quando i grandi scrittori sono diventati gli eroi dello spirito delle nazioni. Un canone è quindi nazionale (come una storia della letteratura), [...] compone un firmamento per il quale la questione dell'ammirazione individuale non si pone più: i suoi monumenti formano un patrimonio, una memoria collettiva³⁵⁶.

In questo senso è inevitabile che il concetto entri in relazione con la questione della traduzione – il passaggio della letteratura di un paese in quella di un altro – che si trova confrontata a ben due canoni letterari nazionali, oltre a un eventuale canone universale/internazionale/mondiale. Il problema del valore di uno scrittore, in dati e precisi periodi storici, è sempre esposto ai cambiamenti di gusto delle storie letterarie. Il gusto dei lettori, della critica, della storiografia, del mercato ecc., sono dei fattori che contribuiscono alla fissazione, pur momentanea, del valore di un'opera o di una corrente letteraria.

Un valore che, anche quando lo si riferisca ad un'opera o ad un autore, non può non sdoppiarsi, e lo si dice in un senso solo metaforicamente marxiano, in valore d'uso e valore di scambio. Valore d'uso: in quanto traducibile negli indici classici di bellezza e verità. Valore di scambio: facilmente interpretabile nei termini di un successo di pubblico che, certo, nel nostro secolo ha avuto e ha inevitabilmente a che fare con le leggi del mercato, ma che, in una prospettiva più larga, investe il fenomeno ben più complesso della ricezione³⁵⁷.

Se dunque in linea generale con la parola “canone” s'intendono delle regole, esplicite e/o implicite, alle quali un autore, un'opera e/o un movimento letterario, si riferiscono, e/o contravvengono, non si può ridurre il canone a una lista di nomi e titoli. Bisogna bensì preferire una riflessione sulle regole nelle quali un autore, un'opera o un movimento letterario, si identificano o meno.

³⁵⁶ COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, *Il demone della teoria: letteratura e senso comune*, Tr. GUERRA Monica, Torino, Einaudi, 2000, p. 246.

³⁵⁷ ONOFRI Massimo, *Il canone letterario*, Bari, Laterza, 2001, p. 8.

Nell'ambito della nostra ricerca dobbiamo occuparci del concetto di autorità e di canone nel XX° secolo in Italia ed in Francia, al fine di capire i loro rapporti con la letteratura – le letterature – dei primi dieci anni del XXI° secolo, le sue influenze, i suoi valori e le sue variazioni.

Per quanto riguarda il XX° secolo in Italia, riprendiamo la proposta di Luperini:

nella narrativa sono indiscussi i nomi dei due classici primonovecenteschi Pirandello e Svevo, mentre si assiste a un progressivo inserimento nel canone dei maggiori di tre autori, Tozzi, Gadda e Fenoglio. In deciso ribasso appaiono i maestri degli anni Trenta e Quaranta, come Moravia, Vittorini e Pratolini, mentre mantiene molte delle sue tradizionali posizioni Pavese. In crescita anche Savinio, Landolfi, Bilenchi, che peraltro non sono certo entrati nel canone dei classici. È ancora aperta, e oggetto di vivo dibattito, la valutazione di due autori della cosiddetta “tradizione novecentesca”, Morante e Tomasi di Lampedusa, mentre nel secondo Novecento Calvino appare ormai un valore largamente accettato, anche se non manca chi gli contrappone Volponi. Come si vede, si tratta di un panorama che, almeno per la narrativa successiva alla svolta del 1956, sembra ancora scarsamente definito³⁵⁸.

L'instabilità del canone da lui sottolineata è ancora più evidente se si guardano i programmi scolastici a partire dagli anni venti, cioè dopo la Riforma Gentile: la scuola è sempre più lontana dalla letteratura del XX° secolo.

Soffermiamoci su questa Riforma, molto importante per la cultura italiana. Approvata nel 1923, durante il primo governo Mussolini, la Riforma Gentile si fonda su un'idea di scuola “aristocratica”, fatta dai migliori. Anche se Gentile privilegia le materie umanistiche rispetto a quelle scientifiche – l'élite si deve formare attraverso studi umanistici e il popolo attraverso le scienze e la tecnica – ciò non include interessi verso la letteratura del XX° secolo: tra scuola e contemporaneità si apre una frattura che arriva fino ai nostri giorni. Anche se poi ci sono state altre Riforme che si sono occupate della questione, non esiste ancora un canone scolastico per il XX° secolo. Se per i secoli precedenti il canone è addirittura troppo rigido, per il XX° secolo è troppo instabile. Afferma ancora Luperini:

Studiare il Novecento deve voler dire anzitutto acquisire la sensibilità e la cultura della contemporaneità e poter trguardare il passato

³⁵⁸ LUPERINI Romano, “Il Canone del Novecento”, in http://luperini.palumbomultimedia.com:8080/luperini_site/articoli_web/canone_novecento/view (pagina consultata il 26 febbraio 2010), p. 3-4.

attraverso il punto di vista e la problematizzazione intellettuale del presente. Non si tratta solo di aggiungere degli autori, ma di studiare in modo diverso quelli del passato. [...] Ricostituire il rapporto passato-presente comporta tanto una messa a punto storico-filologica del primo quanto una piena assimilazione del secondo. Senza una conoscenza critica dei maggiori problemi storici, filosofici e letterari della contemporaneità, lo studio del passato rischia di risolversi sempre – e ancor più nella scuola – in sterile accademia o noioso filologismo. Introiettare il Novecento comporta l’opportunità di metterlo in campo in ogni occasione e non solo al momento finale di un percorso cronologico di storia letteraria. Anzi, il tracciato cumulativo e lineare può essere proficuamente interrotto, e magari talora sostituito, da uno volto a congiungere, attraverso tagli verticali, il passato e il presente per porli – diceva Benjamin – in reciproca combustione³⁵⁹.

Il fatto che il canone letterario scolastico italiano sia così rigido sui secoli precedenti ed instabile per il XX° secolo sottolinea un’importante difficoltà identitaria della società italiana, ma anche una caratteristica del concetto stesso di canone: una sua cioè stabilizzazione nel tempo, più si va a ritroso più si mantengono inalterati dei giudizi di valore rispetto ad autori ed opere, come se il tempo in un qualche modo le congelasse. Aggiungiamo inoltre che questa instabilità del canone del XX° secolo sottolinea anche un’intrinseca caratteristica della letteratura novecentesca, non più solo italiana ma europea.

Ne “I fondamenti epistemologici della letteratura italiana del Novecento”, Alberto Asor Rosa scrive:

in questo secolo (più che in altri) abbiamo assistito a un’incessante formulazione e riformulazione del canone. Voglio dire: il secolo si è letto e riletto da sé più volte: ognuna di queste letture è stato un modo di interpretarsi ma anche di costruirsi. Ciò con cui abbiamo a che fare ora è, se così si può dire, il secolo e al tempo stesso l’innumerabile varietà dei modi con cui il secolo ha scelto di essere di fronte a se stesso³⁶⁰.

Questione articolata e complessa che aprirebbe un lungo dibattito sulle possibili definizioni dell’intero Novecento, italiano e francese.

Come afferma Remo Ceserani nel suo *Raccontare la letteratura*, durante il XX° secolo la nozione di narrazione ha messo fortemente in crisi la storia

³⁵⁹ LUPERINI Romano, *Ibid.*, p. 6.

³⁶⁰ ASOR ROSA Alberto, “I fondamenti epistemologici della letteratura italiana nel Novecento”, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, p. 29.

letteraria³⁶¹. Con i nuovi approcci critici e di analisi ai testi letterari, il concetto di canone è stato messo ulteriormente in crisi, o meglio in discussione, il postmoderno ne segna il confine. Entrano in gioco quelle che sono state chiamate letterature sperimentali o d'avanguardia, con un'importante differenza che ci preme sottolineare: la letteratura sperimentale si oppone a quella detta istituzionale, pur essendo diversa da quella d'avanguardia, anche se quest'ultima può essere detta sperimentale³⁶². Proprio con il postmoderno la frontiera tra letteratura sperimentale e istituzionale è assai debole e incerta.

L'instabilità del canone è evidente anche quando ci si volti verso la letteratura tradotta da una cultura all'altra. I principali autori francesi tradotti in Italia i cui nomi sono legati alle grandi trasformazioni del romanzo, non solo francese, nel Novecento sono, pur con forme diverse Michel Tournier, Marguerite Duras, la franco-belga Marguerite Yourcenar, gli esponenti del Nouveau Roman Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Claude Simon (tutti e quattro pubblicati dalle Éditions de Minuit), nonché dell'OuLiPo e i nomi, in Italia, ad essa legati di Raymond Queneau e George Perec³⁶³.

Soffermiamoci sulla generazione del Nouveau Roman francese. In *Pour un Nouveau Roman* (1963, pubblicato in Italia nel 1965 con il titolo *Il Nouveau Roman* dall'editore milanese Sugar nella traduzione di Luciano De Maria e Marcello Militello), Alain Robbe-Grillet riunisce i saggi sulla natura e il futuro del romanzo: considerando ormai superati l'intrigo, i ritratti psicologici e persino la necessità dei personaggi, rifiuta le convenzioni del romanzo tradizionale così come si erano imposte dal XVIII° secolo ed espresse da autori come Honoré de Balzac o Émile Zola. Il nuovo romanzo si propone come un'arte consapevole di se stessa, e per questo sostiene l'idea di una lettura attiva. Vengono dunque fortemente messe in discussione sia la posizione del narratore sia quella del lettore.

Già nel 1956, Nathalie Sarraute aveva messo in discussione lo statuto del romanzo: idee espresse nel saggio *L'Ère du soupçon* (pubblicato nel 1959 in Italia da Rusconi nella collezione "Quaderni del Verri" e tradotto da Giuseppe Guglielmi con

³⁶¹ CESERANI Remo, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

³⁶² CARRAVETTA Peter, "Svolte: Prospettive su avanguardia e postmoderno", in *Del Postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano, Bompiani, 2009, p. 51-114.

³⁶³ Potremo aggiungere, ma più importante come influente figura della letteratura francese che come scrittore, Philippe Sollers, fondatore nel 1960 della rivista d'avanguardia *Tel quel*.

il titolo *L'età del sospetto: saggi sul romanzo*) e messe in pratica nelle sue opere di narrativa³⁶⁴.

Notiamo che nello stesso periodo l'OuLiPo, con una differente poetica, mette in atto, con lo stesso successo, una rivoluzione della scrittura. *Les Choses* di Georges Perec (esce in Francia nel 1965 con l'editore parigino Julliard, pubblicato in Italia da Mondadori nel 1966 e tradotto da Leonella Prato Caruso, viene ripubblicato da Rizzoli e da Einaudi, rispettivamente nel 1986 e nel 2011, con la stessa traduzione) può leggersi anche come un'applicazione del programma del Nouveau Roman dove gli oggetti di consumo diventano i veri soggetti del romanzo, più dei personaggi-protagonisti stessi. Interessante notare però che nelle differenze espressive tra il Nouveau Roman e l'OuLiPo – e forse proprio per questo – si segnano due diversi successi, non di riuscita letteraria, ma di pubblico. Certo se si escludono i nomi di Queneau e di Perec, l'OuLiPo non è conosciuto in Italia come e tanto come il Nouveau Roman. Forse una ragione risiede nella difficoltà intrinseca delle traduzioni delle opere dell'OuLiPo, soprattutto quelle di poesia, forma espressiva privilegiata da molti partecipanti al movimento. Trasposizione linguistica che si fa anche, ovviamente, culturale.

Ne consegue che sebbene entrambi i movimenti vogliano mettere in discussione lo statuto del romanzo, e quindi il canone novecentesco, le più intime caratteristiche delle loro scritture e delle loro scelte poetiche segnano due visioni e due pratiche differenti di traduzione da una cultura ad un'altra, e quindi anche di diffusione.

Si deve comunque sottolineare che il successo italiano del Nouveau Roman rimarrà sempre un successo di nicchia, presso un'élite intellettuale, mentre più diffuso sarà quello di un autore come Queneau (senza che ciò però porti a una conoscenza più ampia del movimento al quale appartiene), successo dovuto anche alle importanti e celebri traduzioni di Calvino e di Eco. La traduzione di quest'ultimo, in particolare, è un po' tardiva, data degli anni Settanta, ed è un caso molto particolare: la sua versione

³⁶⁴ Molte pubblicate in Italia da importanti editori (soprattutto Einaudi e Feltrinelli) a poco tempo di distanza dall'edizione originale e tradotte da famosi traduttori, ricordiamo soprattutto le traduzioni di Oreste Del Buono.

italiana di *Esercizi di stile*, considerata un'opera intraducibile, più che una traduzione è una riscrittura, secondo scelte particolarmente autoriali del traduttore³⁶⁵.

Un vero e proprio immenso successo commerciale lo ebbe invece negli anni Cinquanta un'opera a più larga diffusione: *Les Carnets du major Thompson* di Pierre Daninos. Tra i più importanti casi editoriali degli anni Cinquanta, *Les Carnets du major Thompson* fu tradotto in 27 paesi, venduto a qualche decina di milioni di copie³⁶⁶; l'autore fu addirittura immortalato in cera al Musée Grévin di Parigi. Concepito inizialmente come una serie di articoli umoristici pubblicati su *Le Figaro* a partire dal 1954, il libro si presentava come la traduzione del diario di un ufficiale britannico in pensione, incarnazione vivente di quello che all'epoca veniva considerato come l'inglese "tipico" con tanto di bombetta e copia del *Times* sotto il braccio; sposato con una francese e residente in Francia, l'ufficiale raccontava le sue esperienze e metteva a confronto le usanze sociali, culturali e linguistiche del suo paese d'origine e di quello d'adozione. Visto il favore incontrato presso i lettori del quotidiano, Daninos raccolse gli articoli in un volume che diventò un autentico best seller. Tradotto in italiano dall'acuta, nonché mondana, penna della celebre giornalista Camilla Cederna, il libro venne immediatamente pubblicato dalle edizioni milanesi Elmo e poco dopo da Mondadori con le bellissime illustrazioni, come per l'edizione francese, di Walter Goetz³⁶⁷.

Che cosa hanno in comune *Le gomme* di Robbe-Grillet o *Le cose* di Perec con *Il Carnet* di Daninos? Generi e intenti creativi completamente diversi sono alla base di una radicale differente prospettiva critica: dove infatti le opere del Nouveau Roman o dell'OuLiPo s'inseriscono in un consapevole contesto di lavoro metaletterario, l'opera di Daninos appartiene invece piuttosto a un genere ad ampia diffusione popolare, che non richiede alla critica letteraria di avvalorarne un

³⁶⁵ Dando per scontato che comunque ogni traduzione è una riscrittura, il caso di *Esercizi di stile* resta un esempio molto particolare di arte della traduzione. Umberto Eco, come spiega nell'*Introduzione* al libro, ha operato importanti cambiamenti.

³⁶⁶ I dati, seppur vaghi, provengono dai più diffusi siti internet in cui si parla del libro. Si veda ad esempio

http://www.lafeltrinelli.it/products/9788861581487/Vacanze_a_tutti_i_costi/Pierre_Daninos.html (pagina consultata il 24 novembre 2010). Un'altra fonte cita "un milione e duecentomila copie vendute, di cui trecentomila nell'edizione tascabile" in <http://cartescoperterecensionietesti.blogspot.com/2010/01/cristina-cona-pierre-daninos-ovvero.html> (pagina consultata il 23 novembre 2010).

³⁶⁷ Altri due libri dell'autore francesi vennero tradotti in italiano, *Snobissimo* e *Vacanze a tutti i costi*, da uno dei più famosi traduttori dal francese degli anni Cinquanta-Sessanta, Felice Dessì.

particolare statuto metaletterario. *I Carnet* diventano l'opera che sono attraverso l'accoglienza favorevole del pubblico (se e quando la critica giornalistica o accademica se ne occupa, lo fa nell'ambito di un interesse per la letteratura di massa), *Le gomme* o *Le cose* diventano l'opera che sono attraverso l'accoglienza della critica colta, che ne valuta e valorizza la messa in discussione dello statuto del romanzo. Vesti completamente diverse ne determinano due successi incomparabili, proprio perché da leggersi con due differenti prospettive di analisi. Mentre per *Il carnet* un dato fondamentale è sicuramente il numero di copie vendute, per *Le gomme* o per *Le cose* è, invece, l'influenza che hanno avuto, ad esempio, sui movimenti letterari a venire e sullo status del romanzo stesso.

Tornando quindi alla questione del canone, possiamo affermare che *Il carnet* non lo modifica e non vi incide in nessun modo, anzi, si inserisce in una particolare categoria, quella della letteratura umoristica di massa che gioca su stereotipi nazionali funzionali e funzionanti; al contrario, il successo delle opere del Nouveau Roman o dell'OuLiPo risiede proprio nella messa in discussione del canone stesso: una rottura rispetto alla regola per agire nella profondità del tessuto narrativo. Se infatti il romanzo di Daninos opera sui soli contenuti, attraverso una forma umoristica abbastanza codificata seppur originale, nelle opere del Nouveau Roman la forma assume a capitale importanza di catalizzatore di contenuti.

Le opere richiedono dunque lettori, e posizioni ricettive, diverse. Prendiamo in considerazione il più noto esponente del Nouveau Roman in Italia, Alain Robbe-Grillet, pubblicato quasi interamente da Einaudi.

Confrontiamo innanzitutto le date delle edizioni originali con quelle delle traduzioni italiane: *Le gomme* esce in Francia nel 1953 e in Italia nel 1961; *Il voyeur* esce in Francia nel 1955³⁶⁸ ed in Italia nel 1962. Le opere più importanti dell'autore degli anni Cinquanta vengono dunque importate dalla cultura italiana un decennio dopo, mentre se guardiamo le opere successive, le date di traduzione sono quasi contemporanee: *Progetto per una rivoluzione a New York* esce in Francia nel 1970 ed in Italia nel 1972; *Slittamenti progressivi del piacere* esce addirittura nello stesso anno (1974) sia in Francia che in Italia; invece *Topologia di una città fantasma* che esce in Francia nel 1975 viene pubblicato in Italia ben otto anni dopo. L'ultimo libro,

³⁶⁸ Notiamo che in un anno ha nove edizioni, si veda <http://catalogue.bnf.fr:80/servlet/biblio?idNoeud=1&ID=41678355&SN1=0&SN2=0&host=catalogue> (pagina consultata il 26 novembre 2011).

Un Roman sentimental, che ha suscitato grande scandalo nell'Esagono dove è stato pubblicato nel 2007 dall'editore Fayard non è stato ancora tradotto in italiano.

Osserviamo dunque che l'uscita dei romanzi dell'autore francese in Italia non segue sempre un andamento cronologico. Ci sono stati alcuni romanzi chiave che hanno segnato un importante scambio culturale critico e accademico e che hanno influenzato alcuni intellettuali italiani, ricordiamo primi fra tutti Edoardo Sanguineti e Ferdinando Camon. Grande traduttore di Shakespeare, lo scrittore e critico italiano Sanguineti è soprattutto in Italia il poeta dell'avanguardia e uno dei fondatori del Gruppo 63. Poeta sperimentale, fautore della "dissoluzione" del linguaggio quotidiano, Sanguineti cita spesso Robbe-Grillet come esempio³⁶⁹; in un'intervista con Erminio Risso, parla proprio delle traduzioni italiane di Robbe-Grillet di Lucentini³⁷⁰. Nonostante la grande levatura critica di questi scrittori italiani che hanno importato il messaggio del Nouveau Roman, ciò non ha permesso una sua diffusione più capillare nel contesto letterario italiano, cioè non ha effettivamente segnato una svolta di tendenze, né letterarie né culturali.

II.2.2. Dall'autorità all'interprete

"Il libro è là, come un oggetto in mezzo alla vita, né più leggibile né più durevole di quanto vi circonda. Vi passa davanti una donna in bikini, e la guardate. Tornate al libro e sarà come se, in mezzo alla storia, ci sia stato veramente il passaggio della donna in bikini. [...] Che importa che ci sia stato qualcuno a scrivere e un altro a leggere? In fondo, molto in fondo, sono la stessa persona, e l'hanno sempre saputo"

[Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Terra amata*, Paris, Gallimard, 1967, *Terra amata*, Tr. Amedeo Giacomini, Milano, Rizzoli, (1969) 2009, p. 8]

Che un'opera sia inclusa o esclusa da un *corpus* considerato il "Canone" dipende da alcune caratteristiche a essa proprie, decretate da un'autorità. Questa autorità può essere un gruppo o – in casi molto specifici – un singolo individuo. Autorità che rappresenta quindi un potere forte, indiscusso, sovente accademico.

Come abbiamo visto, nel XX° secolo la nozione di canone letterario – e artistico in generale – è stata fortemente messa in discussione ed è stata al centro del

³⁶⁹ SANGUINETI Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 106.

³⁷⁰ SANGUINETI Edoardo e GIOVANNETTI Giovanni, *Atlante del Novecento italiano: la cultura letteraria*, Lecce, Piero Manni, 2001, p. 38.

dibattito in tutto l'Occidente. Nel XX° secolo è sempre più pressante una volontà di decostruire e di rivisitare le regole e le categorie fondamentali della cultura: insieme a quanto già detto nel paragrafo precedente, si pensi anche, ad esempio, alla critica femminista che, all'inizio degli anni Settanta, sulla scia di un lavoro iniziato molto tempo prima da Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé* (1929), sviluppa la complessa questione di un approccio alla letteratura sessualmente connotato³⁷¹. La conseguenza di quello che è stato chiamato *Dead White European Males* produce, a partire dagli anni Ottanta, con la messa in discussione dei generi e delle razze, una richiesta di ampliamento del canone. Nel frattempo in Francia si sviluppa, in seguito agli studi di Michel Foucault e di Roland Barthes, una battaglia contro il mito del canone e la nascita di una riflessione sulla “morte dell'Autore”³⁷².

Insieme alla conferenza di Foucault, “Qu'est-ce qu'un auteur?”³⁷³, l'articolo di Barthes ha l'effetto di una bomba. Fino alla loro pubblicazione – anni dopo, in due raccolte postume – i due testi divengono una sorta di *credo* del post-strutturalismo francese.

I due studi acquisteranno grande popolarità soprattutto in opposizione a quelli di Lanson e a Sainte-Beuve, i critici allora dominanti nella ricerca letteraria francese, per i quali al centro del giudizio su un'opera c'è la conoscenza dell'autore.

Per Barthes, invece, “l'autore è morto”: egli afferma che si deve pagare la nascita del lettore con la morte dell'autore. La sua idea è che l'autore deve cedere il posto al lettore: l'autore non è dunque più il solo garante del senso di un'opera. D'altra parte Barthes sottolinea che l'approccio tradizionale della critica letteraria solleva un problema complesso: com'è possibile conoscere la precisa intenzione dell'autore? La sua risposta è che non si può. Porta ad esempio *Sarrasine* di Honoré de Balzac, testo nel quale un uomo si innamora di un castrato credendolo una donna. Quando il personaggio (Sarrasine) delira su ciò che crede essere l'immagine stessa della femminilità, Barthes sfida i lettori a trovare chi è che parla e di cosa: Balzac o il

³⁷¹ Non possiamo ora soffermarci sulla storia della critica femminista: soggetto molto interessante ma la cui complessità ci condurrebbe fuori dagli assi della nostra ricerca. Rinviamo tra gli altri al seguente studio: BOCCOLINI Raffaele e FORTUNATI Vita, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.

³⁷² BARTHES Roland, “La mort de l'Auteur”, *op. cit.*

³⁷³ FOUCAULT Michel, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, (1969) 1994, tome I.

proprio personaggio?³⁷⁴

D'altro canto, quando un autore viene consacrato, tutti i suoi scritti diventano automaticamente opera, compresi la corrispondenza, gli appunti, ecc. Con la morte dell'autore, uno scritto diventa opera (o in termini semiotici "testo") se il suo contenuto è conforme all'idea che ci si è fatti dell'autore. L'autore viene dunque costruito a partire dai suoi scritti, e non viceversa. L'autore non è più all'origine del testo: l'"io" che si esprime è il linguaggio, non l'autore. L'enunciazione è dunque una funzione del linguaggio.

Approcci controversi: sia le posizioni delle avanguardie letterarie che l'idea della morte dell'autore sono fortemente contestate da un'altra parte della critica. Ricordiamo ad esempio Fausto Curi³⁷⁵ che propone un concetto di canone come regola. Secondo Curi il canone letterario è una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche incarnate da alcuni autori ed in quanto tale un codice. Così come Curi propone una via legislativa, già avevamo accennato a quanto Bloom si fosse basato sulla componente d'autorità, in opposizione a una prospettiva di anticano³⁷⁶. La linea molto normativa del ricercatore americano propone una difesa del canone letterario su delle ragioni estetiche e si pone molto più prossimo alle teorie di Benedetto Croce che a quelle dei suoi contemporanei. La formazione del canone universale/occidentale è fondata sulla supposta supremazia di alcuni autori e opere definiti in base ad un'autorità incontestata, in quanto interpreti di valori universali. Abbiamo già spiegato come Bloom attribuisca a Shakespeare la chiave di volta del canone occidentale: riferendosi all'autorità del dato estetico, il critico americano collega la struttura canonica ad una gerarchia e per questo la definisce come poco flessibile. Bloom si oppone così a quella che rischia di diventare un'"Epoca Teocratica", caratterizzata dal *politically correct*. Ciò che Bloom vuole mettere in relazione con il concetto di bellezza è l'analisi del canone letterario di un'opera distaccato dalla sua epoca, cioè contro ogni tentativo di ridurre l'opera alla storia del suo tempo. Il difficile lavoro di Bloom si scontra immediatamente con i concetti di valore, di rapporto tra scrittura e creazione, di rapporto tra scrittore-opera-lettore-mercato.

³⁷⁴ BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, p. 134-135.

³⁷⁵ CURI Fausto, "Canone e anticano. Viatico per una ricognizione", in *Intersezioni*, XVII, 1997, p. 495-511.

³⁷⁶ BLOOM Harold, *Il Canone occidentale*, op. cit.

Se si tratta di opere entrate da molto a far parte del canone occidentale, è evidente il rapporto con il tempo, con la memoria: sono sopravvissute al tempo attraverso la memoria. Ma come fare con delle opere a noi contemporanee? Come darne una valutazione?

Sulla linea di questa domanda, per noi centrale, un punto della teoria di Bloom risulta particolarmente interessante: il canone nasce dalla lotta di testi e autori gli uni contro gli altri, una vera e propria lotta per la sopravvivenza. Parametro molto interessante, ma al quale andrebbe oggi integrata una riflessione sul rispettivo peso della stampa giornalistica, del marketing editoriale e degli studi universitari.

Più attenta alle dinamiche evolucioniste, la teoria del formalista russo Viktor B. Sklovskij introduce il concetto di “canonizzazione della linea minore”³⁷⁷:

Secondo Sklovskij, la storia letteraria si sviluppa su due livelli: un vertice, in cui emergono le opere canonizzate in un determinato periodo, e una base costituita dalla grande massa della letteratura non canonica. Un quadro statico, dunque, soltanto se osservato in termini sincronici: a livello *diacronico*, invece, la storia letteraria risulta un complesso insieme di scambi che spostano i confini del canone eleggendo – o viceversa destituendo – opere diverse in periodi diversi. Elaborata anche da Bachtin, Tynjanov e Todorov – secondo il quale la codificazione dei generi letterari è una misura della “cornice ideologica” in cui questa scelta viene compiuta – l’idea di Sklovskij costituisce il fondamento di una riflessione sociologicamente più accorta sulle dinamiche di formazione del canone letterario³⁷⁸.

Gli studi di Viktor B. Sklovskij e dei suoi successori mostrano infatti molta più attenzione per l’aspetto sociologico nella formazione del canone. Accanto ad una storia letteraria formata da opere che entrano in un canone consolidato, si aggiungono delle opere non canonizzate che hanno una forte influenza sul canone e sulle sue frontiere sul piano diacronico. Secondo periodi e contesti diversi, ci saranno dunque delle opere che entrano o escono dal canone: la fortuna di un’opera influenzerà dunque anche la diffusione della sua traduzione.

Si sarà capito che stiamo percorrendo una strada che conduce a un approccio pluridisciplinare e plurifocale del canone, cioè che prende in considerazione e cerca di analizzare le diverse componenti che entrano in gioco nel momento di definizione e/o di messa in discussione.

³⁷⁷ SKLOVSKIJ Viktor B., *O teorii prozy*, Mosca, Krug, 1917, *Teoria della prosa*, Tr. OLSOUFIEVA Maria, Bari, De Donato, 1966, Tr. DE MICHELIS Cesare e OLIVA Renzo, Torino, Einaudi, 1976.

³⁷⁸ ABRUZZESE Alberto, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003, p. 57.

A questo proposito, molto interessante è il percorso di ricerca di Romano Luperini³⁷⁹. Secondo lo studioso italiano, bisogna considerare il canone secondo due accezioni: il canone dal punto di vista delle opere (*a parte obiecti*) – cioè l'insieme delle regole che costituiscono un gruppo di opere omogeneo –; e il canone dal punto di vista del pubblico (*a parte subiecti*). Questa seconda prospettiva mette in risalto il fatto che il canone cambia secondo le epoche e secondo “la memoria selettiva dei popoli”³⁸⁰. Alla diacronia della prima accezione (una successione di opere unite dalle stesse caratteristiche letterarie), segue la sincronia della seconda (le scelte di gusto e di valore di una data comunità in un preciso momento storico). Un esempio di questa seconda accezione sono, ad esempio, i programmi scolastici, le politiche culturali dei governi e dell'edizione, cioè tutto quello che concerne l'“egemonia” culturale in senso gramsciano.

Sia il concetto di “canonizzazione della linea minore” (Slovskij) che quello del canone *a parte subiecti* (Luperini) si rivelano particolarmente interessanti nel momento in cui ci si occupa di opere coeve, sulle quali il tempo non ha ancora agito per fissarne valore, la posizione nel campo letterario, al di là di un eventuale momentaneo successo o insuccesso di pubblico e/o di critica.

Discutere del canone significa dunque discutere di ruoli istituzionali e di identità culturali.

La letteratura non è trasmissione inerte di una unica tradizione, ma una sede di conflitti e di contraddizioni: in essa e attraverso di essa si svolge una lotta per l'egemonia che investe temi e contenuti ideologici, tendenze e movimenti letterari, soluzioni di stile e di gusto e anche scelte di politica culturale in cui si riflettono precisi rapporti di potere. [...] La storia letteraria non può che essere anche resoconto del conflitto delle interpretazioni che la fonda³⁸¹.

Luperini, riconoscendo che il punto di vista del critico è sempre parziale, trasforma questa debolezza in una forza: un critico deve essere consapevole del dialogo e del conflitto, della loro evoluzione negli spazi e nei tempi istituzionali e culturali.

³⁷⁹ LUPERINI Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

³⁸⁰ LUPERINI Romano, “Il Canone del Novecento”, *op. cit.*, p.1.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 3.

Ispirandosi agli studi di Luperini, nel 1999 Alba Donati ha organizzato a Lucca un Convegno dal titolo “Costellazioni italiane 1945-1999”, nel corso del quale Silvio Perrella, Emanuele Trevi e Massimo Onofri propongono di utilizzare il concetto di costellazione al posto di quello di canone. Il concetto di costellazione deriva da Walter Benjamin³⁸²: i testi (le stelle) rappresentano dei dati oggettivi di una costellazione, le linee che li uniscono e che organizzano una costellazione sono sempre determinate da un interprete.

Si vede dunque immediatamente che il concetto subisce una forte modificazione: quella che prima chiamavamo autorità diventa ora interpretazione. Cambiamento radicale, di prospettiva e di ruolo. Ciò non significa che l'autorità scompaia, ma che non è più – se possiamo permetterci il gioco di parole – così autorevole: è molteplice e si costruisce su più e differenti vie interpretative. Per questo oggi, dopo questi radicali passaggi teorici, è più che mai difficile elaborare delle categorie di riferimento a giudizio delle opere contemporanee. Inoltre già è difficile per il panorama letterario del proprio paese, ancora più per le opere importate da altre culture, che quindi successivamente entrano a far parte di un altro panorama letterario a cui talvolta apporteranno delle influenze.

Il testo tradotto entra quindi a far parte di un'altra cultura, nella quale si mantiene in disparte, relegato nella zona denominata dalla sua cultura di provenienza, ma allo stesso tempo si integra agendo anche sulla letteratura a lui contemporanea del paese d'arrivo.

Alla luce di queste considerazioni teoriche, prendiamo come esempio paradigmatico le opere di un autore contemporaneo francese tra i più celebri tradotti in italiano: Michel Houellebecq.

Michel Houellebecq è uno dei casi più recenti di notevole affermazione di uno scrittore francese entro il panorama letterario italiano. Scrittore, e occasionalmente regista e sceneggiatore, si è imposto all'attenzione del pubblico italiano con *Le particelle elementari*³⁸³, libro che ha acceso, come altri successivi, un animato dibattito critico anche in Italia. La sua pubblicazione in Francia nel 1998 ha

³⁸² BENJAMIN Walter, “Tesi di filosofia della storia”, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, op. cit., p. 75-86.

³⁸³ Tradotto da Sergio Claudio Perroni e pubblicato da Bompiani nel 1999, un anno dopo l'uscita in Francia per l'editore parigino Flammarion.

provocato l'esclusione dell'autore dalla rivista letteraria *Perpendiculaire*, e la chiusura della rivista³⁸⁴. I temi dei romanzi di Houellebecq toccano questioni destinate a creare scandalo, come il turismo sessuale e la clonazione umana, l'immigrazione e la decadenza della Francia, mantenendo sempre al centro della narrazione l'assoluta miseria affettiva dell'uomo contemporaneo.

Accanto a quelli di François Bon, Emmanuel Carrère, Pierre Bergounioux, Pascal Quignard, Pierre Michon, Leslie Kaplan, il nome di Houellebecq è associato in Francia alla produzione di una letteratura impegnata a condurre una critica spietata del proprio tempo in un dialogo costante con l'elaborazione delle scienze umane e delle scienze esatte. Letteratura impegnata anche a istituire un rapporto peculiare con il grande romanzo francese, visto non come insieme di modelli di Letteratura, ma piuttosto come insieme di opere singolari, il caso Houellebecq è interessante da un altro punto di vista: si tratta di un autore arrivato al successo anche grazie a una grande attenzione mediatica, alla quale si è sempre ampiamente prestato. Scrive Jean-François Patricola a presentazione del proprio saggio, *Houellebecq ou la provocation permanente*³⁸⁵:

Michel Houellebecq, capro espiatorio prediletto della letteratura francese, autopromossi demolitore del romanzo contemporaneo, maestro di provocazioni e scrittore maledetto. E se, lungi dall'essere il nipote putativo di Céline, l'autore di *Plateforme* non fosse altro che un prodotto della società dello spettacolo? In esilio volontario, misantropo dichiarato, Houellebecq è IL prodotto marketing del momento, che dai vili sentimenti ne fa buona letteratura e dall'anticonformismo professione, addentrandosi con maestria nell'immaginario della maggioranza³⁸⁶.

³⁸⁴ Rivista letteraria, pubblicata prima dalle edizioni Michalon (1995-1996), poi da Flammarion (1997-1998), era l'emanazione della *Société Perpendiculaire* nata nel 1985. Insieme ad un denso lavoro di pubblicazione di numerosi autori contemporanei (come Lydie Salvayre, Pierre Autin-Grenier, Daniel Foucard, Jean-Charles Massera, Maurice G. Dantec, Jérôme Mauche, François Rosset, Abdel Illa Salhi, e lo stesso Michel Houellebecq), ha iniziato un'attività critica e teorica sull'arte contemporanea e la cultura di massa.

La sua pubblicazione è stata bruscamente interrotta da Flammarion proprio in seguito alle opposizioni dei fondatori della rivista (Nicolas Bourriaud, Christophe Duchatelet, Jean-Yves Jouannais, Laurent Quintreau, Christophe Kihm) a Michel Houellebecq, membro del comitato di redazione, dopo la pubblicazione di *Le particelle elementari*. Con la pubblicazione di un articolo su *Le Monde*, "L'Ère du flou", del 10 ottobre 1998, i membri della redazione attaccano duramente Houellebecq per le sue idee politiche e sociali.

³⁸⁵ Pubblicato dalle edizioni Archipel nel 2005.

³⁸⁶ "Michel Houellebecq, bouc-émissaire favori des lettres françaises, autopromu démolisseur du roman contemporain, maître des provocations et écrivain maudit. Et si, loin d'être le petit-fils putatif de Céline, l'auteur de *Plateforme* n'était qu'un produit de la société du spectacle? Exilé volontaire, misanthrope déclaré, Houellebecq est également LE produit marketing du moment, qui

Bisogna comunque sottolineare che l'acceso dibattito che ha scatenato in Francia non è paragonabile al successo di cui gode in Italia: se è vero che Houellebecq è uno degli autori francesi contemporanei che vanta grande notorietà anche nella Penisola, non si tratta però della stessa notorietà, assai controversa, che lo denota in patria. La fama italiana si collega all'ampio dibattito francese, ma non ne ha fatto scaturire uno altrettanto acceso. Le recensioni e gli articoli citano sempre il dibattito francese, ma non ne hanno creato uno altrettanto stimolante nella cultura italiana. Ricordiamo una delle poche voci italiane che si è alzata ironicamente a far parte del dibattito, quella di Giuseppe Scaraffia sull'insero culturale della domenica de *Il Sole 24 Ore*:

Quella di Houellebecq è un'ottima ricetta. Prendete quanto c'è di più banale – le vacanze organizzate – mescolatelo a quel che è più proibito – la prostituzione infantile – aggiungete un tocco d'amore. Mescolate il tutto fino ad ottenere un perfetto amalgama di sesso e a questo punto versate un pizzico di morte, un attentato islamico. Senza aspettare che le cose si raffreddino versate una lieve spolveratura di razzismo. Un ultimo tocco: lasciate cadere qua e là qualche citazione colta e qualche mugugno sull'esistenza e il piatto è servito. [...] Il modello cui Houellebecq si rifà è probabilmente meno leggibile per gli italiani che per i francesi. Basta guardare l'aria scostante e maledetta con cui posa per i fotografi. [...] a chi gli chiede perché si sia esiliato in quell'isola sperduta, risponde che l'ha fatto perché si sentiva perseguitato dalla sua notorietà. Quando addirittura è stato riconosciuto in un supermercato gli è sembrato il colmo. [...] Da noi neppure Umberto Eco sorpreso a rubare dieci confezioni di rotoloni Regina farebbe scalpore o verrebbe riconosciuto. Vive la France!³⁸⁷

Seppur in termini molto ironici giocati su degli stereotipi, si tratta di una critica esplicita, non solo all'autore ma anche al suo paese d'origine, che non ha scatenato grandi reazioni. Vediamo come ne parla Francesco Longo sul *Riformista* in occasione dell'uscita del recente *La carta e il territorio*³⁸⁸, romanzo che ha fatto vincere al suo autore il premio Goncourt:

de vils sentiments fait bonne littérature et de non-conformisme profession, surfant avec maestria sur l'imaginaire majoritaire” in <http://www.editionsecurite.com/livres/houellebecq-ou-la-provocation-permanente> (pagina consultata il 12 dicembre 2011).

³⁸⁷ SCARAFFIA Giuseppe, “Houellebecq, lo scandalo è servito”, in *Il Sole24Ore*, 14 ottobre 2001, <http://www.banchedati.ilsole24ore>, (pagina consultata il 13 dicembre 2011).

³⁸⁸ *La carte et le territoire*, Paris, Flammarion, 2010, *La carta e il territorio*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2010.

Chi teorizzò la famigerata “morte dell’autore”, non avrebbe mai pensato che un giorno Michel Houellebecq sarebbe stato ucciso nel cuore di un suo romanzo. Ogni volta che esce un libro di Houellebecq la comunità letteraria internazionale si prepara a leggere una sua nuova provocazione, che arriva regolarmente. La casa editrice Bompiani ha appena pubblicato *La carta e il territorio* [...] in cui ancora una volta si può ammirare l’estro, l’intelligenza e la radicale antipatia dello scrittore francese. Houellebecq non riesce a non mostrarsi cinico, ama le idee scomode più dei buoni sentimenti, disprezza i valori condivisi e tollera poco l’umanità in sé, appena può si riveste di vittimismo per scagliarsi di volta in volta contro i suoi avversari³⁸⁹.

A leggere tali recensioni, si ha l’impressione che l’essere “importato” impedisca al romanzo un’azione diretta sulla cultura di accoglienza, la quale si limita a conservarla nella cultura di partenza in cui si situa il vero dibattito della critica. In altri termini, non troviamo nelle reazioni italiane a Michel Houellebecq né una messa in discussione né uno sviluppo del dibattito francese.

Mentre le tematiche dei suoi romanzi risultano appositamente sgradevoli sia al pubblico francese che a quello italiano, e la sua critica dei valori liberali e libertari sia recepita con la stessa violenza da entrambe le culture – da questo punto di vista molto simili –, diverse sono le reazioni della critica dei due paesi: quasi come se la critica italiana non avesse mai veramente voluto riprendere, oltre all’opera, anche il dibattito letterario intorno all’opera, se non in forma di citazione³⁹⁰.

Ricordiamo che il romanzo d’esordio *Estensione del dominio della lotta*³⁹¹, pubblicato da Maurice Nadeau nel 1994, in precedenza rifiutato da numerosi editori, è arrivato in Italia – come sovente accade – solo dopo il successo di *Le particelle elementari*. La critica serrata del presente prosegue in *Piattaforma*³⁹² e in *La*

³⁸⁹ <http://www.minimaetmoralia.it/?p=3063> (pagina consultata il 13 dicembre 2011).

³⁹⁰ Si vedano questi due studi sulle traduzioni in italiano di Houellebecq: ROSSI Barbara, *Critica della traduzione. Un esame del linguaggio turistico attraverso la traduzione italiana di “Plateforme” di Michel Houellebecq*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Relatore BARONE Charles, a.a. 2003-2004; JACQUET Marie Thérèse, “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?”, in MALLARDI Rosella (a cura di), *Literary Translation and Beyond. Traduzione letteraria e oltre. La traduzione come negoziazione dell’alterità*, Bari, Peter Lang, p. 68-69.

³⁹¹ *Extension du domaine de la lutte*, Parigi, Maurice Nadeau, 1994, *Estensione del dominio della lotta*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 2000. Ricordiamo che questo è il primo romanzo, ma che precedentemente aveva già pubblicato saggi e poesie: *Contre le monde, contre la vie* (saggio su Lovecraft, Éditions du Rocher, 1991), *Rester vivant*, (La Différence), *La Poursuite du bonheur* (La Différence 1992).

³⁹² *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, *Piattaforma*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 2001.

*possibilità di un'isola*³⁹³ fino al sopra citato *La carta e il territorio*, dove l'autore diventa uno dei protagonisti della narrazione, e che entra così nel filone dell'"autofinzione"³⁹⁴. L'attribuzione del premio Goncourt a questo romanzo ha scatenato in Francia un acceso dibattito, che così viene riportato dalla stampa italiana:

Giornalisti e fotografi si spingono, gli editori sono quasi sopraffatti dalla calca. Potrebbe essere uno degli eventi mondani descritti dallo stesso Houellebecq ne *La carta e il territorio*, il romanzo appena decretato vincitore in soli 70 secondi, per sette voti contro due. L'autore resta seduto impassibile, ma sopra di lui infuria la battaglia delle telecamere [...]. È la fine di una rincorsa cominciata nel 1998 con *Le particelle elementari*, già dato per favorito e battuto dal dimenticato *Confidenza per confidenza* di Paule Constant; tre anni dopo *Piattaforma* dà scandalo, tra turismo sessuale e accuse di islamofobia, ma non va oltre la prima selezione; *La possibilità di un'isola*, nel 2005, sfiora il premio: la gigantesca macchina pubblicitaria della casa editrice Fayard si rivela però controproducente, il segretario generale dell' Académie Goncourt, Didier Decoin, dichiara che non votandolo la giuria ha voluto dare prova di indipendenza. Per *La carta e il territorio*, il suo quinto romanzo, Michel Houellebecq è tornato alla Flammarion, che pure dal 1980 non si aggiudicava il Goncourt. E stavolta il premio è suo, con un libro ambientato nel mondo dell'arte contemporanea, dove uno dei personaggi secondari, Michel Houellebecq nei panni di se stesso, viene ucciso e fatto a pezzi, [...] Teresa Cremisi, la presidente di Flammarion che cinque anni fa è andata in Irlanda per riconquistare l'autore dopo la parentesi da Fayard, lo giudica "un grande libro di un grande scrittore, che non va trattato da star ma semplicemente letto". L'attenzione mediatica - o più banalmente il successo - che da anni circonda Houellebecq è in effetti fonte di infinita irritazione per i suoi detrattori³⁹⁵.

Gli scrittori membri della giuria del Goncourt, Tahar Ben Jelloun e Pierre Assouline sono stati tra i suoi principali oppositori, ma hanno dovuto rassegnarsi come spiega lo stesso Assouline su *Le Monde*:

Michel Houellebecq ha concepito con grande abilità, e un certo cinismo nella mentalità marketing, un prodotto confezionato che questa volta gli accademici del Goncourt non potevano rifiutargli. Un Goncourt di circostanza per il nuovo amico pubblico numero 1. Si è visto di rado un autore e dei giurati corrispondersi, incastrarsi e

³⁹³ *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005, *La possibilità di un'isola*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2005.

³⁹⁴ Il termine "autofinzione" ha avuto larga risonanza e oggi, in Francia, in Italia e altrove indica in termini più generali una narrazione che non rispetta il «patto autobiografico», ovvero non promette al lettore un racconto "veritiero", anzi mescola programmaticamente e scientemente eventi reali e no.

³⁹⁵ MONTEFIORI Stefano, "La Francia fa pace con Houellebecq", in *Il Corriere della sera*, 9 novembre 2010, p. 41.

sposarsi così perfettamente come per questa *cuvée* 2010. Avevano bisogno l'uno dell'altro. L'uno per raddoppiare le 200 000 copie (cifra Edistat delle vendite del suo romanzo fino a oggi) da qui alla fine dell'anno e entrare in un insignificante pantheon delle Lettere. Loro affinché la stampa, e in particolare la stampa straniera (Houellebecq è il più famoso degli scrittori viventi, il più discusso, il più ricercato e il più venduto al mondo), non li apostrofasse con sarcasmo se almeno questa volta non avessero apprezzato colui che alcuni critici definiscono, senza scherzare, "un genio". Michel Houellebecq, che taluni interrogano sul suo pensiero come si fa con un guru, è molto più furbo di loro³⁹⁶.

Anche Tahar Ben Jelloun aveva fatto sia sulla stampa francese³⁹⁷ che su quella italiana, precisamente su *La Repubblica*:

Non so se Teresa Cremisi, direttore delle Edizioni Flammarion in Francia, ami la letteratura; quel che è certo è che ha il senso del marketing. Sta curando il lancio dell'ultimo libro di Michel Houellebecq con maestria. *La carte et le territoire* è il decimo romanzo di questo autore che fa il personaggio misterioso e gestisce la sua carriera con brio, assicurandosi una copertura mediatica che lo proietta quasi sistematicamente in cima alle classifiche delle vendite. Inoltre non perde occasione per farci sapere di non essere benvenuto e di avere nemici dappertutto, specialmente nell'ambiente letterario parigino. [...] Ha bisogno di parlar bene di se stesso e lo fa mettendo i complimenti in bocca agli altri [...] Devo dire che per parte mia non lo avrei letto se non fossi stato obbligato dalla mia appartenenza all'Académie Goncourt³⁹⁸.

³⁹⁶ "Michel Houellebecq a conçu avec une grande habileté, et un certain cynisme dans l'esprit marketing, un produit manufacturé que les académiciens Goncourt ne pouvaient cette fois lui refuser. Un Goncourt de circonstance pour le nouvel ami public numéro 1. On a rarement vu un auteur et des jurés se correspondre, s'emboîter et s'épouser aussi parfaitement que pour cette *cuvée* 2010. Ils avaient besoin l'un de l'autre. Lui pour passer de 200 000 exemplaires (chiffre Edistat des ventes de son roman à ce jour) au double d'ici à la fin de l'année et entrer dans un dérisoire panthéon des Lettres. Eux pour que la presse, et notamment la presse étrangère (Houellebecq est le romancier français vivant le plus connu, le plus discuté, le plus guetté et le plus vendu dans le monde), ne les accable de sarcasmes et ne leur réserve des noms d'oiseaux s'ils passaient à nouveau à côté de celui que certains critiques qualifient sans rire de "génie". Michel Houellebecq, que certains interrogent pour sa pensée à la manière d'un gourou, est tellement plus malin qu'eux" in ASSOULINE Pierre, "Goncourt: Houellebecq, comme prévu", in *La République des Livres. Le Blog de Pierre Assouline*, 8 novembre 2010, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/11/08/goncourt-houellebecq-comme-prevu/> (pagina consultata il 15 dicembre 2011). Sullo stesso blog, Assouline aveva spiegato perché non apprezzava il romanzo di Houellebecq, Cfr. ASSOULINE Pierre, "Michel Houellebecq ou la France du tête-achat", in *La République des Livres. Le Blog de Pierre Assouline*, 30 agosto 2010, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/08/30/michel-houellebecq-ou-la-france-du-tele-achat/> (pagina consultata il 15 dicembre 2011).

³⁹⁷ HECHT Emmanuel, "Ben Jelloun flingue Houellebecq", in http://www.lexpress.fr/culture/livre/ben-jelloun-flingue-houellebecq_913745.html, 20 agosto 2010 (pagina consultata il 15 dicembre 2011).

³⁹⁸ BEN JELLOUN Tahar, "Il caso Houellebecq", Tr. VOLTERRANI Elda, in *La Repubblica*, 19 agosto 2010, p. 39.

I due articoli riportati sono tra i più citati dalla critica, abbondante nel caso di Houellebecq.

Anche all'interno del nostro ragionare sul canone e sull'autorità, il caso Houellebecq si dimostra particolarmente interessante: Houellebecq si situa ormai in una struttura di canone contemporaneo con caratteristiche ben precise, derivate da una somma di valori quali quelli critici giornalistici e universitari, quelli dei dati delle vendite e quindi di un presunto sostegno del pubblico. Detto ciò, giungiamo a un punto fondamentale: possiamo affermare che Houellebecq è oggi un autore inserito in un panorama letterario preciso e rappresentativo della propria cultura e del proprio tempo (anche il fatto che abbia scatenato un tale dibattito ne è una prova); possiamo constatare che l'assegnazione del più importante premio letterario di Francia, il Goncourt, lo fa entrare nel Pantheon degli autori (sappiamo del resto quanto i premi letterari, nonostante la grande importanza che godono in Francia, siano anche criticati per i loro meccanismi di attribuzione); eppure, ciò non basta a prevedere con certezza una sua possibile sopravvivenza futura, quindi un suo reale ingresso in un sistema canonico.

Inoltre il caso Houellebecq fa emergere una caratteristica sempre più predominante dei panorami letterari contemporanei: la forte influenza dell'autore come personaggio pubblico costruito anche dalla casa editrice e dalle leggi del marketing. Forse è stata la morte dell'autore – da cui eravamo partiti – insieme ai nuovi andamenti del mercato e della critica, ad avere alimentato il fenomeno del “personaggio”, più importante dell'autore, che si sottomette più ai dettami interpretativi di mode e momenti che non a punti canonici di riferimento precisi.

Il Canone del contemporaneo si delinea allora come qualcosa di estremamente fuggevole, intimamente legato alle leggi sociali ed economiche, di una mutevolezza dunque talmente incalcolabile che ne mette a rischio ogni precisa definizione. Dare delle coordinate di opere letterarie contemporanee significa parlare di quello che abbiamo menzionato come il concetto di “canonizzazione della linea minore” (Sklovskij) di un canone *a parte* principalmente *subiecti* (Luperini), proprio perché sono opere sulle quali non ha ancora agito il tempo a decretarne un valore, una precisa posizione, che vada al di là di un eventuale momentaneo successo o meno di critica e di pubblico.

II.2.3. Canone e storia letteraria

“La letteratura è un’arte maieutica e leggere è sempre un atto di partecipazione e co-creazione. [...] Tra uno scrittore e un lettore, se tutto fila liscio, si stabilisce una relazione molto stretta. Tra uno scrittore e molti lettori si stabilisce un vincolo comunitario. Tra più scrittori e molti, moltissimi lettori può stabilirsi qualcosa che somiglia a una forza storica e in realtà è un’onda telepatica”

[Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, p. 21-22]

Al fine di comprendere il percorso di sviluppo dell’autorità ed il ruolo oggi del canone letterario, dobbiamo percorrerne altri passaggi teorici.

Scriva Italo Calvino:

Nell’ultimo canto dell’*Orlando Furioso*, Ariosto rappresenta nel poema i lettori del poema. L’autore è riuscito a portare la sua nave in porto, e trova i moli affollati di gente che l’attende: nella folla egli riconosce ed enumera molte persone: belle dame, cavalieri, poeti, dotti³⁹⁹.

Calvino afferma sia questa la prima volta in cui il pubblico appare riflesso in un’opera, perché Ariosto descrive i lettori del suo libro: “Nell’intenzione che ogni scrittore mette nel suo progetto d’opera, è implicito un progetto di pubblico”⁴⁰⁰.

A proposito del lettore, ricordiamo la distinzione di Antoine Compagnon secondo il quale affinché ci sia letteratura cinque sono gli elementi indispensabili: autore, libro, lettore, lingua e referente. A questi, Compagnon aggiunge la storia e la critica delle letterature: quando si parla di un libro si fanno per forza delle ipotesi sulla letteratura, sui rapporti tra letteratura e autore, tra letteratura e realtà, tra letteratura e lettore, tra letteratura e linguaggio.

Compagnon parla dunque di autore (intenzione), mondo (rappresentazione), lettore (ricezione), stile, storia e valore e si chiede quale sia la realtà letteraria, la ricezione letteraria, la lingua letteraria, la storia letteraria ed il valore letterario. Domande dipendenti le une dalle altre che insieme formano un sistema⁴⁰¹.

³⁹⁹ CALVINO Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, Milano, Mondadori, 2004, p. 336.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ COMPAGNON Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, op. cit., p. 25.

Interessiamoci alla parte in cui tratta della ricezione.

Nella storia dei differenti approcci al mondo della letteratura, ci sono diverse prospettive d'analisi: l'approccio formale si concentra sull'opera, quello espressivo sull'artista, quello mimetico sul mondo, quello pragmatico sul lettore. Ovviamente, come per tutti gli approcci, ci sono diverse applicazioni della stessa prospettiva. Per molto tempo gli studi letterari hanno trascurato la lettura e il lettore. Già Proust aveva sottolineato l'importante ruolo del lettore quando, nel 1907 nella Prefazione alla sua traduzione francese di *Sésame et les Lys* di Ruskin e nel 1927 ne *Le Temps retrouvé*, affermava – come sottolinea Compagnon – che “quello che ci ricordiamo, che ci ha segnato nelle nostre letture d'infanzia [...] non è il libro in sé, ma il contesto in cui lo abbiamo letto, le impressioni che ne hanno accompagnato la lettura”⁴⁰².

Bisognerà però aspettare ancora del tempo per una formulazione teorica della ricezione: positivism, formalismo, *New Criticism* e strutturalismo sono troppo concentrati o sull'autore o sul testo.

Gli studi sulla ricezione sono ripartiti in due grandi correnti: quelli più concentrati sulla fenomenologia dell'atto individuale della lettura (Roman Ingarden⁴⁰³ e poi Wolfgang Iser⁴⁰⁴), quelli che si interessano dell'ermeneutica della risposta pubblica al testo (Gadamer e Jauss).

Molto interessante il fatto che Compagnon in *Le démon de la théorie* inserisca Jauss non nel capitolo sul lettore, ma in quello sulla storia. O meglio: Compagnon annuncia nel capitolo sul lettore il “fantasma” di Jauss, ma ci si sofferma attentamente in quello sulla storia.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 154.

⁴⁰³ Tra le due guerre, Ingarden costruisce un'estetica fenomenologica: il lettore giunge al testo con le proprie norme e valori, norme e valori che sono modificati dall'esperienza della lettura. La lettura procede in due direzioni contemporaneamente: le attese del lettore sono in funzione di tutto quello che già letto e gli elementi imprevisi che egli incontra durante il percorso della lettura lo costringono a riformulare le proprie attese.

⁴⁰⁴ Negli anni Settanta Iser prosegue la teoria di Ingarden: l'opera si realizza nell'interazione tra testo e lettore. La nozione centrale della teoria di Iser è quella di *lettore implicito*, costruito dal testo. Per spiegare questo processo, Iser si serve della metafora del viaggiatore, scrive Compagnon: “come chi viaggia in macchina, il lettore percepisce a ogni istante solo un aspetto del testo, ma combina tutto quello che ha già visto grazie alla propria memoria” in COMPAGNON Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune, op. cit.*, p. 164. Commenta Compagnon che la teoria di Iser è molto interessante, ma che permette di lavorare di più sul lettore costruito dal testo che sul lettore reale, somigliando dunque più a un approccio formale.

Con la nozione di storia, Compagnon affronta le questioni dei rapporti tra i testi e il tempo e tra i testi ed il contesto storico: storia della letteratura e letteratura nella storia.

Fino ad oggi, l'estetica della ricezione di Jauss è la teoria che maggiormente ha cercato di rinnovare la storia letteraria riconciliandola con il formalismo.

Tradotto dal tedesco all'italiano nel 1988⁴⁰⁵, *Estetica della Ricezione*, una delle opere maggiori di Hans Robert Jauss, viene invece tradotto in francese molto tardi, nel 1998. Una spiegazione può risiedere nel fatto che in Francia i metodi d'analisi letteraria predominanti sono stati a lungo, a partire dagli anni Sessanta, quelli legati allo strutturalismo e alla semiotica.

Di formazione filologica, Jauss prende in considerazione molte correnti (la fenomenologia di Husserl, d'Ingarden, di Ricoeur; il pensiero di Heidegger, nel prolungamento ermeneutico di Gadamer; il marxismo, così come è espresso da Benjamin, Lukács, Goldmann, e soprattutto nella "critica dell'ideologia" formulata dalla Scuola di Francoforte, Adorno e Habermas; le ricerche formaliste dei teorici di Praga; altre forme di strutturalismo, da Lévi-Strauss a Roland Barthes, per non citare che i principali), sempre con un atteggiamento di grande apertura e una conoscenza letteraria estremamente vasta.

Come Jean Starobinski sottolinea nella sua Prefazione all'edizione francese, lo studioso tedesco propone una difesa della storia letteraria allo stesso tempo di una revisione fondamentale del suo statuto:

sfida che non deve avere come effetto quello di contestare la legittimità della teoria letteraria, ma di invitarla a farsi di nuovo carico della dimensione storica del linguaggio e dell'opera letteraria, dopo gli anni in cui l'approccio "strutturalista" sembrava implicare necessariamente l'abbandono della dimensione "diacronica"⁴⁰⁶.

Secondo Jauss, la storia della letteratura e dell'arte è stata per troppo tempo una storia di autori e di opere: bisogna considerare anche il pubblico, il lettore. Jauss

⁴⁰⁵ JAUSS Hans Robert, *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz, Uvk Univers.-Vlg., 1987, *Pour une esthétique de la réception*, Tr. MAILLARD Claude, Paris, Gallimard, (1998) 2007.

⁴⁰⁶ "défi qui a pour effet non de contester la légitimité de la théorie littéraire, mais de l'inviter à reprendre en charge la dimension historique du langage et de l'œuvre littéraire, après les années où l'approche "structurale" semblait impliquer nécessairement l'abandon de la dimension "diachronique"" in STAROBINSKI Jean, "Préface", in JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 11.

propone un'analisi degli effetti prodotti dall'opera che sia molto di più di una semplice sociologia del gusto, e che possa fare accedere al suo significato.

Nella triade autore-opera-pubblico, quest'ultimo è, secondo Jauss, un elemento fondamentale nella storia di un'opera letteraria. È l'intervento del pubblico che permette all'opera di entrare nella continuità dell'esperienza letteraria, attraverso il passaggio dalla ricezione passiva alla comprensione critica⁴⁰⁷.

Studiare dunque "l'effetto prodotto" attraverso un'estetica della ricezione significa considerare il rapporto tra opera e pubblico come un dialogo. Secondo Jauss, per rinnovare la storia letteraria, bisogna riformulare l'estetica su un'estetica dell'effetto prodotto e della ricezione, quindi sull'esperienza che i lettori fanno di un'opera. I filosofi che prima di Jauss si erano interessati al destinatario sono Aristotele e Kant, e Jauss li conosce molto bene⁴⁰⁸.

Ciò che fa Jauss, e con lui la Scuola di Costanza, è trasformare il lettore in un oggetto di studio concreto, senza cadere in congetture psicologiche, né sociologiche di dati statistici di pubblicazioni e di vendite o di classi e categorie di lettori. Esistono dunque dei mezzi empirici che permettono di capire gli effetti prodotti da un'opera sul pubblico. Ad esempio, un criterio per il giudizio di valore estetico di un'opera letteraria è la maniera in cui, alla sua pubblicazione, essa risponde, gratifica o delude l'attesa del suo primo pubblico.

La ricezione dell'arte significa un duplice atto, che comprende l'effetto che è prodotto dall'opera, e il modo in cui il ricevente accoglie l'opera. Il ricevente può semplicemente consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo senso, riprendere una interpretazione già riconosciuta o tentarne una nuova. [...] In tutte queste attività il senso dell'opera si costituisce sempre di nuovo⁴⁰⁹.

L'opera letteraria ha dunque un carattere dialettico con il lettore in un processo aperto di cambiamenti continui. La stessa storia della letteratura non è immobile, in quanto è essa stessa un processo di ricezione e produzione estetica, che si opera

⁴⁰⁷ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 49.

⁴⁰⁸ STAROBINSKI Jean, "Préface", in *Ibid.*, p. 12-13.

⁴⁰⁹ JAUSS Hans Robert, "Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation", in *Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz, H. Sund und M. Timmermann, 1979, "Estetica della ricezione e comunicazione letteraria", in *Estetica della ricezione*, Tr. GIUGLIANO Antonello, Napoli, Guida, 1988, p. 136.

nell'attualizzazione dei testi dai lettori che li leggono, dai critici che li analizzano e dagli scrittori che li producono.

Secondo Jauss, bisogna considerare la storicità della letteratura secondo tre aspetti: diacronico (la ricezione delle opere nel tempo), sincronico (il sistema della letteratura in un preciso momento) e nel rapporto tra l'evoluzione della letteratura e quella della storia in generale. La figura del destinatario è in gran parte inscritta nell'opera stessa, nel suo rapporto con le opere precedenti.

un'opera letteraria non si presenta mai come una novità assoluta che compare in un deserto di informazione. Per tutta una serie di comunicazioni, segnali (manifesti o latenti) di referenze implicite, di caratteristiche già familiari, il suo pubblico è già predisposto a un certo tipo di ricezione. L'opera letteraria evoca delle cose già lette, mette il lettore in una o in un'altra predisposizione emotiva, e fin dall'inizio crea un'attesa del "seguito" e della "fine", attesa che può, mano a mano che il lettore procede nella lettura, essere mantenuta, mutata, reorientata, rotta dell'ironia⁴¹⁰.

Jauss pensa prima di tutto all'impressione del lettore "ordinario", anche l'interpretazione del lettore "critico" arriva dopo la sua esperienza di lettore "ordinario".

Alla base della teoria della ricezione di Jauss non c'è una pretesa di totalità, essa infatti si dice parziale e non vuole essere una disciplina autonoma. La nozione centrale della teoria della ricezione di Jauss è quella di orizzonte di attesa, nozione che proviene da Husserl⁴¹¹. Orizzonte di attesa che deve essere letto in un movimento diacronico, e analizzato a partire da un sistema di norme e valori sincronici. Jauss risolve così l'opposizione che, a partire dagli anni Sessanta, aveva reso impossibile mettere d'accordo l'approccio strutturale con quello storico.

A questo punto è necessario, come sottolinea Starobinski, citare quella che Gadamer chiama la "fusione degli orizzonti", ed i punti della sua teoria accettati o

⁴¹⁰ "une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latentes – de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la "suite" et de la "fin", attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie" in *Ibid.*, p.55.

⁴¹¹ HUSSERL Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, Verlag von Max Niemeyer, 1913, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Tr. ALLINEY Giulio, Torino, Einaudi, 1950.

rifiutati da Jauss. Secondo Gadamer l'orizzonte del presente non può assolutamente formarsi senza il passato⁴¹². Con un approccio ben più dialettico, ciò che Jauss riprende da Gadamer è soprattutto la “logica della domanda e della risposta”:

Perché non è sufficiente occuparsi dell'autore, dell'opera, dei lettori, dell'interprete attuale, nei loro rispettivi ruoli e orizzonti: bisogna rendere questi ruoli e questi rapporti “descrivibili”, disporre di un metodo specifico per farli parlare e percepirli⁴¹³.

Se all'inizio del XIX° secolo l'ermeneutica credeva di potere accedere alla coscienza degli scrittori, né Gadamer né ancor meno Jauss ci credono più. Sia secondo l'uno che secondo l'altro ogni opera risponde a una domanda, e quello che l'interprete deve riconoscere nel testo è sia la domanda che fonda il testo che come è stata articolata la risposta. Ciò non significa poter ricostruire l'esperienza mentale dello scrittore: è il testo che deve essere decifrato. Ad esempio, le opere che fanno parte della storia della letteratura, che sono sopravvissute, mostrano già, nel fatto stesso di esistere, il loro indice di accoglienza. In un nuovo contesto storico, altri lettori troveranno altre domande e un senso differente della domanda iniziale: “ogni opera d'arte si elabora subito in quanto interpretazione «poetica» di un materiale da interpretare”⁴¹⁴.

Nella sua teoria della ricezione, nelle analisi e nei suggerimenti di analisi, Jauss privilegia sempre il lettore ordinario, il grande pubblico, e molto meno il lettore con maggiori strumenti critici: “Senza quei lettori non capiremmo dei dati fondamentali: la storia dei generi letterari, il destino della “buona” e della “cattiva” letteratura, la permanenza o il declino di alcuni modelli o paradigmi”⁴¹⁵.

Jauss giunge così a preconizzare l'interesse di studiare la massa delle opere definite mediocri. Distingue l'effetto (che conserva dei legami col passato in cui è

⁴¹² GADAMER Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960, *Verità e metodo*, Tr. VATTIMO Gianni, Milano, F.lli Fabbri, 1972.

⁴¹³ “Car il ne suffit pas d'avoir mis en place l'auteur, l'œuvre, les lecteurs, l'interprète actuel, dans leurs rôles et leurs horizons respectifs: il faut rendre ces rôles et ces rapports “descriptibles”, disposer d'un moyen précis de les faire parler et de les percevoir” in STAROBINSKI Jean, “Préface”, in JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹⁴ “toute œuvre d'art s'élabore d'emblée comme l'interprétation “poétique” d'un matériau” in *Ibid.*, p. 19.

⁴¹⁵ “Sans ces lecteurs-là, nous ne comprendrions pas, pour l'essentiel, l'histoire des genres littéraires, le destin de la “bonne” et de la “mauvaise” littérature, la persistance ou le déclin de certaines modèles ou paradigme” in *Ibid.*

nata l'opera) e la ricezione (che dipende dal destinatario attivo e libero, che giudica secondo le norme estetiche del suo tempo). Ogni analisi non ha quindi bisogno di essere completa e soprattutto può essere integrata da altre teorie e metodi. Ciò che è importante è di scoprire tra le "concretizzazioni" dell'opera, cioè tra le interpretazioni dominanti, quelle che, visibili o nascoste, possano chiarirne la genesi. Secondo Jauss l'opera è sia il testo che la sua ricezione.

Con la parola "concretizzazione" Jauss designa "il senso, ogni volta nuovo, che tutta la struttura dell'opera, in quanto oggetto estetico, può prendere quando si modificano le condizioni storiche e sociali della sua ricezione"⁴¹⁶.

L'effetto (determinato dal testo) e la ricezione (determinata dal destinatario) sono le due componenti della concretizzazione di un'opera.

Il testo è considerato da Jauss come una struttura aperta⁴¹⁷, il cui senso si concretizza attraverso ricezioni successive la cui successione dipende dalle domande e dalle risposte messe in atto nel testo stesso, ricordando pur sempre, come giustamente nota Jauss, che le concretizzazioni di un'opera sono condizionate dai canoni estetici dei periodi storici:

Il lettore può "fare parlare" un testo, cioè trasformare il senso potenziale dell'opera in una significazione attuale, solo attraverso la propria precomprensione del mondo e della vita nel quadro di referenza letteraria del testo. Questa precomprensione del lettore include le attese concrete che corrispondono all'orizzonte dei suoi interessi, desideri, bisogni ed esperienze così come sono determinati dalla società e dalla classe alla quale appartiene, così come dalla sua storia individuale⁴¹⁸.

⁴¹⁶ "Le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'œuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les conditions historiques et sociales de sa réception se modifient" in JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 233.

⁴¹⁷ Ciò non significa che i testi offrano delle possibilità illimitate di interpretazione.

⁴¹⁸ "Le lecteur ne peut «faire parler» un texte, c'est-à-dire concrétiser en une signification actuelle le sens potentiel de l'œuvre, qu'autant qu'il insère sa précompréhension du monde et de la vie dans le cadre de référence littéraire impliqué par le texte. Cette précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désir, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à la quelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle" in JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 284-285.

Ogni lettore ha dunque virtualmente già in sé le norme e le attese attraverso le quali vive questa fusione, che essa sia attraverso l'adesione ad un modello e alle sue norme o attraverso un suo cambiamento.

L'esperienza estetica può dunque articolarsi in tre funzioni: *trasmissione* della norma, *creazione* della norma o *rottura* della norma. Da sempre la teoria estetica ha privilegiato la rottura.

Proprio per l'apporto notevole che la teoria di Jausss darà alla selezione del nostro *corpus* così come alla sua analisi, abbiamo voluto soffermarci più a lungo su di essa. Questa lunga pausa di riflessione teorica ci conduce su due strade: una prima, che intraprenderemo subito, è l'analisi di tutto ciò che ruota intorno al testo, all'autore e al lettore, cioè le politiche editoriali; e una seconda, che occuperà tutta la nostra Terza Parte, è l'analisi di una selezione di autori ed opere dei primi dieci anni del XXI° secolo, secondo le teorie ed i metodi che stiamo definendo in questa Parte Seconda.

II.3. Politiche editoriali

“il mondo di quelli che hanno a che fare coi libri professionalmente è sempre più popolato e tende a identificarsi col mondo dei lettori. Certo, anche i lettori diventano più numerosi, ma si direbbe che quelli che usano i libri per produrre altri libri crescono di più di quelli che i libri amano leggerli e basta”

[Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 93]

II.3.1. La mediazione editoriale

“Io lavoro in una casa editrice e in una casa editrice vengono savi e matti. Il mestiere del redattore è riconoscere a colpo d’occhio i matti”
[Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, p. 58]

Durante gli anni Sessanta e Settanta uno dei principali approcci alla produzione letteraria era quello puramente sociologico. Un ruolo molto importante l’ha avuto in particolare l’opera di Robert Escarpit⁴¹⁹, la cui ricerca è stata fortemente legata a una riflessione marxista della cultura. Escarpit nel suo saggio *Sociologie de la littérature* afferma che, ridotta alle sue operazioni materiali, la funzione editoriale può essere riassunta in tre momenti: scegliere, produrre, distribuire. L’editore è dunque colui che mette in commercio un prodotto culturale.

Gli studiosi che hanno proseguito su questa strada si sono concentrati soprattutto sui dati quantitativi: statistiche delle pubblicazioni, numero di copie, situazione economica delle case editrici. Sono gli stessi anni in cui il dibattito sull’analisi letteraria è dominato dallo strutturalismo e dalla semiologia.

A partire dagli anni Ottanta e Novanta invece altri studiosi hanno iniziato a interessarsi di storia culturale ed economica dell’edizione, analizzando più in particolare da un punto di vista storico i rapporti tra case editrici e personalità della cultura⁴²⁰.

Verso la fine degli anni Ottanta e durante tutti gli anni Novanta appaiono i più importanti studi svolti nel campo da storici della lettura e bibliografi, come Roger Chartier⁴²¹, Donald McKenzie⁴²², Robert Darnton⁴²³ e Gérard Genette⁴²⁴. Si comincia

⁴¹⁹ ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, *Sociologia della letteratura*, Tr. D’ANNA Riccardo, Napoli, Guida, 1970.

⁴²⁰ In Italia, a partire dagli anni Novanta, c’è un forte aumento dell’interesse per la storia dell’edizione. Nel 1997 Giunti pubblica *Storia dell’editoria nell’Italia contemporanea* di Gabriele Turi. Al quale seguono *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali* di Maria Iolanda Palazzolo, *La nuova figura dell’editore* di Mario Infelise, *Le nuove dimensioni dell’impresa editoriale* di Ada Gigli Marchetti, *Un panorama in evoluzione* di Enrico Decleva, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale* di Gianfranco Pedullà, *Cultura e poteri nell’Italia repubblicana* di Gabriele Turi, *La letteratura popolare e di consumo* di Adriana Chemello, *Tascabile e nuovi lettori* di Giovanni Ragone.

⁴²¹ CHARTIER Roger e CAVALLLO Guglielmo (a cura di), *Histoire de la lecture dans le monde occidentale*, Paris, Seuil, 1997, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Tr. BONFIL Roberto, Bari, Laterza, 1995.

a pensare che il passaggio dal testo al libro, cioè alla sua forma materiale, non sia mai una scelta senza conseguenze, ma un elemento del quale bisogna assolutamente tenere conto nella sua ricezione. Alberto Cadioli⁴²⁵ nei suoi studi sui rapporti tra edizione e lettori sottolinea giustamente questa nuova prospettiva: l'editore pensa sempre a una comunità di lettori (già esistente o potenziale), sia quando sceglie il titolo che quando definisce le modalità di pubblicazione. Fondamentali diventano allora tutti gli elementi paratestuali. Nelle scelte dell'editore è dunque già inscritta un'interpretazione testuale: diverse edizioni raggiungono lettori differenti. In questo senso la parola editore indica il ruolo di un individuo o, cosa più probabile, di un gruppo di individui con funzioni diverse. Come sottolinea Cadioli, bisogna sempre ricordarsi che insieme all'*intentio auctoris* e all'*intentio lectoris*, c'è anche un'*intentio editionis*. Il lavoro dell'edizione è sempre sufficientemente cosciente della parzialità del proprio ruolo.

Cadioli parla allora di un editore "iperlettore", cioè un lettore che agisce in nome di una comunità di lettori. L'editore iperlettore può essere uno scrittore, un critico, un gruppo di redattori, o lo stesso proprietario della casa editrice, ma in questo caso il suo ruolo è fortemente legato a quello di imprenditore.

Come tutti i lettori, anche l'editore introduce, nella sua lettura, scelte che danno un senso al testo, valorizzando certi elementi e eliminandone altri. In più, a differenza del lettore comune, l'editore può dare alla propria lettura un valore paradigmatico, potendo manifestare le proprie scelte attraverso le decisioni editoriali e i processi di produzione del libro. Può infatti, quando ancora il testo è solo dattiloscritto, suggerire modifiche strutturali, correggere da un punto di vista formale, esercitare una censura; poi, in fase di lavorazione redazionale e di commercializzazione, può dare un'interpretazione e presentarla pubblicamente, inserendo i libri – grazie a una serie di possibilità che vanno dalla grafica alla promozione degli uffici stampa e pubblicità – in un contesto portatore

⁴²² MCKENZIE Donald, *Bibliography and the sociology of texts*, London, British Library, 1986, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Tr. AMADUZZI Isabella e CAPRA Andrea, Milano, Bonnard, 1999.

⁴²³ DARNTON Robert, *The great cat massacre and other episodes in french cultural history*, New York, Penguin Books, 1984, *Il grande massacro dei gatti ed altri episodi della storia culturale francese*, Tr. PASTA Renato, Milano, Adelphi, 1988.

⁴²⁴ GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, *Soglie. I dintorni del testo*, Tr. CEDERNA Camilla, Torino, Einaudi, 1989.

⁴²⁵ CADIOLI Alberto, DECLEVA Enrico e SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *La mediazione editoriale*, Milano, il Saggiatore e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

di una concezione specifica della letteratura e delle modalità di lettura⁴²⁶.

L'editore è colui che trasforma un testo in libro, conferendogli specifiche caratteristiche materiali. Si capisce dunque immediatamente l'importanza degli elementi paratestuali: la copertina, la collezione, il titolo, il prezzo, la pubblicità, i giornali e le riviste specializzate nei quali viene recensito, ecc.

Gérard Genette, il teorico che ha coniato l'espressione di paratesto⁴²⁷, lo definisce come

il luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo e sviluppare una lettura più pertinente agli occhi, si intende, dell'autore e dei suoi alleati⁴²⁸.

Volendo trovare delle metafore che descrivano l'attività delle pratiche paratestuali, Genette si serve della figura del vestibolo, una zona intermedia tra il dentro e il fuori, una zona che offre a tutti la possibilità di entrare o uscire:

Esso costituisce tra l'identità ideale e relativamente immutabile del testo e la realtà empirica (socio-storica) del suo pubblico, [...] una specie di *chiusa* che permetta a questi due mondi di restare allo stesso livello, o, se preferiamo, un compartimento stagno che aiuti il lettore a passare senza troppa difficoltà respiratoria da un mondo a un altro, operazione a volte delicata, soprattutto quando il secondo si trova ad essere un mondo di finzione⁴²⁹.

Elemento che può essere ignorato dal pubblico o trascurato dalla critica, il paratesto non è soltanto un elemento strettamente collegato al testo, né si limita a svolgere una funzione ausiliare, il paratesto assicura la ricezione del testo, lo rende reale, funziona come una "soglia", una sorta di consiglio per la lettura, e stabilisce un primo patto di fiducia con il ricettore: il ricettore coglie delle indicazioni di genere, ne valuta il tipo di atto comunicativo, assume un determinato atteggiamento

⁴²⁶ CADIOLI Alberto, "L'editore e i suoi lettori", in *L'editore e i suoi lettori*, op. cit., p. 47-48.

⁴²⁷ L'espressione compare per la prima volta in GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Tr. NOVITÀ Raffaella, Torino, Einaudi, 1997.

⁴²⁸ GENETTE Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, op. cit., p. 4.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 401-402.

interpretativo. Questa “frangia” del testo che, come dice Philippe Lejeune⁴³⁰, ne definisce tutta la lettura, costituisce una zona non solo di transizione, ma di transazione: è il luogo privilegiato dell’istanza autoriale, di una strategia sul pubblico.

Cadioli sottolinea che un elemento fondamentale nell’analisi del paratesto è che esso non può mai essere analizzato in maniera astratta, cioè che bisogna sempre situarlo in una comunità letteraria e nei suoi codici, linguistici e culturali.

Più il lettore è cosciente e in grado di distinguere gli elementi paratestuali, più saprà separare il testo dall’oggetto materiale libro. Per la maggior parte dei lettori però la lettura suggerita dagli elementi paratestuali è quella che predomina o la sola. In questo caso è l’interpretazione dell’editore a prevalere:

E’ dunque di grande rilievo, in un’attività critica che presti attenzione alla storia della trasmissione dei testi, individuare e riconoscere tutti gli interventi editoriali che dirigono la lettura e che tracciano la *Wirkungsgeschichte* di un’opera, cioè la “storia degli effetti”, riletta nel quadro della storia delle edizioni⁴³¹.

La critica letteraria deve dunque occuparsi di edizione non solo da un punto di vista sociologico (analisi statistiche delle pubblicazioni e delle vendite), non solo da un punto di vista economico (bilancio delle case editrici), non solo in rapporto alle trasformazioni dei gruppi intellettuali, ma può analizzare il rapporto testo-libro-lettura attraverso gli studi sulla ricezione, con un’attenzione particolare alle scelte paratestuali. La critica deve sottolineare i legami tra edizione e comunità letteraria alla quale il libro è destinato tracciando una storia dei processi di pubblicazione, degli aspetti materiali. Come scrive Roger Chartier: “lo statuto e l’interpretazione di un’opera dipendono dalla sua materialità”⁴³².

Sempre più, quindi, si considera il lavoro d’edizione come avente un ruolo molto importante, oltre che nella pubblicazione, nella ricezione di un’opera.

L’edizione è l’industria del libro, dove si incrociano economia e cultura. In un interessante articolo del 2001, Roberto Calasso analizza bene la presenza forte dell’edizione e dei suoi codici nella ricezione di un’opera, mettendone in evidenza le ragioni e le regole di una sua possibile sopravvivenza:

⁴³⁰ LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 45.

⁴³¹ CADIOLI Alberto, “L’editore e i suoi lettori”, *op. cit.*, p. 47-48.

⁴³² CHARTIER Roger, “Textes, formes, interprétations”, in MCKENZIE Donald, *Bibliography and the sociology of texts*, *op. cit.*, p. 103.

A quanto pare un'impresa editoriale può produrre guadagni notevoli soltanto a condizione che i buoni libri siano sommersi fra molte altre cose di qualità assai differente. E quando si è sommersi, può facilmente accadere di annegare – e così sparire del tutto⁴³³.

Secondo Calasso, con l'edizione accade la stessa cosa che con la fotografia: se per capire l'essenziale della fotografia, si deve studiare l'opera di Nadar, per l'edizione in Italia, bisogna guardare i libri di Aldo Manuzio, il Nadar dell'edizione.

Manuzio fu il primo a immaginare una casa editrice in termini di “forma”: la parola “forma” impiegata da Calasso è una parola chiave della quale ci appropriamo.

E qui la parola “forma” va intesa in molti e disparati modi. In primo luogo la forma è decisiva nella scelta e nella sequenza dei titoli da pubblicare. Ma la forma riguarda anche i testi che accompagnano i libri, nonché il modo in cui il libro si presenta in quanto oggetto. Perciò include la copertina, la grafica, l'impaginazione, i caratteri, la stampa. Aldo medesimo era solito scrivere sotto forma di lettere o *epistulae* quei brevi testi introduttivi che sono i precursori non solo di tutte le moderne introduzioni, pre- e postfazioni, ma anche di tutti i risvolti di copertina, i testi di presentazione ai librai e le pubblicità di oggi. Fu quello il primo accenno al fatto che tutti i libri pubblicati da un certo editore potevano essere visti come anelli di un'unica catena [...]. Questo, ovviamente, è il traguardo più audace e ambizioso per un editore, e tale è rimasto da cinquecento anni⁴³⁴.

Da Manuzio, in pieno Rinascimento, ai nostri giorni, Calasso cita dei casi di quella che chiama “arte dell'edizione”. Per spiegare questa arte Calasso si serve del concetto di “bricolage” così come è stato impiegato da Claude Lévi-Strauss come meccanismo di elaborazione dei miti⁴³⁵. Anche l'edizione è una forma di bricolage. Ogni casa editrice deve essere considerata come l'insieme complesso di molti elementi dei libri che pubblica: copertina, grafica, pubblicità, numero di copie stampate, numero di copie vendute, diverse riedizioni, ecc. Una casa editrice è “un'opera” che, nel corso degli anni e delle pubblicazioni, costruisce la propria immagine, fortemente legata a quella del paese e della cultura nei quali è nata.

⁴³³ CALASSO Roberto, “L'editoria come genere letterario”, in *Adelphiana*, 16 novembre, Milano, Adelphi, 2001, p. 3, in <http://editoria.let.uniroma1.it/cms/files/calasso.pdf> (pagina consultata il 26 aprile 2010).

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 4-5.

⁴³⁵ LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, *Il pensiero selvaggio*, Tr. CARUSO Paolo, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Ad esempio i vasti domini di Gallimard, che dalle tenebrose foreste e dalle paludi della “Série Noire” si estendono agli altopiani della “Pléiade”, includendo però anche varie graziose città di provincia o insediamenti turistici che talvolta assomigliano ai villaggi Potëmkin di cartapesta eretti in questo caso non per la vista di Caterina ma per una stagione di premi letterari. E ben sappiamo che, quando giunge a espandersi in questo modo, una casa editrice può assumere un certo carattere imperiale. Così il nome Gallimard suona fin nei lembi più remoti dove si spinge l’edizione francese⁴³⁶.

L’edizione è dunque un “genere letterario ibrido”⁴³⁷, esso è anche quello che Bertrand Legendre chiama “valore aggiunto”⁴³⁸ al lavoro iniziale dell’autore: le scelte tecniche e estetiche, la capacità di un editore di costituire un determinato catalogo, la pubblicità, la diffusione.

Questi elementi, che definiscono la maggior parte del valore aggiunto editoriale, assicurano l’identità del marchio delle case editrici, sia dal punto di vista delle scelte di opere così come vengono percepite dai lettori sia in termini di relazioni con gli altri attori della catena del libro, in particolare i librai⁴³⁹.

È oggi sempre più evidente quanto l’identità conferita a un’opera tramite questo “valore aggiunto” sia nell’edizione letteraria una forza dell’intero processo di pubblicazione. Prendiamo ad esempio il caso de *L’eleganza del riccio* di Muriel Barbery⁴⁴⁰. Il libro è stato una delle sorprese editoriali del 2006 in Francia: 50 ristampe e più di 400000 copie⁴⁴¹, occupando il primo posto nella classifica delle vendite per trenta settimane⁴⁴², e ricevendo molti premi letterari tra i quali il Prix des Libraires. L’edizione italiana, inizialmente diffusasi grazie al passaparola tra i lettori, ha raggiunto anch’essa un ottimo successo editoriale⁴⁴³.

⁴³⁶ CALASSO Roberto, “L’editoria come genere letterario”, *op. cit.*, p. 10-11 .

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁴³⁸ LEGENDRE Bertrand, *L’édition*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009, p. 50.

⁴³⁹ “Ces éléments, qui définissent une large part de la valeur ajoutée éditoriale, assurent l’identité de la marque des maisons, tant du point de vue des choix d’ouvrages tels qu’ils sont perçus par les lecteurs qu’en termes de relations avec les autres acteurs de la chaîne du livre, notamment les libraires” in *Ibid.*, p. 51.

⁴⁴⁰ BARBERY Muriel, *L’Élégance du hérisson*, Paris, Gallimard, 2006, *L’eleganza del riccio*, Tr. CAILLAT Emmanuelle e POLI Cinzia, Roma, e/o, 2007.

⁴⁴¹ BEUVE-MÉRY Alain, “Anatomie d’un succès durable”, in *Le Monde*, 2 ottobre 2007, p. 24; GAMBARO Fabio, “La fiction française séduit les italiens”, in *Le Monde*, 23 novembre 2007.

⁴⁴² MAISON Olivier, “L’école Gavalda”, in *Marianne*, 6 dicembre 2008, in http://www.marianne.net/L-ecole-Gavalda_a94174.html (pagina consultata il 19 aprile 2013).

⁴⁴³ GRASSI Elvira, *La leggerezza surreale di Muriel Barbery. Intervista all’autrice di Estasi culinarie e L’eleganza del riccio*, 2 ottobre 2008, in

Tale è stato questo successo editoriale che per l'uscita di un'altra opera della stessa autrice, *Estasi culinarie*⁴⁴⁴, le edizioni e/o decidono di farne un lancio che ha pari solo con le uscite della saga di Harry Potter, ciononostante il romanzo non raggiunge il successo sperato, lungi dal precedente libro tradotto in italiano.

L'eleganza del riccio è una seconda prova dignitosa, con qualche dignità e molte debolezze – in ogni caso niente di straordinario, niente che possa giustificare il successo che ha avuto. Inoltre non ho voglia di chiedermi perché abbia avuto un tale successo, credo che questa sia la peggiore domanda che un autore possa porsi⁴⁴⁵.

Rispondendo così a chi le chiedeva le ragioni del successo, Muriel Barbery tocca il cuore del problema: talvolta è il caso, talvolta sapienti strategie editoriali, talvolta entrambi. La qualità letteraria svolge un ruolo secondario. Invece, ed è questa un'ipotesi essenziale della nostra riflessione, nel successo all'estero – e spesso anche in patria – svolgono un ruolo essenziali certi stereotipi culturali nazionali o universali.

In un'interessante Tesi di Laurea del 2010⁴⁴⁶, Francesca Valeria Giordano analizza l'uso degli stereotipi culturali in *L'eleganza del riccio* attraverso l'imagologia, un settore della comparatistica contemporanea sviluppatosi dalla seconda metà del Ventesimo secolo⁴⁴⁷ che cerca di comprendere attraverso quali strategie poetiche e retoriche il testo comunica l'immaginario di un gruppo nei confronti di un altro gruppo e, di conseguenza, anche nei confronti di se stesso.

Secondo Giordano ne *L'eleganza del riccio* “emergono numerosi stereotipi legati a particolari personaggi, adoperati, appunto, per demistificare gli stessi”⁴⁴⁸: l'immagine della portinaia Renée che apparentemente coincide in tutto e per tutto con l'idea stessa della portinaia, sciatta, grassa, scorbutica e teledipendente⁴⁴⁹, ma che è

http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_barbery.pdf (pagina consultata il 5 gennaio 2012).

⁴⁴⁴ BARBERY Muriel, *Une Gourmandise*, Paris, Gallimard, 2000, *Una golosità*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Garzanti, 2001, *Estasi culinarie*, Tr. CAILLAT Emmanuelle e POLI Cinzia, Roma, e/o, 2008.

⁴⁴⁵ GRASSI Elvira, *La leggerezza surreale di Muriel Barbery. Intervista all'autrice di Estasi culinarie e L'eleganza del riccio*, op. cit., p. 2.

⁴⁴⁶ GIORDANO Francesca Valeria, *Rappresentazione letteraria e stereotipi culturali*, Tesi di Laurea, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM Milano, Relatore PROIETTI Paolo, a.a. 2009-2010.

⁴⁴⁷ PROIETTI Paolo, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008.

⁴⁴⁸ GIORDANO Francesca Valeria, *Rappresentazione letteraria e stereotipi culturali*, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁹ “Mi chiamo Renée. Ho cinquantaquattro anni. Da ventisette sono la portinaia al numero 7 di rue de Grenelle, un bel palazzo privato con cortile e giardino interni, suddiviso in otto

invece un'autodidatta con una cultura straordinaria⁴⁵⁰; la piccola Paloma, che finge di essere una normale adolescente quando in realtà è una dodicenne geniale che, stanca di vivere, ha deciso di suicidarsi⁴⁵¹; la domestica portoghese Manuela che, invece di rientrare nello stereotipo della gretta donna delle pulizie, è una vera aristocratica che “sebbene circondata dalla volgarità, non ne viene sfiorata”⁴⁵².

Il racconto procede a due voci: quella della portinaia, relegata ad un ruolo sociale che intellettualmente non le appartiene, e quella delle pagine del diario di Paloma. Scrive la Giordano:

Renée, pertanto, nonostante sia perennemente vittima dello stereotipo fingendo di essere quella che non è, incarna l'idea che la cultura e la conoscenza non sono appannaggio esclusivo di un'unica casta, bensì di tutti. [...] Renée demistifica esplicitamente lo stereotipo culturale della portinaia gretta ed incolta a cui l'immaginario l'associa, confidando al lettore di fingere, di indossare una maschera “convenzionale” e di “obbedire”, in un certo senso, agli schemi imposti dalla società alto-borghese con cui continuamente interagisce. [...] La colta portinaia è, pertanto, sempre attenta a recitare una parte nella convenzionale messa in scena della propria esistenza, un'esistenza in cui “la forza dei pregiudizi millenari” è ben salda e radicata. Solo quando arriverà a fare il bilancio del proprio vissuto e soprattutto in seguito all'incontro con Ozu riuscirà ad abbattere il

appartamenti di lusso, tutti abitati, tutti enormi. Sono vedova, bassa, brutta, grassottella, ho i calli ai piedi e, se penso a certe mattine autolesioniste, l'alito di un mammut. Non ho studiato, sono sempre stata povera, discreta e insignificante. Vivo sola con il mio gatto, un micione pigro che, come unica particolarità degna di nota, quando si indispettisce ha le zampe puzzolenti. [...] Di conseguenza, rappresento uno dei molteplici ingranaggi che permettono il funzionamento di quella grande illusione universale secondo cui la vita ha un senso facile da decifrare. E se da qualche parte sta scritto che le portinaie sono vecchie, brutte e bisbetiche, così, sullo stesso firmamento imbecille, è solennemente inciso a lettere di fuoco che le suddette portinaie hanno gattoni accidiosi che sonnecchiano tutto il giorno su cuscini rivestiti di federe fatte all'unicinetto” in BARBERY Muriel, *L'eleganza del riccio*, op. cit., p. 11.

⁴⁵⁰ “ho trascorso ogni istante della mia vita che potevo sottrarre al lavoro a leggere, guardare film e ascoltare musica. [...] Sebbene quello della lettura sia l'ambito in cui il mio eclettismo è meno esteso, anche lì la mia varietà di interessi è decisamente notevole. Ho letto opere di storia, di filosofia, di economia politica, di sociologia, di psicologia, di pedagogia, di psicanalisi e, ovviamente e innanzitutto, di letteratura. Se le prime mi hanno interessato, quest'ultima è tutta la mia vita. Il mio gatto, Lev, porta questo nome per via di Tolstoj” in *Ibid.*, p. 62.

⁴⁵¹ “Io ho dodici anni, abito al numero 7 di rue de Grenelle in un appartamento da ricchi. I miei genitori sono ricchi, la mia famiglia è ricca, e di conseguenza mia sorella e io siamo virtualmente ricche. [...] Nonostante ciò, nonostante tutta questa fortuna e tutta questa ricchezza, da molto tempo so che la meta finale è la boccia dei pesci. Come faccio a saperlo? Si dà il caso che io sia molto intelligente. Di un'intelligenza addirittura eccezionale. Già rispetto ai ragazzi della mia età c'è un abisso. Siccome però non mi va di farmi notare, e siccome nelle famiglie dove l'intelligenza è un valore supremo una bambina superdotata non avrebbe mai pace, a scuola cerco di ridurre le mie prestazioni, ma anche facendo così sono sempre la prima della classe. [...] Bisogna darsi da fare per sembrare più stupidi” in *Ibid.*, p. 15.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 24.

muro dello stereotipo sociale che da sempre ha limitato la propria sensibilità intellettuale⁴⁵³.

La Giordano conclude affermando che

L'autrice è riuscita a creare un piccolo capolavoro letterario unendo alla trama un'intelaiatura filosofica, che, per quanto pessimista, riesce a dare spessore, vivacità e caratterizzazione ai personaggi e alla vicenda. Un'ottima ricetta per abbattere il muro del pregiudizio!⁴⁵⁴.

Seppur in accordo sui molti passaggi messi in evidenza in questa ottima Tesi di Laurea, vorremo sottolineare che, nonostante il grande successo ottenuto, *L'eleganza del riccio* – che forse ottiene successo anche proprio per questo – mette in atto alcuni tra i maggiori stereotipi che la Francia può avere della propria essenza parigina e che l'Italia può avere della Francia. Riportiamo la parte conclusiva di un'eccellente recensione di Philippe Lançon per *Libération*:

Riassumendo: un pizzico di Pennac per l'entusiasmo didattico, un cucchiaino di Delerm per l'eternità delle piccole cose, un buon mestolo del *Gusto degli altri* per la mutazione profonda del risentimento sociale e culturale, una glassa spessa di Anne Gavalda e di Amélie Poulain per il destino solitario e la poesia intima delle persone comuni. Il tutto ripetuto, ridondante, dentro lampadine di sentimentalismo a forte voltaggio, affinché i più sordi e i più ciechi non possano non accorgersene. L'indirizzo del condominio dove si sviluppa questa bella vita, e le sue istruzioni per l'uso, è il civico 7 di rue de Grenelle. Si tratta di un territorio – e di un simbolo – romanzesco: nella realtà non ci abita nessuno, ma c'è un negozio Prada. Il diavolo veste i desideri degli altri, a patto che non disturbi nessuno⁴⁵⁵.

⁴⁵³ GIORDANO Francesca Valeria, *Rappresentazione letteraria e stereotipi culturali*, op. cit., p. 56-58.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁵⁵ “Résumons: un brin de Pennac pour l'enthousiasme didactique, une cuillère de Delerm pour l'éternité des petites choses, une épaisse louchée du *Goût des autres* pour la transfiguration du ressentiment social et culturel, un solide glaçage d'Anne Gavalda et d'Amélie Poulain pour la destinée solitaire et la poésie intime des petites gens. Le tout assez répété, rabâché, mis sous ampoules sentimentales à fort voltage, pour que les plus sourds et aveugles puissent ne pas traîner en doute.

L'adresse de l'immeuble où s'étale cette vie bonne, mode d'emploi, est le 7, rue de Grenelle. C'est un territoire - et un symbole - romanesque : à cet endroit, il n'y a pas d'habitants, mais une boutique Prada. Le diable s'habille avec les désirs des autres, pourvu qu'ils ne gênent personne.” LANÇON Philippe, “Faut-il écraser le hérisson?”, in *Libération*, 5 luglio 2007, in <http://www.liberation.fr/livres/0101106688-faut-il-ecraser-le-herisson> (pagina consultata il 11 gennaio 2012).

La città, il territorio appunto, è la Parigi da cartolina che tanto piace all'estero e i riferimenti letterali sono tutti facilmente riconoscibili proprio perché già esportati e, spesso proprio sulla base degli stessi stereotipi: quelli appunto di film come *Il gusto degli altri*⁴⁵⁶ o, anche di più, de *Il favoloso mondo di Amélie*⁴⁵⁷, il film di Jean-Pierre Jeunet che ha saputo tanto sapientemente miscelare e mescolare gli stereotipi della Francia nel mondo.

Mettiamo in luce un altro aspetto dell'opera. Dove la trama e la costruzione dei personaggi è apparentemente costruita sull'opposto dello stereotipo (portinaia gretta vs portinaia colta, adolescente normale vs adolescente superdotata), questa stessa costruzione avviene tramite gli stessi cliché che sembra mettere in discussione. Come giustamente scrive Paolo Zanotti:

La trama di uno dei libri francesi più popolari (anche in Italia) degli ultimi anni, *L'Élegance du hérisson* (*L'eleganza del riccio*, 2006) di Muriel Barbery (1969-), si basa proprio su questo spietato classicismo culturale francese: una portinaia *non può* aver letto i libri giusti; aver letto i libri giusti non è solo cosa *lodevole* ma segno di appartenenza a un'élite sociale⁴⁵⁸.

Piuttosto che affermare che si tratta di un "piccolo capolavoro letterario", saremmo portati a dire che si tratta di un'ottima operazione editoriale, che ha saputo coniugare l'astuzia del marketing con un testo di lettura scorrevole e piacevole, riflesso di un'immagine della Francia parigina immutabile nel tempo.

Questi elementi sono bastati, nel caso in esame, a fare un best seller.

⁴⁵⁶ JAOUÏ Agnès, *Le Goût des autres*, Tr. *Il gusto degli altri*, film interpretato da Gérard Lanvin e Alain Chabat, uscì in Francia nel 1999 e in Italia nel 2000, fu candidato all'Oscar come migliore film straniero.

⁴⁵⁷ JEUNET Jean-Pierre, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Tr. *Il favoloso mondo di Amélie*, film interpretato da Audrey Tautou e Mathieu Kassovitz. Il film venne distribuito nelle sale cinematografiche francesi il 25 giugno 2001 e arrivò in quelle italiane il 25 gennaio dell'anno successivo.

⁴⁵⁸ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 233.

II.3.2. Gli anni Ottanta e Novanta: verso una politica del titolo

“I corridoi delle Edizioni del Taglione pullulano di prime persone singolari che scrivono soltanto per diventare terze persone pubbliche. La penna si sbiadisce e l’inchiostro si asciuga nel tempo che perdono a frequentare critici e truccatrici. Sono uomini-di-lettere sin dal primo lampo del primo flash e si riempiono di tic a furia di posare di tre quarti per i posteri. Non scrivono per scrivere, ma per *aver scritto* – e che si sappia in giro”

[Daniel Pennac, *La prosivendola*, Tr. Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 1991, p. 83]

Per approfondire il fenomeno che abbiamo appena esemplificato *L'eleganza del riccio*, è bene soffermarci su alcuni cambiamenti del mondo dell'edizione, in Italia, avvenuti in anni recenti.

A partire dagli anni Ottanta diventa evidente una diminuzione della qualità nella fattura del libro: il mercato domanda di essere sempre più veloce e di fare delle economie nella costruzione del prodotto, ciò riduce il ruolo e il numero dei redattori, che non lavorano più in casa editrice ma all'esterno⁴⁵⁹. Nell'edizione si verifica così il passaggio da una politica delle collane a una legata al titolo o all'autore. Cambiamento di ruoli: ciò che prima veniva fatto in seno alla casa editrice è sempre più compiuto dalle agenzie letterarie.

Durante gli anni Ottanta e Novanta questa politica del titolo⁴⁶⁰ si realizza attraverso una diffusione del libro sempre più mediatizzata. La macchina della spettacolarizzazione prende il sopravvento su quella dell'informazione:

In generale la stampa quotidiana e settimanale, e la televisione, tendono a trattare il libro secondo due formule: come occasione o pretesto, ricavandone materia per un articolo, o associandolo con interviste e servizi all'uscita di un film, al tema di un convegno, alla ricorrenza di un anniversario, a un fatto di cronaca o di stagione, al *ritratto* di un intellettuale o di un politico, o addirittura ponendolo al centro di un gioco; e come *caso* o *scandalo* letterario o extraletterario, attraverso la scoperta suggestiva e la celebrazione spesso iperbolica di un inedito, la ricerca della polemica a ogni costo e perfino della rissa, la stroncatura più o meno gratuita, il disseppellimento di un piccolo evento passato [...]. Due formule nelle quali domina decisamente la componente strumentale. Di qui una

⁴⁵⁹ FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 306.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 314.

prevalente enfaticizzazione degli aspetti estrinseci del libro, e una ritornante preponderanza del *personaggio* oggetto e soggetto dell'operazione, recensita per così dire o recensore, attraverso la sua esternazione sulle cose del mondo o le confessioni dei suoi personali costumi e delle sue curiosità peregrine: preponderanza insomma o prevaricazione del personaggio sul testo⁴⁶¹.

Lo scrittore diventa sempre più un personaggio del quale promuovere l'immagine pubblica. L'intellettuale si trasforma in *testimonial* della pubblicità: ricordiamo, tra il 2001 e il 2003, Tonino Guerra in uno spot di elettrodomestici e telefonia mentre utilizza degli slogan letterari: "l'ottimismo è il profumo della vita" o "oggetti che pensano"⁴⁶²:

Anche nel cangiante mondo dei calendari, dopo tante bellezze seminude o nude, arrivano le castigate fotografie delle scrittrici, da Margaret Mazzantini a Barbara Alberti, per annunciare il 2003. [...] Il libro o il testo come indicatore di status e raffinatezza [...] ecco le poesie di Rilke e Dickinson *valorizzare* gli abiti femminili di un noto stilista; [...] "scarpe che fanno testo" avvolte come sono in racconti *firmati*⁴⁶³.

Nel 2002, in un'interessante intervista di Gianandrea Piccioli a Angelo Bitti, Piccioli spiegando le ragioni del suo ritiro dall'edizione afferma:

il grosso del mercato mondiale è conquistato da pochi titoli, che dappertutto illuminano le classifiche dei più venduti, oscurando le specificità, e costruendo un immaginario uniforme nei lettori. Tutto il mondo ormai rischia di confrontarsi con gli stessi modelli immaginari. [...] Ricordiamoci che il numero dei lettori è sostanzialmente immutato da anni; in compenso si è moltiplicata a dismisura l'offerta dei titoli, mentre è diminuito per tutti il tempo che possiamo dedicare alla lettura. La concentrazione in poche grandi catene di tutti i punti vendita e l'impersonalità che ne consegue, nonché il potere di condizionamento anche economico sugli editori, può diventare un ulteriore incentivo all'omologazione della proposta editoriale. Assistiamo a un processo un po' schizofrenico: nell'inesausto inseguimento del mitico nuovo lettore si abbandona a se stesso il lettore "forte" tradizionale, che è poi quello che garantisce la vera base economica di tutta la baracca. Infine va considerata la caduta verticale dell'informazione culturale. Ha ragione Arbasino: a nessun giornalista sportivo o gastronomico sarebbe consentito di trattare i

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 314-315.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 317-318; FERRETTI Gian Carlo, *Il mercato delle lettere*, Torino, Einaudi, 1979, 2^a edizione accresciuta, Milano, Il Saggiatore, 1994, p. 345-346.

⁴⁶³ *Ibid.*

suoi lettori al modo in cui troppo spesso le pagine culturali trattano i libri (quelle poche volte, ormai, in cui ne parlano)⁴⁶⁴.

Abbiamo menzionato diverse volte gli immensi mutamenti economici dell'edizione lungo gli ultimi tre decenni del XX° secolo: grandi gruppi di ogni nazionalità che sempre più riuniscono in conglomerati seguendo il modello americano⁴⁶⁵. In *L'Édition sans éditeurs*⁴⁶⁶, André Schiffrin ha posto la domanda in maniera provocatoria e ha fortemente messo in discussione l'idea della Francia come nazione letteraria per eccellenza a partire dal XVIII° secolo⁴⁶⁷.

Ma se le oscillazioni e i cambiamenti di mercato e di organizzazione sono ormai dei fatti compiuti, diventa ancora più necessario soffermarci sulle modalità di funzionamento delle case editrici. Prendiamo l'interessante paragone che ne fa Dario Moretti:

Come l'illusione teatrale può fallire miseramente per colpa di un cattivo regista, così la magia del libro svanisce se una delle componenti del lavoro editoriale è scadente. E, all'inverso, come una buona regia porta alla riuscita dello spettacolo senza che il pubblico si accorga che una regia esiste, così l'approdo ideale del lavoro editoriale è la trasparenza. Il lavoro editoriale opera per passare inavvertito agli occhi dei lettori, pur essendo – anzi, proprio perché è – onnipresente⁴⁶⁸.

Al fine di rendere più concreto questo ragionamento prendiamo come esempio una tra le case editrici che maggiormente pubblicano romanzi contemporanei francesi in Italia⁴⁶⁹: la romana e/o, di dimensioni medio-grandi.

Nata nel 1979, la casa editrice e/o, dapprima interessata quasi esclusivamente alle letterature dell'est europeo (da qui il nome che sta per est/ovest⁴⁷⁰), dagli anni

⁴⁶⁴ BITTI Angelo, "Gianandrea Piccioli. Aiuto ci globalizzano anche i cari vecchi libri", in http://www.sissco.it/index.php?id=1291&tx_wfqbe_pi1%5Bidrassegna%5D=1130 (pagina consultata il 20 gennaio 2009).

⁴⁶⁵ MOLLIÉ Jean-Yves (a cura di), *Où va le livre*, Paris, La Dispute, 2007, p. 7-16.

⁴⁶⁶ SCHIFFRIN André, *L'édition sans éditeurs*, Tr. LUXEMBOURG Michel, Paris, La Fabrique, 1999, *Editoria senza editori*, Tr. SALSANO Alfredo, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. Non esiste una pubblicazione in inglese di *L'édition sans éditeurs* (come neanche di *Le contrôle de la parole*), qualche parte è contenuta in *The Business of Books*.

⁴⁶⁷ Idea del resto fortemente difesa sia da Priscilla Parkhurst Ferguson che da Pascale Casanova. Si vedano PARKHURST FERGUSON Priscilla, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991; CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁴⁶⁸ MORETTI Dario, *Il lavoro editoriale*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 9.

⁴⁶⁹ Ci occuperemo in seguito – come del resto ce ne siamo già occupati nella Prima Parte – delle case editrici che più storicamente hanno da sempre dedicato una buona parte dei loro cataloghi ai romanzi d'oltralpe, prime fra tutte Bompiani, Mondadori, Einaudi, Adelphi, Feltrinelli.

Novanta inizia a pubblicare letteratura francese, soprattutto contemporanea, nella collana “Dal mondo”:

Quelli che in passato erano stati timidi tentativi [...] trovavano nella collana *Dal mondo* un continuatore più adeguato a raccogliere temi riguardanti l’abbattimento dei muri, gli sconvolgimenti demografici e migratori, il meticciato linguistico, ma anche la resistenza di usi e costumi, l’orgoglio dell’appartenenza nazionale. Si pensi a [...] Jean-Claude Izzo [...] scomparso nel 2000, la collana pubblicherà nella traduzione prima di Barbara Ferri poi di Franca Doriguzzi tutta la produzione più significativa: da *Casino totale* a *Chourmo*, *Solea*, *Il sole dei morenti*, *Marinai perduti*, ai racconti di *Vivere stanca* usciti nel 2001. Libri che avranno un buon successo anche quando passeranno tra i *Tascabili* e che, soprattutto nella trilogia del detective Fabio Montale, offriranno il pretesto per parlare d’altro. Soprattutto di Marsiglia e del Mediterraneo visto, quest’ultimo, come madre di tutti i contrasti ma anche come mare unificatore⁴⁷¹.

Dal 1998⁴⁷², Izzo diventa uno degli autori di punta delle edizioni romane, seguiranno, nella nuova collana “I leoni”, autori africani e caraibici, primi fra tutti l’egiziano Albert Cossery, di cui e/o traduce il celebre *Mendicanti e orgogliosi*, seguito dall’algerino Yasmina Khadra (vero nome Mohammed Moulessehou), dall’italiana di Tangeri Elisa Chimenti (pubblicando nel 2000 un romanzo, *Au cœur de l’harem*, che era uscito in Francia nel 1958), l’ivoriano Ahmadou Kourouma, e dalla poetessa e scrittrice di origine egiziana Andrée Chedid; e ancora: Cheikh Hamidou Kane il famoso autore senegalese di *L’ambigua avventura*, già tradotto nel 1979 in Italia da Jaca Book; i due più famosi romanzi di Abasse Ndione; la scrittrice camerunese Calixthe Beyala; l’algerino Aziz Chouaki; la scrittrice dell’isola di Guadalupe Maryse Condé; il senegalese Boubacar Boris Diop; la vietnamita Anna

⁴⁷⁰ Gian Carlo Ferretti propone di leggerla anche come e/oppure cioè congiunzione/opposizione. Cfr. FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell’editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, op. cit., p. 403.

⁴⁷¹ TORTORELLI Gianfranco, *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni e/o dal 1979 al 2005*, Bologna, Pendragon, 2008, p. 83-84.

⁴⁷² Prima di Izzo, le edizioni e/o avevano pubblicato: nel 1987 la scrittrice cecoslovacca Vera Linhartova che aveva scritto i suoi *Ritratti carnivori* in francese; nel 1990 lo scrittore polacco di espressione francese del XVIII° secolo Jan Potocki; nel 1993 *Claudine a Parigi* di Colette, *Saffo* di Alphonse Daudet, *Cirano di Bergerac* di Edmond Rostand, *Per una notte d’amore* e *Nantas* di Emile Zola; nel 1994 *Racconti e leggende provenzali* di Frédéric Mistral; nel 1995 *Il colonnello Chabert* di Honoré de Balzac, *Il toro bianco* di Voltaire.

Il primo autore contemporaneo francese presente nel catalogo della casa editrice è il libanese Sélim Nassib con *Ti ho amata per la tua voce*; nel 1997 *Una moderna pedagogia del buon senso. I detti di Matteo* del pedagogista francese Célestin Freinet. Nel 1998, insieme a Izzo l’editore romano pubblica anche *Il brutto* dello scrittore rumeno di lingua francese Panait Istrati e *Morituri* dell’algerino Yasmina Khadra (vero nome Mohammed Moulessehou), pubblicato già da altri editori italiani.

Moï (vero nome Thiên Nga Tran); la scrittrice originaria delle Guadalupe Gisèle Pineau; la mauriziana Natacha Appanah-Mouriquand. Insomma, un'ampissima rappresentanza della letteratura detta francofona.

La casa editrice romana è stata una delle prime case editrici italiane a puntare sull'interesse per autori e temi di respiro più ampio, su romanzi che superano i confini nazionali, probabilmente prevedendo e augurandosi che anche in Italia, oltre che in Francia, potessero attrarre un pubblico sempre maggiore. A fianco di queste opere di lingua francese ma provenienza di area francofona, nel Catalogo storico che va dal 1979 al 2005⁴⁷³, a partire dagli anni Novanta le edizioni e/o iniziano a pubblicare anche autori dell'Esagono⁴⁷⁴, come Éric Holder, Jean-Bertrand Pontalis, Stéphanie Benson, i giallisti Gérard Delteil, Michel Crespy e Jean-Hugues Opper. E pubblicano nello stesso anno autori diversissimi tra loro come Roger Grenier, distinto intellettuale francese, scrittore e giornalista, nonché curatore di molte opere di Camus, e il famoso scrittore di fantasy Hervé Jubert. Nel 2003 pubblicano anche Chantal Pelletier e iniziano a pubblicare uno degli autori più noti del loro catalogo, Eric-Emmanuel Schmitt, in seguito maggiormente diffuso anche attraverso le versioni cinematografiche di alcune sue opere.

Nel 2004 si confrontano anche con un'opera di difficile traduzione come *Quale motorino con il manubrio cromato giù in fondo al cortile?* di Georges Perec (la traduzione è di Emanuelle Caillat che su un'altra opera del celebre oulipiano, *Un cabinet d'amateur*⁴⁷⁵, aveva già lavorato per la propria Tesi di Laurea).

Il 2005 è l'anno di Aliette Armel e di Sylvie Granotier, del biografo Jean Lacouture⁴⁷⁶. Insomma, oltre ai francofoni, molti autori francesi più o meno contemporanei, diversissimi l'uno dall'altro.

Gli anni duemila si aprono verso nuove prospettive, nuovi interessi, Sandro Ferri e tutta la e/o sembrano consapevoli che le tematiche portate avanti dalla globalizzazione non si fermeranno ai margini del

⁴⁷³ TORTORELLI Gianfranco, *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni E/O dal 1979 al 2005*, Op. cit., p. 133-179.

⁴⁷⁴ A partire dal 2002 le edizioni e/o pubblicarono le opere della scrittrice per l'infanzia Anne-Marie Pol.

⁴⁷⁵ PEREC Georges, *Un cabinet d'amateur*, Parigi, Balland, 1979.

⁴⁷⁶ LACOUTURE Jean, *Greta Garbo: la dame aux caméras*, Paris, Liana Levi, Seuil, 1999, *Divina. Il racconto della vita di Greta Garbo*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 2005. Molte sono le opere del biografo francese tradotte in italiano da altri editori, non le citeremo neanche in bibliografia proprio perché molto specifiche al genere.

lavoro editoriale ma rimescoleranno le carte, mischieranno i linguaggi, offriranno nuove opportunità e apriranno contraddizioni spesso violente. [...] Nel catalogo del 2004 si confermava la volontà di puntare ancora sul libro, sugli autori, preservando e sapendo attendere i riconoscimenti che tardavano ad arrivare⁴⁷⁷.

Il lavoro delle edizioni e/o si contraddistingue per una forte attenzione ai propri autori (si pensi ai casi di scrittori italiani come Carlotto o la Ferrante e a quanto la casa editrice li abbia da sempre sostenuti e promossi). Nella letteratura straniera spesso non si concentrano solo su un titolo di un autore, ma puntano già da subito a programmarne almeno due in catalogo: questo permette maggiore visibilità e dunque diffusione tra il pubblico dei lettori.

Seppur si faccia una politica editoriale di collana – definite e chiare le diverse identità – dal panorama che abbiamo potuto studiare si evince la concentrazione su quelle che abbiamo visto essere le nuove politiche editoriali a partire dagli anni Ottanta (gli anni appunto della nascita della casa editrice di cui ci stiamo occupando): grande attenzione al titolo e all'autore.

Consultando il catalogo delle edizioni e/o aggiornato al maggio 2011⁴⁷⁸, vediamo che gli autori che si aggiungono ai precedentemente citati sono Daniel Arsand, Nan Aourousseau, Muriel Barbery, il belga Henry Bauchau, Laurence Cossé, David Foenkins, Bernard Giraudeau, Leila Marouane, Jean-Luc Payen, Jacques Tournier, Tito Topin, Anne Wiazemsky, Alice Zeniter.

Tra gli autori francesi pubblicati da e/o quelli con una maggior diffusione – ne sono prova anche il numero di titoli rispetto agli originali tradotti – sono: Izzo, Schmitt, Barbery e Cossé, di cui le edizioni romane pubblicano tutto quello che è uscito in Francia e a una brevissima distanza di tempo.

Di ognuno è ben definita l'identità, ad esempio quella di Izzo è legata alla realtà del Sud della Francia e ad un certo immaginario di racconti di vite ai margini. Di tutti e quattro gli autori appena citati si può affermare che godono in Italia di un successo pari a quello d'oltralpe, così pure di una coincidenza di immagine pubblica. Le edizioni e/o hanno fatto della politica editoriale dell'immagine dello scrittore e della sua opera una forte caratteristica identitaria di casa editrice, declinata però non

⁴⁷⁷ TORTORELLI Gianfranco, *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni E/O dal 1979 al 2005*, op. cit., p. 91-92.

⁴⁷⁸ http://www.edizionieo.it/archivio/catalogo/catalogo_1.pdf (pagina consultata il 17 gennaio 2012).

al successo per il successo, ma ad una raffinata e ragionata selezione. Non sempre è stato facile coniugare la qualità con la ricerca del successo di vendita, come è stato per la *Biblioteca del buon romanzo* di Laurence Cossé con il quale hanno provato a ripetere la felice riuscita dell'*Eleganza del riccio*, allo stesso modo in cui stanno di recente provando con le opere del molto meno noto Philippe Georget⁴⁷⁹. Si osservi anche che mentre negli anni Ottanta, la pubblicazione di letteratura scritta da donne era ancora minoritaria, in questi inizi del XXI° secolo ha ormai tutt'altra accoglienza, forse perché ormai il lettorato è composto in maggioranza da donne. Molti dei successi francesi in Italia delle edizioni e/o, ma non solo, sono di autrici, Barbery e Cossé ne sono gli esempi più conosciuti al grande pubblico.

Si può infatti dire che le edizioni romane sono riuscite a riconoscere nella letteratura francese contemporanea molti generi facilmente adattabili al panorama italiano. Inoltre ai casi di maggiore successo, come Barbery e Cossé, ma anche prima Izzo e un po' dopo Schmitt, hanno saputo affiancare tutta una scelta di letteratura francofona ancora nuova nella Penisola. Certo questi ultimi autori non godono ancora in Italia del riconoscimento che hanno nel mondo francofono, si pensi ad esempio a Cossery, a Kourouma o a Beyala. Questo probabilmente perché il pubblico italiano, nonché la critica, giornalistica e accademica, ancora non sono usi a considerare uno scrittore africano uno scrittore che può raccontare storie e creare mondi che interessano anche loro. Certo è che non trasmettono l'immagine della Francia o dei paesi detti sottosviluppati che ci si aspetta da loro.

Al successo di alcuni romanzi da loro pubblicati, ha sicuramente contribuito l'immagine di sé che le edizioni e/o si sono costruite tenacemente negli anni: di casa editrice seria e propositiva, affidabile. Nella nuova politica del titolo e dell'autore infatti l'immagine identitaria che una casa editrice si costruisce nel tempo ha un forte potere di formazione di un proprio pubblico, che con essa stipula una sorta di patto di fiducia. Per i lettori le scelte della casa editrice sono già di per sé una garanzia di piacere di lettura, come quelle dei consigli dati dai librai di una volta, e dei pochi che sopravvivono nelle grandi librerie megastore dove ormai i commessi – non più librai

⁴⁷⁹ *L'été tous les chats s'ennuient*, Marseille, Jigal, 2011, *D'estate i gatti si annoiano*, Tr. MANFREDO Silvia, Roma, e/o, 2012; *Les violents de l'automne*, Marseille, Jigal, 2012, *In autunno cova la vendetta*, Tr. MANFREDO Silvia, Roma, e/o, 2013.

– non conoscono né i nomi degli autori né i titoli e devono per forza rivolgersi alla consultazione dei cataloghi online.

Si apre a tal punto l'interessante questione del rapporto quantità/qualità: non per forza in opposizione, le due componenti vengono talvolta erroneamente scambiate. Resta comunque da notare che non sempre il romanzo più venduto sia anche il "migliore" – affermazione ovvia ma utile da ribadire –, si può anche dire che non sempre se un romanzo è molto venduto ciò significa che sia molto letto o che piaccia veramente al pubblico.

Per questo occupiamoci ora del fenomeno del best seller e dei suoi molteplici legami con l'editoria ma anche con la critica letteraria, cercando di capire come nei suoi confronti si comportano sia quella francese che quella italiana.

II.3.3. Profeti loro malgrado e best seller per vocazione

“Può impressionare solo gli ingenui il fatto che già nell'Ottocento le strategie di marketing editoriale erano ben praticate, perché vendere è sempre stato un obiettivo primario”

[Paolo Di Stefano, “Bestseller d'Italia”, in “La Lettura” supplemento a *Il Corriere della Sera*, 4 marzo 2012, p. 35]

Scrivere giustamente Dario Moretti⁴⁸⁰:

Guardare a un libro come prodotto orientato al mercato non significa metterne in ombra la carica culturale, anzi, aiuta a comprendere meglio i modi in cui oggi la cultura si diffonde. Osservare da vicino il lavoro editoriale, cercando di analizzarne l'organizzazione, i meccanismi, gli aspetti contraddittori, può dare qualche elemento in più per capire come funziona la produzione stessa della cultura⁴⁸¹.

Studiare dunque anche quelli che sono definiti successi editoriali può aiutare a capire meglio che percorsi segue la circolazione delle idee – quindi anche le importazioni di altre culture – e la forza che ha il pubblico di orientarla. D'altra parte, analizzare cosa pensa e desidera il pubblico – o perlomeno farne dei pronostici (attraverso attente analisi di mercato) – permette agli editori di provare a costruire dei successi immediati.

⁴⁸⁰ Dal quale prendiamo anche il titolo di questo nostro paragrafo.

⁴⁸¹ MORETTI Dario, *Il lavoro editoriale*, op. cit., p. 14.

All'interno della produzione letteraria vi sono opere che condividono uno strano destino, quello di riscontrare l'immediato successo di pubblico al loro apparire, ma di cui la memoria trattiene ben pochi ricordi con il passare del tempo. Questo è ciò che accade alla maggior parte dei cosiddetti *best seller*, libri letti nel giro di pochi anni da migliaia di persone, volumi che affollano le vetrine delle librerie in determinati periodi e di cui si parla fino a quando, del tutto *consumati*, sembrano scomparire nel nulla⁴⁸².

Si possono suddividere i best seller in due tipologie: quelli che lo diventano nel tempo attraverso intrinseci contenuti non predeterminabili, e che da *best* diventano *long seller* avvicinandosi molto alla definizione di "classici", e quelli costruiti appositamente secondo i modelli che si spera avranno successo. Se i primi sfuggono ad ogni previsione di vendita, e comunque non sono stati scritti in tale prospettiva, i secondi, benché abbiamo maggiori chance di forte diffusione, non sempre raggiungono gli obiettivi auspicati. In altri termini, se la ricetta del best seller fosse nota e semplice da fare, gli editori e gli autori saprebbero come risolvere i problemi finanziari. Detto ciò, come per altri prodotti, anche il libro è un oggetto di produzione e vendita.

Come ogni industria, anche quella editoriale sceglie diversi tipi di strategie a seconda dei fini che vuole raggiungere:

esistono molti tipi di libri radicalmente differenti, ciascuno destinato a rispondere a differenti esigenze. In comune hanno il fatto di essere oggetti che escono da una filiera industriale e distributiva sostanzialmente omogenea (casa editrice, stamperia-legatoria, libreria), ma si rivolgono a settori di pubblico diversi oppure rispondono a esigenze diverse che la stessa persona sente in momenti diversi⁴⁸³.

A fronte dell'abbondante offerta del mercato editoriale un'indagine che tenga conto delle differenze del mercato e delle eventuali ragioni di successi immediati, futuri o poco rilevanti è molto difficile. Questo perché le componenti in gioco sono numerosissime e spesso combinabili in modo aleatorio.

Teniamo anche presente che assai spesso un libro venduto non è destinato a essere letto. L'impatto del tascabile e del best seller come

⁴⁸² MORGANTI Silvia e RAGONE Giovanni, "Best seller letterari del 900", in GAETA Maria Ida (a cura di), *Memoria del '900 letterario italiano. Scritture immagini voci*, Roma, Ediesse, 1996, p. 53.

⁴⁸³ MORETTI Dario, *Il lavoro editoriale, op. cit.*, p. 18.

forme di produzione, anche se è dominante dal punto di vista quantitativo, resta in un certo senso sospeso tra l'aspetto collettivo, socialmente e culturalmente determinato, e l'aspetto privato: così come resta privato, in generale, lo spazio/tempo della lettura. I libri di massa sono in primo luogo proiezioni di desiderio dell'istituzione che li produce⁴⁸⁴.

Desiderio di vendita in primo luogo. Senza falsi pudori, è essa necessaria al mantenimento della casa editrice, quindi alla sopravvivenza stessa di tutti gli attori in gioco, non ultimi gli autori. Proprio perché

L'industria editoriale partecipa alla creazione di un'opera al pari del suo stesso autore, perché appunto la rende visibile, concreta, disponibile, e nel far questo la propone al pubblico come best seller ancor prima che lo sia davvero e che sia lo stesso pubblico a decretarla tale. Tuttavia: partecipa, e non decide, tanto che l'evento è spesso imprevedibile⁴⁸⁵.

Guardare ai best seller della letteratura di un paese in un determinato periodo storico significa seguire uno sviluppo di gusto, che ha appunto storicamente caratteristiche precise.

Interprete attento del gusto è prima di ogni altro l'editore, che cerca di captarne il cammino possibile futuro, per poi dirigere in modo sapiente e l'autore e il lettore verso quella creazione dell'opera che potremmo immaginare simile ad una stretta di mano. Perché il *best seller* di solito per sua natura è rassicurante, pacifico, non denuda il lettore davanti a se stesso provocandolo, ma al contrario almeno in partenza lo conferma, lo rassicura dentro un orizzonte che è quello da lui atteso⁴⁸⁶.

Ricordiamo che il fenomeno di un best seller deve essere sempre collocato dentro un preciso quadro di riferimento: va cioè sempre rapportato al paese nel quale viene pubblicato, alla sua struttura sociale e alla sua economia.

Guardando alla realtà italiana nel suo complesso e prescindendo da quello che un singolo editore considera best-seller in relazione alla propria attività e dimensione aziendale (in questo senso anche 10.000 copie possono rappresentare un notevole successo per una piccola casa editrice), si può ragionevolmente definire best-seller un'opera che venda almeno 50.000 copie, nell'arco di un anno, nei vari canali

⁴⁸⁴ RAGONE Giovanni, "Tascabili e nuovi lettori", in TURI Gabriele (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 454.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ MORGANTI Silvia e RAGONE Giovanni, "Best seller letterari del 900", *op. cit.*, p. 53-54.

commerciali. Se d'altra parte si tiene conto che, in libreria, i titoli che in un anno riescono a superare la soglia delle 100.000 copie di vendita non sono quasi mai più di dieci, [...] il tetto di 50.000 copie resta un traguardo commercialmente molto significativo⁴⁸⁷.

Queste coordinate sono fondamentali sia per stabilire entro quale ordine di grandezza un romanzo diventa best seller sia per capire l'intero fenomeno. Inoltre bisogna aggiungere che importanti non sono solo le copie vendute nel paese d'origine, ma anche i diritti venduti all'estero.

Nel 1983 Laterza pubblica un interessante studio di Gian Carlo Ferretti che ha suscitato vivaci discussioni in Italia, *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*⁴⁸⁸: un'analisi del romanzo contemporaneo italiano a partire dal boom economico. Ferretti si interroga su quella che in anni recenti è stata definita la macchina del successo, capace di programmare il successo possibile di un libro. Per Ferretti i romanzi possono classificarsi in best seller medio, ma di autore di qualità da 100.000 copie; romanzo alto, moderno, "di compromesso"; e una spietata politica dei grandi numeri. Questi ultimi sono soggetti a una progettazione programmatica, aggressiva, frutto di un'abile arte del montaggio letterario-commerciale, logica conseguenza di una cultura consumistica.

Certo, come già notava Calvino⁴⁸⁹ nello stesso 1983, Ferretti manca di dire quali siano allora i suoi modelli positivi, dato che anche quelli che definisce best seller "di qualità" sono etichettati, in un'ottica detta di sinistra, come eccessivamente elitari.

Per trasformare la questione da una prospettiva di giudizio ad una di analisi si potrebbe parlare di una sorta di processo interdiscorsivo, nel senso di confluenza di diversi e svariati fattori, non sempre così facilmente prevedibili come si potrebbe banalmente affermare. Ci riferiamo al concetto di intertestualità e da esso di interdiscorsività come è stato elaborata da Bachtin e ripreso da Julia Kristeva⁴⁹⁰: una dinamica, un incontro tra testi nello stesso testo, un processo di trasformazione e di rielaborazione, all'interno di un determinato contesto sociale, storico e culturale.

⁴⁸⁷ VIGINI Giuliano, "Best-seller. Il Libro dell'anno 2005", in *Enciclopedia Treccani*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/best-seller_\(Il -Libro-dell'Anno\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/best-seller_(Il-Libro-dell'Anno)/) (pagina consultata l'8 marzo 2012).

⁴⁸⁸ FERRETTI Gian Carlo, *Il best seller all'italiana: fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Bari, Laterza, 1983.

⁴⁸⁹ CALVINO Italo, "La coda di Minosse", in *La Repubblica*, 10 marzo 1983.

⁴⁹⁰ POLACCO Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.

Concetto che può essere applicato non solo all'analisi interna al testo, ma al suo stesso percorso editoriale, come insieme di fattori che agiscono nel tempo in un processo di trasformazione dell'oggetto libro e della sua immagine che se ne fa il pubblico.

Un testo di recente pubblicazione magistralmente fa il punto su una possibile applicazione analitica del fenomeno: *Lo specchio e il manufatto* di Ugo Maria Olivieri parla del testo “più come *manufatto* che come *specchio*, come struttura dinamica attraversata dai fenomeni dell'intertestualità e interdiscorsività [...] all'interno di una riflessione sul letterario nell'epoca della società globale”⁴⁹¹.

Se nel concetto di interdiscorsività possiamo trovare un ausilio teorico notevolmente potente per spiegare i fenomeni legati all'intera filiera editoriale, abbiamo comunque ancora bisogno di qualche parametro intorno al fenomeno – sempre esistito – dei best seller. In un articolo pubblicato su “La lettura” del *Corriere della Sera*, Paolo Di Stefano parte da due domande cardine: la prima è se esistano delle costanti che, al di là dei singoli casi, accomunano nel tempo i libri di successo; la seconda riguarda il rapporto tra valore commerciale e valore letterario. Alla prima domanda la risposta è generica e comunque inapplicabile a tutte le opere: secondo Di Stefano si tratta di una capacità di cogliere desideri, fantasie, atmosfere del proprio tempo o, nel peggiore dei casi, sapere assecondare i sentimenti banali del pubblico, senza per questo sottovalutare il prodotto di massa. La seconda domanda comprende invece una questione ben più spinosa e che da molto – almeno da quando la critica letteraria ha iniziato ad occuparsi anche di prodotti di più largo successo – divide i critici: “Non ci sono ingredienti buoni per tutti e per sempre: spesso, checché se ne pensi, i grandi successi esplodono a insaputa degli autori e degli stessi editori, ma ci sono elementi che oggi possono contribuire più di altri”⁴⁹². Un'analisi del fenomeno può dunque essere compiuta in un percorso sia diacronico sia sincronico, a entrambi sono collegabili sia l'applicazione del concetto di interdiscorsività – quale somma di diversi fattori e componenti – che una prospettiva più sociologica.

Il nostro più specifico terreno di ricerca – la letteratura francese in Italia negli ultimi dieci anni – non fornisce un enorme numero di casi di best seller: ci sono stati grandi successi (ricordiamo solo per fare qualche nome Daniel Pennac, Michel

⁴⁹¹ OLIVIERI Ugo Maria, *Lo specchio e il manufatto*, Milano, Franco Angeli, 2011, p. 171.

⁴⁹² DI STEFANO Paolo, “Bestseller d'Italia”, in “La Lettura”, supplemento a *Il Corriere della Sera*, 4 marzo 2012, p. 35.

Houellebecq, Fred Vargas, Katherine Pancol, Guillaume Musso o Marc Levy), non paragonabili tuttavia a successi di libri italiani o di area anglofona. Se escludiamo le opere di grandi autori intramontabili, come possono essere quelle che vanno da Proust a Simenon, ormai long seller, insieme al già citato *Piccolo Principe*, potremmo soffermarci sul caso di Guillaume Musso, autore tra i più venduti in Francia e i cui diritti in Italia sono stati acquistati inizialmente da Sonzogno poi da Rizzoli e Sperling & Kupfer.

Secondo uno studio Edistat⁴⁹³, Guillaume Musso è il terzo autore più venduto in Francia dal 2008 (dopo Stephenie Meyer e prima di Harlan Coben) e il primo tra i francesi⁴⁹⁴; tradotto in 35 lingue, ha venduto in tutto il mondo 12 milioni di copie. Secondo un articolo de “Le Figaro”, Musso sarebbe secondo nelle vendite del 2007 a Marc Levy⁴⁹⁵. In Italia, riceve nel 2005 il premio “Scrivere per Amore” della città di Verona, attribuito al suo *Et après*, ma fin dal suo primo romanzo, pubblicato da XO, Musso è un fenomeno internazionale.

Nel maggio del 2001 aveva pubblicato in Francia il primo romanzo, *Skidamarink*: un thriller in forma di caccia al tesoro che parte dal furto della Gioconda al Louvre. Ma il vero e proprio successo arriva nel 2004 con *Et après...* (*L'uomo che credeva di non avere più tempo*), il suo romanzo più celebre anche in Italia.

Ambientato a New York, come molte altre sue opere, descrive la vita di un avvocato di successo dall'apparenza perfetta, messa in discussione a causa del riemergere di un doloroso passato che lo porterà a rivedere le proprie scelte.

L'anno seguente uscirà *Sauve moi* (*La donna che non poteva essere qui*), di nuovo ambientato nella Grande Mela. Nel 2007 *Parce que je t'aime* (*Quando si ama non scende mai la notte*) e nel 2010 *La Fille de papier* (*La ragazza di carta*), solo per citare alcuni titoli di un autore assai prolifico. In un articolo apparso su *La Repubblica* nel 2010 leggiamo:

Musso inizia alla chetichella, mette il lettore a suo agio, offre un buon intrattenimento. Una volta preso all'amo il lettore, lo scrittore di

⁴⁹³ <http://www.edistat.com/> (pagina consultata il 15 maggio 2012).

⁴⁹⁴ Si veda il sito internet dello scrittore: <http://www.guillaumemusso.com/> (pagina consultata il 15 maggio 2012).

⁴⁹⁵ <http://www.lefigaro.fr/livres/2008/01/09/03005-20080109DIAWWW00474-le-top-des-romanciers-en-.php>.

Antibes alza il tiro e lo coinvolge in un intreccio cui dà profondità l'aspetto fantastico della near death, l'esperienza di premorte che è un po' la sua cifra⁴⁹⁶.

Musso affronta il genere popolare attraverso dei temi particolarmente di moda ai giorni nostri, legati soprattutto ad attuali teorie sul soprannaturale. I temi della seconda chance, del destino e del karma sono ad esempio ricorrenti in molti suoi romanzi. Accanto a questi temi, ovviamente è sempre presente quello dell'amore, l'autore stesso in un'intervista rilasciata a Frédéric Perreault sostiene: "l'amore è una delle poche cose che non si può comprare, è raro, non tutti hanno la fortuna di trovarlo. Per questo volevo scrivere su questo soggetto"⁴⁹⁷. Leggendo la maggior parte delle interviste allo scrittore dobbiamo ammettere che colpisce una certa banalità di analisi, come se anche nell'immagine pubblica che vuole trasmettere di sé l'autore si volesse avvicinare alla sua stessa scrittura e ai suoi stessi personaggi. Gli stereotipi infatti sui quali struttura i temi e le trame dei suoi romanzi sono sovente fin troppo prevedibili, facili da trasporre in film da grande distribuzione, come infatti è accaduto per quattro dei suoi libri.

Per cercare di capire come ciò avvenga e come ciò possa essere la ragione di tanto successo, leggiamo il bel lavoro di analisi della Tesi di Laurea di Lucia Angileri, "*Je reviens te chercher*" di Guillaume Musso: un successo contemporaneo⁴⁹⁸, la sola analisi non giornalistica prodotta in Italia sull'opera dello scrittore francese.

Vediamo ad esempio come Angileri tratta il tema del rapporto tra uomo e società in *Je reviens te chercher*:

Il rapporto tra l'uomo e la società è un tema fondamentale nel romanzo. La società viene descritta da Musso come un luogo in cui regna l'individualismo, l'egoismo, il guadagno, dove non sembra esserci spazio per i deboli e per coloro che non riescono ad imporsi. Nella quale l'esistenza è fatta di convenzioni sociali, ruoli familiari e professionali e pregiudizi. Così i suoi protagonisti, per adeguarsi e per

⁴⁹⁶ FLORIDI Pico, "Musso: i bestseller usati come terapia", in *La Repubblica*, 12 febbraio 2010, p. 54.

⁴⁹⁷ "l'amour c'est l'une des seules choses qu'on ne peut pas acheter, c'est quelque chose de rare, et dont certaines personnes n'auront jamais la chance de trouver. Donc, je voulais écrire sur ce sentiment" in PERREAULT Frédéric, "L'amour selon Musso", in <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/entrevues/2009/06/11/9763376-ca.html> (pagina consultata il 4 giugno 2012).

⁴⁹⁸ ANGILERI Lucia, "*Je reviens te chercher*" di Guillaume Musso: un successo contemporaneo, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo, Relatore BRUDO Annie, a.a. 2010-2011.

essere accettati, devono indossare una maschera, modellata dall'educazione, dal conformismo e dalle convenzioni. Togliere la maschera è molto difficile, a volte per mancanza di coraggio e per paura di scoprire cosa si nasconde sotto, a volte perché rassegnati ed abituati a recitare un ruolo che non ci appartiene⁴⁹⁹.

Una descrizione che si adatta perfettamente agli argomenti da battaglia di tutto un filone che dalla New Age si dirama in molteplici pseudo-teorie contemporanee, talvolta molto lontane dalle branche sia psicologiche che sociologiche.

Se su tali teorie Musso si appoggia, e nelle interviste sopraccitate non ne fa mistero, è pur anche vero che sovente le affronta attraverso i più rigidi stereotipi.

Secondo Angileri questo è un modo – dunque una scelta consapevole – per condurre il lettore a riflettere su tematiche più profonde come il “ruolo dell'individuo nella società contemporanea”⁵⁰⁰ e “temi esistenziali, lanciando al lettore interrogativi difficili sulla fatalità del succedersi degli avvenimenti, sul dilemma di credere o meno ad un destino già prestabilito”⁵⁰¹.

È evidente che le opere di Musso si inseriscono in una letteratura popolare di consumo, senza che questo sia per forza un giudizio di valore. Altrettanto evidente che siano strettamente collegate alle dinamiche del mercato editoriale e confezionate per una categoria specifica di lettori, al di là della loro appartenenza nazionale, lettori del mondo globalizzato: “Il lettore tipo del romanzo di Guillaume Musso è un lettore che ha familiarità con il cinema, con le serie televisive, che ha bisogno di una letteratura di evasione, facile da leggere, che si lascia trasportare dall'intreccio”⁵⁰².

Ciò non significa che siano opere di scarso valore, ma di un valore particolare che spesso ben si adatta al modello del best seller.

Se ripensiamo a quanto detto all'inizio di questo paragrafo riguardo alle possibili definizioni del fenomeno dei best seller, e osserviamo gli scaffali di una libreria, ci rendiamo conto che sovente i romanzi che diventano best seller hanno delle caratteristiche comuni. Appartengono spesso a quella che, forse un po' troppo semplicisticamente, si denomina letteratura di evasione; sono contraddistinti da una

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *Ibid.*, p. 57.

scrittura abbastanza lineare e chiara, talvolta anche ricca, ma spesso di maniera; e trattano temi di grande attualità al momento della loro pubblicazione.

Ciò non significa che sia sufficiente mettere insieme questi elementi per ottenere un best seller. Ciò non significa neanche, inoltre, che se un romanzo è stato un best seller in un paese lo sia anche in un altro.

Sarà più facile, ad esempio, che un best seller proveniente dagli Stati Uniti abbia un grande successo anche in Italia, piuttosto che l'inverso. Questo perché l'Italia è da anni un bacino di raccolta di cultura inglese, più esattamente americana, e ciò permette una maggiore canalizzazione e trasposizione dei modelli culturali.

Per quel che riguarda il passaggio dalla cultura francese a quella italiana, la situazione è più complessa di quanto possa sembrare.

Sostituita ormai da più di cinquant'anni dalla cultura anglofona nel ruolo egemonico, la cultura francese, nonostante la vicinanza dei due paesi, non è più così familiare a quella italiana. Benché non sia la stessa difficoltà che si può riscontrare rispetto a culture molto più lontane, il distacco resta evidente. Sembra quasi che l'immagine della cultura francese si sia congelata, fissandosi in stereotipi del passato, della Parigi di un tempo, la Parigi da cartolina, così come ad esempio è sfruttata nei romanzi di Katherine Pancol o di Muriel Barbery, che infatti hanno goduto in Italia di un buon successo.

Jean-Claude Izzo o Fred Vargas, anch'essi scrittori, seppur più raffinati, di facile esportazione, ci hanno messo molto più tempo ad imporsi, forse proprio perché non descrivono la "solita Francia" o la "solita Parigi". Aiutati dal genere giallo, sono riusciti a trovare una loro strada sul mercato italiano, ma non hanno di certo ottenuto lo stesso successo di Levy o Barbery.

Non vogliamo giungere a conclusioni affrettate, bensì proseguire nell'interrogativo che guida questo lavoro, ossia quanto l'immagine che un paese ha di un altro, in questo caso l'Italia della Francia, sia di forte influenza nel determinare o almeno contribuire alla diffusione della letteratura dell'altro.

Il caso di Musso è emblematico: uno scrittore francese fortemente influenzato dalla scrittura e dalla cultura americana, che sceglie di scrivere letteratura popolare di evasione, e di utilizzare dei temi oggi più o meno diffusi alla pari in Francia come negli Stati Uniti, come in Italia. Sicuramente poi delle ottime traduzioni e degli efficaci *battage* pubblicitari contribuiscono al successo di quella che potremmo

definire letteratura mondiale più che nazionale. Il fatto che venga proposto qualcosa che il lettore già sa, già conosce, già vive, o vorrebbe vivere è fondamentale per facilitare l'accesso all'opera e il riconoscersi nelle rappresentazioni che propone.

Musso non utilizza stereotipi e elementi culturali specificatamente francesi, ma internazionali, quelli di una cultura globale che in questi primi dieci anni del XXI° secolo si afferma e diffonde con prepotenza, anche a scapito delle letterature nazionali. Ed è questo un elemento da non sottovalutare.

CONCLUSIONI II^A PARTE

“E ammetto: che l’editore è niente, puro luogo d’incontro e di smistamento, di ricezione e di trasmissione... E tuttavia: occorre incontrare e smistare i messaggi giusti, occorre ricevere e trasmettere scritture che siano all’altezza della realtà”

[Giangiacomo Feltrinelli, in Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 275-276]

Come abbiamo indicato nella pagine introduttive a questa Seconda Parte, uno dei nostri scopi principali è cercare di capire come un romanzo proveniente da un’altra cultura, specifica a un dato paese, possa entrare a fare parte di un canone simile ma diverso che esiste in un altro paese. Questa domanda ci ha condotto a interrogarci sulle modalità di azione degli stereotipi letterari per capire anche in quali elementi del tessuto testuale poterli rintracciare. I fenomeni di contaminazione che abbiamo visto chiamano in causa tre questioni principali: traduzione, ricezione e politiche editoriali.

Abbiamo quindi attraversato una serie di campi teorici al fine di poter definire e usare un bagaglio metodologico atto ad interpretare l’attuale situazione della letteratura francese oggi in Italia.

Soffermarci sulle principali questioni teoriche correlate alla traduzione ci ha permesso di approfondire l’esame di una questione cruciale: la difficoltà della resa in lingua italiana della scrittura francese. All’interno delle problematiche generali legate a tutta la traduzione, il passaggio dal francese all’italiano, e viceversa, è di una facilità solo apparente. Anzi, sovente questa apparente facilità provoca gravissimi errori di interpretazione.

Partendo da una definizione di traduzione come luogo di una presa di coscienza culturale, si sono presentate delle domande alle quali abbiamo cercato di rispondere: come si sono formate le nostre due culture linguistiche? Come oggi interagiscono? E su cosa si fondano le loro trasposizioni culturali?

Abbiamo così sottolineato l’importanza della politica francese nella promozione e diffusione all’estero della propria lingua e cultura. La Francia è infatti molto attiva nel diffondere la propria cultura anche in Italia, dove, secondo i dati riportati, il numero di traduzioni dal francese – nonostante ovviamente non sia

neanche lontanamente paragonabile a quello delle traduzioni dall'inglese – è comunque rilevante.

Oltre ai numeri e alle statistiche, rimane sempre la questione del *come* tradurre. Ricordiamo le tesi di Charles Coutel⁵⁰³ il quale consiglia di vedere la traduzione come un processo attivo tra due lingue, tra due culture, in un particolare momento storico, in un particolare contesto sociopolitico, ed ovviamente economico. Restringiamo così il campo di analisi, seppur pluridisciplinare, con un interessante atteggiamento di relativismo. Non dimenticando mai quindi di chiarire contesti e coordinate.

La traduzione come passaggio fondamentale di una comunicazione interculturale è uno dei punti centrali sul quale stiamo focalizzando la nostra attenzione. Ci è parso indispensabile soffermarci sui risultati degli studi di Alain Sarrabayrouse, in particolare sul concetto di “orizzonte di traduzione”. Ciò ci ha condotto, di nuovo, inevitabilmente, alla nozione di cultura, e alla sua difficile trasposizione, tanto difficile perché magma complesso di elementi svariati e spesso fuggevoli. Se nella pratica si cerca di eliminare il maggiore numero possibile di ostacoli linguistici e culturali alla comprensione del lettore, è vero che ciò dipende molto dalla linea di pensiero adottata dal traduttore. Ci chiediamo cioè quale sia la giusta misura tra mantenere un sapore dell'originale e rendere il testo comprensibile al fruitore, senza che la lettura subisca brusche frenate. Quanto detto sulla traduzione ci ha quindi aiutato a esplicitarne le sue intrinseche difficoltà. In alcuni casi, nelle analisi a seguire lavoreremo con il testo originale a fronte: soprattutto quando leggeremo in italiano dei passaggi che “ci bloccano” la lettura andremo a cercarli in francese, per meglio capire la ragione di certe scelte traduttive.

La difficoltà, oltre alla comprensione, è quella di non annientare la cultura di partenza in quella di arrivo, e le due difficoltà sono l'una all'altra strettamente connesse: tanto più infatti si eliminano difficoltà di comprensione quanto più si può rischiare di appiattare il testo di arrivo estirpandone tutte le connotazioni culturali che ne costituivano le radici letterarie e stilistiche. È il concetto di cultura che allora entra fortemente in gioco: andare a cercare nelle teorizzazioni dei suoi usi sociali ci permette di affrontare un altro aspetto della nostra ricerca, la ricezione della cultura

⁵⁰³ COUTEL Charles, “L'Europe comme traduction”, in BALLARD Michel, *Europe et traduction*, op. cit.

francese in Italia oggi e la ricezione di quale cultura, veicolata da quali stereotipi e sostenuta da quale diffusione.

Dalla definizione di canone letterario ai ruoli paratestuali più specificatamente legati all'edizione, gli studi sulla traduzione mostrano che essi non possono essere completamente autonomi da altre discipline e campi di analisi. Per questa ragione, le politiche di traduzione devono essere studiate in un'ottica che tenga conto sia del mercato dell'edizione che dei suoi attori, così come della definizione del canone letterario della cultura di partenza e di arrivo in un determinato periodo letterario e storico.

Tutto questo lungi dal limitarsi a delle considerazioni teoriche, va poi confrontato al testo, passando alle analisi del romanzo, della traduzione e del mercato dell'edizione.

Intorno alla questione di centralità e periferia di una cultura tradotta in un'altra, e ai principi di adeguatezza e accettabilità, si muove un'interessante materia di studi sui rapporti tra letteratura di partenza e di arrivo, che mette in gioco la ricezione.

Prendendo come spunto un'installazione realizzata nel 2010 per la Biblioteca nazionale di Francia da Alain Fleischer, abbiamo proposto una riflessione sul canone letterario e sulla ricezione. Dato che la complessa problematica del valore di un'opera, in un dato e preciso momento storico, è esposta ai cambiamenti di gusto delle storie letterarie, ci siamo soffermati sul concetto di autorità in Italia e in Francia nel XX° secolo, al fine di capirne i rapporti con la letteratura degli ultimi dieci anni del XXI° secolo, le sue influenze e le sue variazioni. Percorso che abbiamo condotto fino ai più recenti studi sul postmoderno e le sue aperture future. Per attuare una sorta di applicazione a quanto detto, abbiamo preso in analisi i movimenti del Nouveau Roman e dell'OuLiPo in Francia e la loro diffusione in Italia. Ci siamo resi conto che là dove i due movimenti vogliono mettere fortemente in discussione lo statuto del romanzo (e della poesia), e quindi del canone novecentesco, le loro più intime scelte stilistiche ne segnano due passi diversi di traduzione e di diffusione da una cultura ad un'altra. Con una voluta forzatura abbiamo cercato un paragone con un successo letterario degli anni Cinquanta, il caso dei *Carnets du major Thompson* di Pierre Daninos.

Il passaggio dalla letteratura di ricerca a quella popolare, ci ha permesso di ampliare attraverso casi specifici lo spettro di analisi sui meccanismi di ricezione della letteratura francese in Italia e soprattutto sulle sue difficoltà.

Sempre più pressante si è dunque fatta l'esigenza di soffermarci sulla transizione dalla figura dell'autorità a quella dell'interprete, richiamando alla memoria gli studi degli anni Sessanta di Barthes e Foucault.

La formazione del canone universale/occidentale si fonda – come spiega Bloom – sulla supposta supremazia di alcuni autori e opere definiti in base a un'autorità incontestata, in quanto interpreti di valori universali. Un punto della teoria di Bloom risulta particolarmente interessante: il canone nasce dalla lotta di testi ed autori gli uni contro gli altri, una vera e propria lotta per la sopravvivenza. Parametro molto interessante per noi, che potremmo cercare di fare emergere nell'analisi del *corpus*, soprattutto attraverso l'osservazione della stampa, giornalistica e/o universitaria.

Così come ci è servito l'apparato teorico della teoria di canone dello studioso americano, così abbiamo trovato nelle ricerche del formalista russo Sklovskij l'utilissimo concetto di “canonizzazione della linea minore”.

Attraverso questa aggiunta di un punto di vista sociologico, aggiornata insieme agli studi citati sulla “morte dell'autore” e a quelli più recenti di Romano Luperini, abbiamo cercato di mostrare la forte modificazione teorica subita dal concetto di autorità, e quindi come si giunga a parlare di interprete.

Cambiamento radicale, di prospettiva e di ruolo. Ciò non significa che l'autorità scompaia, ma che non è più così autorevole: è molteplice e si costruisce su più e differenti vie interpretative. Per questo oggi, dopo questi radicali passaggi teorici, è più che mai difficile elaborare delle categorie di riferimento a giudizio delle opere contemporanee. La difficoltà aumenta qualora si tratti di opere importate da altre culture, che successivamente entrano a far parte di un altro panorama letterario a cui talvolta apporteranno delle influenze.

Il testo tradotto si introduce in un'altra cultura con un doppio movimento: vi si mantiene in disparte (nella zona denominata dalla sua cultura di provenienza) e vi si integra agendo sulla letteratura del paese d'arrivo.

Alla luce di queste considerazioni teoriche, abbiamo rapidamente preso in analisi le opere di un autore contemporaneo francese tra i più celebri tradotti in italiano: Michel Houellebecq. Nonostante l'autore francese goda di grande fama

anche nella Penisola, abbiamo visto come si tratti di una fama diversa da quella che ha nel proprio paese d'origine. Houellebecq non ha infatti scatenato in Italia un vero e proprio agguerrito dibattito come quello d'oltralpe, ma è stato accolto piuttosto con una sorta di succube atteggiamento reverenziale che sovente caratterizza i ruoli di dominato e dominante tra le due culture.

Il caso Houellebecq poi in particolare mette in gioco una caratteristica sempre più predominante nei panorami letterari contemporanei: la forte componente di personaggio pubblico legata all'autore e che si costruisce insieme alle politiche di marketing della casa editrice, caso che avviene anche con un'altra figura letteraria francofona ormai celebre anche in Italia, Amélie Nothomb.

Sulla base delle teorie, degli studi critici e degli esempi testuali esaminati in questa Seconda Parte, si comincia a delineare una possibile idea di canone del contemporaneo, come qualcosa di estremamente fuggevole, intimamente legato alle leggi sociali ed economiche. Dare delle coordinate di opere letterarie contemporanee significa dunque parlare di quello che abbiamo definito come il concetto di "canonizzazione della linea minore" (Sklovskij) di un canone, a parte principalmente *subiecti* (Luperini), proprio perché sono opere sulle quali non ha ancora agito il tempo a decretarne un valore.

Per completare – seppur parzialmente – questo percorso, abbiamo avvertito l'esigenza di soffermarci più per esteso sulla teoria della ricezione di Jauss, in modo tale da entrare nei dettagli dei rapporti tra canone e storia letteraria. Questa digressione sulla ricezione ci ha portato a prendere in esame tutto ciò che, detto banalmente, ruota intorno al testo, all'autore e al lettore, cioè le politiche editoriali.

Abbiamo allora considerato il sistema della filiera del libro a partire dagli studi sociologici di Escarpit. L'evoluzione degli studi sull'editoria ci ha permesso di precisare le sue figure chiave e i suoi complessi meccanismi.

L'edizione, in quanto industria del libro, è il punto di incontro tra economia e cultura. La forma materiale assume dunque un ruolo e una pregnanza precedentemente trascurate dalla critica. L'edizione, definita da Calasso "genere letterario ibrido", è anche quello che Legendre chiama "valore aggiunto" al lavoro iniziale dell'autore. Le scelte tecniche ed estetiche, la capacità di un editore di scegliere un determinato catalogo, la pubblicità, la diffusione, assicurano l'identità di

un marchio.

L'identità dunque conferita a un'opera attraverso questo "valore aggiunto" dell'edizione è un insieme di elementi assolutamente non trascurabili nell'analisi del *corpus*.

Analizzare il fenomeno dei casi letterari attraverso *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbery ci ha permesso di esplicitare come questo romanzo abbia potuto ottenere così tanto successo in Italia: lungi dall'essere un "piccolo capolavoro letterario", si tratta di una riuscita operazione editoriale su un testo di lettura scorrevole, che ripropone luoghi comuni e rappresentazioni usuali.

Di tanto in tanto accade che testo e sua materialità si coniughino così bene da determinarne dei veri e propri casi letterari.

Per meglio capire questo fenomeno, ci siamo interessati da vicino al catalogo della casa editrice italiana e/o, esaminando le pubblicazioni degli ultimi dieci anni e ricostruendone la linea editoriale rispetto alla letteratura francese e francofona.

Occupandoci di politiche editoriali, non potevano non prendere in considerazione il fenomeno dei best seller, sogno e desiderio di ogni editore, ancora di salvataggio della propria economia.

Studiare i successi editoriali può aiutare a comprendere meglio i percorsi della circolazione delle idee e la forza del loro orientamento. Guardare ai best seller della letteratura di un paese in un determinato periodo storico significa seguire uno sviluppo di gusto, che ha caratteristiche storiche precise. Gli studi sul fenomeno che in anni recenti, da Calvino a Ferretti, hanno interessato la critica italiana, mettono in evidenza come in esso confluiscono diversi e svariati fattori.

Per motivare e consolidare teoricamente una possibile applicazione di questa confluenza ci siamo affidati al concetto di intertestualità quale è stato elaborato da Bachtin e ripreso dalla Kristeva: una dinamica, un incontro tra testi nello stesso testo, un processo di trasformazione e di rielaborazione, all'interno di un determinato contesto sociale, storico e culturale. Concetto che può essere applicato non solo all'analisi interna al testo, ma al suo stesso percorso editoriale, visto come insieme di fattori che agiscono nel tempo in un processo di trasformazione dell'oggetto libro e dell'immagine che se ne fa il pubblico.

Il nostro più specifico terreno di ricerca – la letteratura francese in Italia negli ultimi dieci anni – non fornisce un enorme numero di best seller. Abbiamo deciso di

soffermarci sul caso di Guillaume Musso, autore tra i più venduti in Francia e ampiamente diffuso in Italia. Un'opera la sua che, a differenza di Barbery che gioca su elementi noti e riconoscibili della cultura francese, ha poco di "francese" è molto di internazionale, appartiene cioè a una cultura globale che comprende in sé sia quella francese che quella italiana⁵⁰⁴.

⁵⁰⁴ Sarebbe da introdurre qui una lunga digressione sulla questione complessa della "letteratura mondiale" e della fine delle cosiddette letterature nazionali. Pur presentando connessioni evidenti con la nostra ricerca sugli scambi e gli sguardi tra Francia e Italia, non potrà essere trattata in questa sede; sarà oggetto piuttosto di ulteriori studi.

III^A PARTE

ANALISI DEI CASI. LA LETTERATURA FRANCESE IN ITALIA

“l’esplorazione del contemporaneo può sempre rivelarsi dispersiva, parziale, provvisoria, perfino deludente, perché non sempre passibile di verifiche e sempre soggetta a smentite”

[Gianfranco Rubino (a cura di), *Lecture del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 10]

Note Introduttive

III.0.1. Questioni preliminari

Ci addentriamo ora in una letteratura in pieno movimento, sulla quale non esiste ancora una copiosa e articolata critica e della quale è alquanto difficile potere parlare in termini di tendenze o correnti.

Durante gli anni Ottanta “la fisionomia d’insieme della narrativa francese contemporanea è sembrata nebulosa, se non indecifrabile”⁵⁰⁵. Era difficile identificare fenomeni altrettanto vistosi come il Nouveau Roman o l’avanguardia di Tel Quel, o personalità spiccate come quelle del secondo dopoguerra. Il giudizio frettoloso di molta critica fu di constatare un “declino letterario”⁵⁰⁶, ma era un giudizio frettoloso appunto, dettato soprattutto dal ricambio generazionale che si stava operando nella letteratura francese, ricambio in atto e che ancora non mostrava autori o movimenti definiti. Era inoltre difficile immaginare un oltre alle avanguardie già precedentemente sperimentate e ci si chiedeva verso quali pratiche potesse rivolgersi il romanzo.

Bastava invece

pazientare, lasciare che ulteriori orientamenti si delineassero poco a poco, disegnando linee di convergenza e di opposizione, e che nuovi talenti di scrittori trovassero la loro cifra d’espressione e d’identificazione⁵⁰⁷.

In *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Paolo Zanotti, partendo dall’assunto di volersi occupare della letteratura francese nel periodo della sua perdita di egemonia – che fa cominciare dall’anno chiave 1968 – decide di fare cominciare le proprie analisi dalla Francia golliana degli anni Settanta:

⁵⁰⁵ RUBINO Gianfranco (a cura di), *Lecture del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 9.

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p.10.

Non solo perché si tratta dell'inizio dell'ordinamento politico attuale (la V Repubblica), ma anche perché è in quel periodo che trovano le loro radici molti fenomeni [...]: il problema dell'esclusione sociale e dello sviluppo delle *banlieues*, un rapporto molto ambiguo con la modernizzazione, il tramonto della Francia rurale e la sua rinascita sulla pagina⁵⁰⁸.

A tutto questo affianca un altro fenomeno rilevante di quel decennio: i rapporti sempre più stretti tra Francia e Stati Uniti. Parigi rimane il centro di diffusione di pensiero e letteratura francesi, ma è sempre più legata al pensiero e a modelli culturali americani.

In questo modo, con il passare degli anni, la letteratura francese contemporanea entra sempre più “nel numero di quelle meno conosciute perché, si ritiene, tutto sommato ignorabili”⁵⁰⁹.

Qualche decennio fa ogni intellettuale italiano conosceva cosa succedeva nella letteratura francese, oggi i maggiori punti di riferimento sono gli Stati Uniti e le letterature postcoloniali (soprattutto anglofone e iberofone).

Il caso di Jean-Marie Gustave Le Clézio è sicuramente emblematico: conosciuto e discusso anche in Italia negli anni Settanta, è poi scomparso, per riapparire, sconosciuto ai più, solo nel 2008 quando gli venne conferito il Nobel, e forse ancora in molti non sanno che è francese.

Zanotti ipotizza varie ragioni alla perdita del peso internazionale della cultura francese:

Ho anche l'impressione che la gloria passata (in particolare quella del Nouveau Roman) abbia cominciato a giocare a sfavore della Francia, portando all'opinione comune secondo cui la letteratura francese sarebbe boriosa, in fin dei conti frivola nella sua impalpabilità. Come tutti gli altri, anche il mondo della letteratura si basa su stereotipi: se ci attendiamo realismo magico da un autore latinoamericano e, almeno negli ultimi anni, gialli da un autore scandinavo, l'etichetta “autore francese” è diventata invece promessa di libri intellettualistici e narrativamente ingrati⁵¹⁰.

Nelle nostre analisi su una selezione di testi cercheremo di verificare queste e altre ipotesi.

⁵⁰⁸ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi, op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 9.

A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, la critica sulla letteratura francese ha dato vita, in Francia e in Italia, a un filone di ricerca denominato “Extrême contemporain”, dal termine usato per la prima volta nel 1989 dallo scrittore francese Michel Chaillou⁵¹¹. Questa denominazione comprende una certa produzione letteraria francese che va dagli anni Ottanta ai giorni nostri, e propone nozioni in continuo movimento.

In Francia, in ambito accademico, diverse università si sono aperte alla contemporaneità⁵¹² senza dimenticare il lavoro di ricercatori come Dominique Viart⁵¹³, Dominique Rabaté⁵¹⁴, Bruno Blanckeman⁵¹⁵, Marc Dambre⁵¹⁶, Jean-Bernard Vray⁵¹⁷, Olivier Bessard-Banquy⁵¹⁸ o gli interventi di Jean-Pierre Richard.

In Italia, oltre alle Università di Genova, Roma e Torino⁵¹⁹, un importante snodo di studi è il Grec (“Groupe de Recherche sur l’Extrême contemporain”)

⁵¹¹ Scrittore francese (Nantes, 1930), autore di più di venticinque opere, professore di lettere, direttore di collezioni di storia letteraria, autore di trasmissioni radiofoniche e televisive di letteratura, ottiene nel 2007 il Grand prix de littérature dell’Accadémie française per l’insieme della sua opera.

⁵¹² le principali ricerche sul romanzo contemporaneo francese fanno capo all’Università di Paris III, La Sorbonne Nouvelle (dove opera il centro di ricerca “Étude sur le Roman du Second Demi-Siècle”), e, per portare qualche altro esempio, all’Università di Bordeaux (con il TELEM, “Textes, Littératures: Écritures et Modèles”), di Clermont-Ferrant (con il CELIS, “Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique”), nonché ovviamente all’Università di Paris Ouest La Défense Nanterre (oltre ai centri di ricerca in letteratura francese, ricordiamo il nostro CRIX, “Centre de recherches italiennes”, dove si approfondisce lo studio bilaterale del rapporto tra i due paesi) e all’Università di Versailles St-Quentin-en-Yvelines (con il CHCSC, “Centre d’histoire culturelle des sociétés contemporaines”).

⁵¹³ VIART Dominique (a cura di), *La littérature du 20^e siècle lue de l’étranger*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

⁵¹⁴ RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

⁵¹⁵ BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indecidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Septentrion, Paris, 2000; BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières. Etude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétéxte, 2002.

⁵¹⁶ BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (a cura di), *Le Roman français au tournant du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

⁵¹⁷ VIART Jean-Bernard, *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2006; *Quel projet pour la littérature contemporaine?*, Tours, publie.net, 2008; *François Bon: éclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2010; *La littérature du 20^e siècle lue de l’étranger*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011; e l’ultimo interessantissimo *L’imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne, Publications de l’Université de Saint-Etienne, 2013.

⁵¹⁸ BESSARD-BANQUY Olivier (a cura di), *L’édition littéraire aujourd’hui*, Bordeaux, Presses universitaire de Bordeaux, 2006.

⁵¹⁹ Genova (soprattutto con il centro di ricerca Argeg diretto da Elisa Bricco e Rosa Galli), Roma (soprattutto con il centro di ricerca Larc diretto da Gianfranco Rubino), Torino (con il “Laboratorio di lettura, analisi, diffusione del romanzo contemporaneo francese” della professoressa Cristina Trincherò)

dell'Università di Bari. Dotato di un sito web⁵²⁰ molto documentato, il Grec cerca di elaborare un quadro letterario rappresentativo della contemporaneità della letteratura francese.

In un'importante ricerca del direttore del GREC, Matteo Majorano, *Bibliographie. Études sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France*, lo studioso decide di fare iniziare la bibliografia dal 1984,

la maniera migliore di comprendere [...] che si entra in una disciplina magmatica per sua natura, regolata dalla difficoltà di usare inquadramenti tradizionali per la fluidità dei prodotti, in un frangente in cui la nozione di "ultima contemporaneità" [...] crea inadeguatezza nella pratica della ricerca⁵²¹.

Anno cruciale secondo Majorano:

Il 1984 è un momento cruciale da molti punti di vista. Alcuni movimenti storici fanno sì che il momento, dopo questi avvenimenti, sarà mutato in modo irreversibile. Il 1984 è l'anno della catastrofe di Bhopal, in India, la prima tragedia [...] del "cattivo uso della scienza", un disastro dell'umanità, con ventimila morti e duecentomila contaminati [...], a Beirut il terrorismo fa le prove su scala "industriale" con l'attentato suicida contro un edificio dell'ambasciata americana [...] Intanto, ad Atlanta, anche i giochi olimpici diventano una forma di guerra fredda, ma Apple lancia il computer Macintosh, dimostrando che più di tutti i record sportivi contano le nuove prestazioni dell'informatica e la loro capacità tecnologica di dominio⁵²².

Negli stessi anni la Francia

è scossa da "l'affaire Grégory", dall'assassinio di un bambino, mai chiarito [...]. La letteratura fa sentire la sua voce in questo caso e un assassinio si "abbellisce", per così dire, delle interpretazioni di qualche scrittore. Eppure, rievocando questi frangenti che segnano un anno epocale, sembra che non si parli di oltre vent'anni fa, ma di oggi, un'epoca in cui tutto si spiega e si giustifica, in cui il crimine diventa spettacolo e, qualche volta, cinema⁵²³.

⁵²⁰ <http://www.grec.uniba.it/index.php?lang=fr> (pagina consultata il 5 febbraio 2013).

⁵²¹ ANGILERI Lucia, "Je reviens te chercher" di Guillaume Musso: un successo contemporaneo, *op. cit.*, p. 4-5.

⁵²² MAJORANO Matteo, *Bibliographie. Études sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France*, Bari, edizioni B. A. Graphis, 2007, p. 7.

⁵²³ *Ibid.*

Majorano giunge poi alla consapevolezza che per definire e analizzare le particolarità del romanzo contemporaneo senza prescindere dai grandi avvenimenti culturali né dalle trasformazioni sociali, politiche ed economiche dei paesi occidentali nel XX° secolo, bisogna analizzare suddetti avvenimenti partendo da un periodo anteriore: la fine degli anni Sessanta del Novecento, periodo di grandi cambiamenti anche nella sfera letteraria. A questo punto ci sembra di particolare interesse riportare la suddivisione temporale proposta da Zanotti perché riteniamo che, seppur con delle differenze di prospettiva rispetto a quella di Majorano – Zanotti è molto più focalizzato sulla Francia – insieme possano fornirci una visione ben più articolata del panorama letterario.

Paolo Zanotti suddivide la seconda metà del XX° secolo nei seguenti periodi:

- La “République gaullienne” dal 1958 al 1967, con la dissoluzione dell’impero francese, ci sono alcune date fondamentali: nel 1954 la Francia perde la guerra d’Indocina, nel 1956 la Tunisia e il Marocco conquistano l’indipendenza, ma soprattutto la Guerra d’Algeria dal 1954 al 1962.

- Dal Maggio ’68 alla morte di Sartre (1980).

- La Francia di Mitterrand: 1981-1994. Per la scelta di questo decennio è importante riportare le motivazioni dello stesso autore:

Se ho scelto l’inizio degli anni Ottanta come momento di cesura, oltre che per assecondare la svolta mitterrandiana e le morti delle figure intellettuali di maggior peso, è anche perché a cavallo tra i Settanta e gli Ottanta si assiste all’esordio di molti autori rilevanti nella letteratura francese dei decenni successivi⁵²⁴.

Ed è proprio in questi anni, definiti dallo studioso italiano gli anni del “tout culturel”, che vediamo l’affermarsi dell’*autofiction* e della *fiction biographique*, così come la diffusione di una sfera letteraria postcoloniale.

Per giungere infine al periodo che a noi maggiormente interessa:

- La Francia di Chirac e di Sarkozy (e di Le Pen): 1995-2011.

Seppur con minime differenze di prospettiva, i due quadri temporali di riferimento di Majorano e Zanotti ci forniscono la periodizzazione necessaria per poterci avvicinare al nostro periodo di ricerca. Entrambi inoltre sottolineano

⁵²⁴ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 130.

l'importanza di alcune svolte storiche precedenti cruciali, delle quali non possiamo tenere conto per comprendere a pieno il ruolo oggi della letteratura francese in Italia.

Se infatti, come già abbiamo notato altrove, per analizzare e definire un periodo letterario esso deve essere inserito in un contesto storico, sociale ed economico più vasto, possiamo notare che i grandi cambiamenti della filiera editoriale avvenuti a partire dagli anni Sessanta avevano dato il via al concetto di libro come prodotto, fenomeno che si consoliderà negli anni Novanta. Scrive Lucia Angileri:

Sono gli anni in cui cambia l'organizzazione in senso industriale dell'apparato culturale. Nelle case editrici al posto del redattore culturale, s'installa il manager, che si affida alle tecniche del marketing, così il libro diventa un prodotto, una merce come le altre (fenomeno che si consoliderà negli anni '90, quando assisteremo ad un notevole aumento dei libri di "paraletteratura" e all'amplificazione, in modo esasperato, della produzione e la ricezione di best seller, grazie soprattutto allo sviluppo incessante dei mezzi di comunicazione di massa che, attraverso la pubblicità, permetteranno la sponsorizzazione di un prodotto in tempi molto rapidi)⁵²⁵.

Gli anni Ottanta per Zanotti e il 1984 per Majorano rappresentano la svolta: sono un effetto diretto dei cambiamenti radicali degli anni Sessanta e contemporaneamente la base delle nuove ideologie che nasceranno negli anni Novanta. Sono gli anni in cui

la televisione ha il potere di modificare nettamente le condizioni di vita letteraria. Vengono realizzati programmi televisivi che ospitano scrittori e la letteratura diventa, così, l'occasione di uno spettacolo che può prendere la forma di un salone letterario. È un periodo in cui trionfano diversi generi letterari, ma sono i saggi, i pamphlet e l'autobiografia a trionfare⁵²⁶.

Un esempio di questi cambiamenti è quando la catena francese Fnac nel 1974 per l'apertura di una grande libreria a Parigi propone uno sconto del 20%, dando impulso al principio di liberalizzazione del prezzo del libro⁵²⁷.

⁵²⁵ ANGILERI Lucia, *"Je reviens te chercher" di Guillaume Musso: un successo contemporaneo*, *op. cit.*, p. 6.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵²⁷ VERCIER Bruno e LECARME Jacques, *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982, p. 15.

Gli anni Ottanta sono un effetto dei cambiamenti iniziati negli anni Sessanta e la base di quello che accadrà negli anni Novanta: la Guerra del Golfo, la nascita dell'Unione Europea e l'entrata in vigore dell'euro, la fondazione di Google, le ricerche scientifiche sulla clonazione.

È il periodo in cui anche la letteratura assorbe tutti questi cambiamenti e si appropria di nuove tecniche, come quelle provenienti dal grande schermo. Molti scrittori cominceranno ad utilizzare uno stile cinematografico nella stesura dei loro romanzi, ricorrendo all'uso di numerosi punti di vista, ambientando le loro storie nelle metropoli guidati dalla voglia di descrivere la realtà che li circonda. Così il territorio urbano diventa il luogo della realtà, luogo nel quale si aggirano i personaggi dei nuovi romanzi, tutti attori della società contemporanea⁵²⁸.

La produzione letteraria, come le altre forme di espressioni artistiche, subisce e interagisce con l'influenza delle condizioni sociali e le fa proprie: “i romanzi contemporanei non mostrano una rottura definitiva con la tradizione, ma sono semplicemente espressione del loro tempo e della loro società”⁵²⁹.

III.0.2. Verso il contemporaneo della letteratura francese

Abbiamo appena esposto che, dopo l'eclissi del Nouveau Roman, per un certo periodo è risultato difficile delineare e interpretare il panorama della letteratura francese, perché non si erano affermate tendenze collettive paragonabili a quelle delle ultime avanguardie, né sembravano spiccare personalità al livello degli ultimi grandi scrittori del dopoguerra.

Si tratta di un “periodo” difficile da definire, non come fu per il Rinascimento, il “Romanticismo” o le “Avanguardie”. Profuso e variegato, si sottrae alle etichette, e non produce manifesti che lo identifichino. Per ora possiamo limitarci a metterne insieme alcuni tratti. Radicato in anni di relativo solipsismo, è un periodo di letteratura “transitiva”, che si dà degli obiettivi: la scrittura del soggetto, della Storia, del reale, l'impegno sociale⁵³⁰.

⁵²⁸ ANGILERI Lucia, “*Je reviens te chercher*” di Guillaume Musso: un successo contemporaneo, *op. cit.*, p. 7-8.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 8.

⁵³⁰ “Cette «période», difficile de la nommer – comme on le fit de la «Renaissance», du «Romantisme» ou des «Avant-gardes». Profuse et variée, elle se soustrai aux étiquettes, et ne produit guère de manifestes qui l'identifieraient. Pour l'heure nous pouvons surtout en rassembler les principaux traits. Réancrée dans le monde après des décennies de relatif solipsisme, elle est une

In ambito critico, i giudizi sullo stato di salute della letteratura francese alla fine del secolo appena trascorso sono stati fin troppo drastici. Ricordiamo allora l'articolo di Donald Morrison, "The Death of French Culture" apparso nel 2007 sul settimanale americano *Time magazine* che ha dato origine al libro *Que reste-t-il de la culture française?*⁵³¹ con la postfazione di Antoine Compagnon, dal titolo "Le Souci de la grandeur". Il cuore dell'articolo, che ha scatenato un'immediata e agguerrita reazione da parte degli intellettuali francesi, sostiene che "Un tempo ammirata per l'eccellenza dei propri scrittori, pittori e musicisti, oggi la Francia nel mercato mondiale della cultura non ha più la stabilità di una volta"⁵³², nonostante l'impegno continuo a diffonderla.

In realtà, a guardare lo sviluppo dell'ultimo ventennio, si può oggi constatare l'affermarsi di scrittori di rilievo e il profilarsi di alcuni significativi orientamenti di fondo. Pur trattandosi di una valutazione di fenomeni in corso necessariamente provvisoria, sembra ormai possibile reperire alcune coordinate utili per orientarsi e meritevoli di più attento esame.

Gianfranco Rubino, ad esempio, in *Lecture del contemporaneo francese* sceglie di analizzare sette autori attraverso sette loro opere: Pierre Bergounioux (*Miette*), Pierre Michon (*Rimbaud le fils*), François Bon (*L'Enterrement*), Emmanuel Carrère (*La Moustache*), Jean Echenoz (*Je m'en vais*), Christian Oster (*Dans le train*), Jean-Philippe Toussaint (*Faire l'amour*)⁵³³. La raccolta di saggi è particolarmente interessante perché Rubino ha scelto scrittori e testi rappresentativi di tendenze e problematiche più ampie della letteratura francese contemporanea: la memoria e l'indagine genealogica; la messa in discussione del rapporto tra narrazione e finzione e la conseguente difficoltà di catalogazione in un genere; il riavvicinamento al reale o l'uso ironico delle pratiche narrative correnti⁵³⁴.

littérature «transitive», qui se redonne des objets: l'écriture du sujet, de l'Histoire, du réel, l'engagement sociale" in VIART Dominique e VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 527.

⁵³¹ MORRISON Donald, *Que reste-t-il de la culture française*, Tr. BESSOÈRES Michel, Paris, Denoël, 2008.

⁵³² "Autrefois admirée pour l'excellence de ses écrivains, de ses peintres e de ses musiciens, la France est aujourd'hui une puissance vacillante sur le marché mondial de la culture" in *Ibid.*, p. 24.

⁵³³ RUBINO Gianfranco (a cura di), *Lecture del contemporaneo francese*, op. cit.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 15.

Nella letteratura francese contemporanea ci si allontana dall'estetica della rottura e della tabula rasa, tipica delle generazioni precedenti; il recupero della memoria non avviene più in maniera frantumata come nel Nouveau Roman; la realtà alla quale ci si avvicina non ha più niente a che vedere con gli stereotipi del realismo né con la linearità del racconto tradizionale; sempre più la realtà della finzione è minata da un "disinvolto distacco del narratore, il gioco disincantato dei rimandi intertestuali, la labilità e gratuità delle situazioni, l'intercambiabilità dei luoghi, la vaghezza dei personaggi"⁵³⁵. Figli di una tradizione approdata al postmoderno dopo lotte emancipatrici, gli scrittori francesi contemporanei godono di un solido bagaglio letterario e critico – proprio perché figli di una letteratura che spesso si è fatta anche critica metaletteraria.

Cerchiamo allora di delineare un primo panorama di scrittori francesi attivi a partire dagli anni Ottanta che segnano i passaggi tematici e stilistici di cui parlavamo poco sopra⁵³⁶: pensiamo a scrittori che tanto lavorano sulla memoria come Patrick Modiano (1945-), J. M. G. Le Clézio (1940-), o sulla ricerca identitaria come fanno Annie Ernaux (1940-) o Anne-Marie Garat (1946-), o al gruppo di scrittori nati in seno alle éditions de Minuit, come Jean Echenoz (1947-) e Jean-Philippe Toussaint (1957-), connotati da una forma di scrittura detta minimalista; pensiamo a Christian Oster (1949-), o al rapporto finzione-realtà come viene elaborato da Pierre Michon (1945-) o da Gérard Macé (1946-); a eredi di Proust e Camus⁵³⁷, scrittori definiti intimisti come Hector Bianciotti (1930-2012), Angelo Rinaldi (1940-), o altri che lavorano profondamente su un'apparente semplicità della lingua e una forte relazione con il reale come Jean-Marc Roberts (1954-), Jean-Noël Pancrazi (1949-), Lydie Salvayre (1948-), Eric Holder (1960-); o alle forme autobiografiche, tra loro alquanto differenti, come quelle di Jacques Roubaud (1932-) o di Michel Chaillou (1930-); ricordiamo anche nuove forme di realismo come quelle espresse nelle opere di Danièle Sallenave (1940-) o di Pierette Fleutiaux (1941-), o l'interessante fenomeno editoriale di Régine Detambel (1963-), o il mondo altamente simbolico di Sylvie Germain (1954).

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵³⁶ Inseriamo le date di nascita e eventualmente di morte dove ci sembra un utile punto di riferimento alla nostra periodizzazione.

⁵³⁷ Laurent Flieder parla di un'eredità da Proust per l'eleganza della scrittura e da Camus per l'estetica mentale, psicologica ed affettiva. FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Paris, Seuil, 1998, p. 19.

Negli anni Novanta inoltre si assiste al lancio di alcune nuove scrittrici: Marie Darrieussecq (1969-) esordisce nel 1996 con *Truismes*; Christine Angot (1959-), di cui molte opere trattano dell'incesto, esordisce nel 1990; Virginie Despentes (1969-) esordisce nel 1993 con *Baise-moi*; Catherine Millet (1948-), famosa critica d'arte, pubblica *La vie sexuelle de Catherine M.* nel 2001 (già Christine Angot aveva usato il proprio nome nel titolo del suo romanzo del 1998, *Sujet Angot*).

Ovviamente non possiamo stilare un elenco esaustivo, ma dare alcune indicazioni sulle linee di tendenza e le personalità che si affermano. Anche limitandoci solo ad un genere come il *noir*, per fare un esempio, non potremmo fornirne un elenco completo. Seguendo le indicazioni dateci sia dalla critica francese che da quella italiana, ci addentriamo piuttosto tra i romanzi francesi ultracontemporanei tradotti in Italia.

III.0.3. Ricezione della letteratura francese contemporanea in Italia

La letteratura francese in Italia appartiene alla categoria di letteratura straniera. Come tutte le letterature, nel momento in cui è tradotta essa non entra solo a fare parte di un'altra cultura, ma entra a fare parte di una cultura che ha una *sua* rappresentazione della cultura di partenza.

Ogni paese ingloba la propria e le altre letterature attraverso la propria storia, alla quale appartengono le rappresentazioni della storia propria e delle altre culture, ampliate o diminuite a seconda delle distanze geografiche o dei rapporti, approfondite o ignorate a seconda delle influenze o dei più svariati interessi, culturali come economici.

Esistono fenomeni culturali tanto noti e presenti in un paese, tali da fare parte della sua identità, che possono essere quasi completamente sconosciuti in un altro. In ambito letterario, in Francia si contano ogni anno due “*rentrées littéraires*”⁵³⁸, quelli che Bessard-Banquy ha ironicamente chiamato “*ingorghi autunnali*”⁵³⁹:

⁵³⁸ “Vale a dire la pubblicazione massiccia di opere letterarie – soprattutto romanzi o sedicenti tali – ogni anno tra la fine del mese di agosto e l’inizio del mese di novembre, quando vengono attribuiti i principali premi letterari – per esempio il Goncourt – e si avvicina il periodo delle feste di fine anno, tradizionalmente propizio alle vendite di libri” in LAZZARIN Stefano, “Tendenze della letteratura francese contemporanea”, *op. cit.*, p. 51.

⁵³⁹ BESSARD-BANQUY Olivier, *La vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 257.

In media ogni anno i 10000 editori del paese (secondo i dati del Sindacato nazionale dell'edizione) pubblicano 60000 nuovi titoli di tutti i generi letterari. Ciononostante la stampa e il pubblico si interessano a 1000 o 2000 romanzi pubblicati nelle due *rentrées*, e a un numero equivalente di altre novità – soprattutto di saggistica – al di fuori di questi due periodi. Si può affermare che questo *corpus* costituisce la letteratura francese contemporanea. In Francia questi libri trovano dei lettori, scatenano dibattiti nei programmi televisivi, sui giornali e durante le cene. Fuori dalla Francia non interessano quasi a nessuno⁵⁴⁰.

Questo il punto di vista americano sulla questione nei già citati articoli e conseguente libro di Donald Morrison. Conosciamo la reazione scatenata in Francia, ma non possiamo dirci totalmente in disaccordo con le conclusioni di Morrison. Crediamo però che il fatto che in Italia l'eco della letteratura francese sia debole dipenda più dal diverso modo di articolare il dibattito intellettuale che da un disinteresse verso la letteratura francese odierna. Attribuiamo cioè una diversa ricezione più al modo in cui la cultura di arrivo elabora quella di partenza, che non a un interesse o un disinteresse esclusivamente basato sui testi veicolati. Abbiamo visto, ad esempio nel caso di Houellebecq, come il dibattito in patria venga riportato dalla stampa e dalla critica italiane - spesso ad uso del marketing della traduzione italiana – ma anche come esso non assuma affatto la stessa portata critica avuta in Francia.

È evidente, quando si conosce la Francia, quanto questo paese dia importanza ai propri scrittori: più di 900 premi letterari l'anno, solo per fare qualche esempio il Ministero della Cultura spende ogni anno circa 10 milioni di euro per lo sviluppo e l'esportazione delle opere francesi, il CNL finanzia dal 20 al 50% dei costi di traduzione dei 500 titoli francesi tradotti ogni anno, e cosa dire del fatto che pochi altri paesi possono vantare istituzioni prestigiose come l'Académie française o l'Institut de France o di trasmissioni televisive consacrate alla letteratura, come fu un

⁵⁴⁰ “En moyenne, chaque année les 10000 éditeurs que compte le pays (d'après le Syndicat national de l'édition) mettent en circulation 60000 nouveaux titres dans tous les genres. Toutefois, la presse et le public vont s'intéresser aux 1000 ou 2000 romans publiés au cours de ces deux rentrées, et à un nombre équivalent d'autres nouveautés – principalement des essais – en dehors de ces deux périodes. On peut considérer que ce *corpus* constitue la littérature française contemporaine. En France, ces livres vont trouver des lecteurs, susciter des discussions dans les émissions télévisées, les magazines et les dîners. Hors de la France, ils vont laisser à peu près tout le monde indifférent” la citazione è già nel testo in MORRISON Donald, *Que reste-t-il de la culture française*, op. cit., p. 42.

tempo la celebre “Apostrophe”, una delle trasmissioni preferite dei francesi (ci teniamo a sottolineare che però oggi anche in Francia la televisione si dedica molto meno alla letteratura)⁵⁴¹.

In altri termini, la letteratura francese contemporanea gode in patria di un peso molto forte; ma quando i testi e i dibattiti vengono riportati in Italia, si adattano alle modalità di diffusione culturali e di discussione critica della Penisola.

All'interno della cultura italiana una componente determinante è proprio l'attrazione verso la cultura francese, accompagnata da un certo senso d'“inferiorità”. Per questo, le conclusioni di Morrisson ci sembrano superficiali: non è tanto che la letteratura francese contemporanea non interessi altre culture, è che il dibattito nella cultura di arrivo impoverisce l'energia che possedeva nel dibattito di partenza. Due questioni importanti a questo proposito: la prima riguarda una sostanziale differenza, almeno in Italia, tra la letteratura francese contemporanea studiata dalla critica, soprattutto universitaria – semplificando la potremmo denominare “colta” –, e la letteratura francese contemporanea più venduta – anche qui semplificando la potremmo denominare “commerciale”. La seconda questione richiama l'immagine della cultura francese veicolata dalla letteratura francese contemporanea stessa in patria e/o tradotta. Aggiungeremmo inoltre il fatto che se la cultura francese è in crisi, altrettanto lo sono le altre, l'italiana come anche l'americana.

Attorno a queste questioni verranno articolate le analisi sui testi del nostro *corpus*.

Diamo ad ogni modo per assodato che l'Italia si è sempre interessata alla vicina Francia e quanto sia proficuo l'impegno di quest'ultima nella promozione della propria cultura all'estero. Nonostante oggi il francese non sia più la principale lingua ponte come è stato fino alla metà del secolo scorso, l'Italia e la Francia restano legate da una comunicazione costante.

Ricordiamo che la letteratura francese è al secondo posto delle pubblicazioni straniere italiane, seconda, ma con un grande scarto rispetto alla prima, l'anglofona. Ciononostante essa ha tuttora un ruolo determinante. Rimandiamo al saggio “La littérature française du XX^e siècle en Italie”⁵⁴² in cui Rubino propone un eccellente

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.51-52. Sottolineiamo tuttavia che la trasmissione Apostrophe è finita nel 1990 e oggi anche in Francia la televisione dedica pochissimo spazio alla letteratura.

⁵⁴² RUBINO Gianfranco, “La littérature française du XX^e siècle en Italie”, in VIART Dominique (a cura di), *La littérature du 20^e siècle lue de l'étranger*, op. cit., p. 195-211.

panorama degli studi, soprattutto accademici, italiani sulla letteratura francese del Novecento⁵⁴³. Alla fine del saggio, lo studioso italiano si avvia verso il XXI° secolo e cita tra gli scrittori contemporanei più studiati in Italia di recente: Pascal Quignard⁵⁴⁴, Christian Gailly⁵⁴⁵, Alain Nadaud⁵⁴⁶, Emmanuel Carrère⁵⁴⁷, Didier Daeninckx⁵⁴⁸. Ricordiamo inoltre l'interessantissimo studio di Rosa Galli Pellegrini sul trittico Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou⁵⁴⁹.

Noi vorremmo allora di occuparci di alcuni scrittori francesi che, dopo essere stati tradotti in italiano, hanno ottenuto un discreto o un buon successo di critica o di pubblico.

Nel vasto mercato di romanzi pubblicati in Francia, non è facile per gli editori italiani scegliere: essi sono dunque spesso guidati dai consigli dei responsabili dell'ufficio diritti, dai dati che forniscono sulle vendite in patria e sui premi ricevuti, dalle proposte editoriali dello scouting. Può accadere anche che un editore privilegi scrittori ancora giovani e con tematiche attuali, questo proprio per evitare un già naturale *decalage* tra la data di pubblicazione e quella della traduzione, e in modo tale da poterne seguire meglio l'evoluzione letteraria, così come è consigliabile acquistare i diritti per più di un'opera per scrittore. Un altro parametro è la scelta dei generi che in Italia ottengono maggiore successo di vendite: il giallo e il *noir* primi tra tutti, ma anche l'autobiografia, il romanzo storico, il romanzo di introspezione o di critica sociale, il romanzo erotico femminile.

Accanto a François Bon, Emmanuel Carrère, Pierre Bergounioux, Pascal Quignard, Pierre Michon, Leslie Kaplan, Michel Houellebecq è sicuramente uno degli autori francesi ad avere goduto di un grande successo non solo di critica ma anche di pubblico. Ma se prendiamo ad esempio l'ampia e variegata produzione francese dell'*autofiction* ci accorgiamo immediatamente delle difficoltà di passaggio

⁵⁴³ Rimandiamo anche all'ottimo manuale di TERONI Sandra, *Il romanzo francese del Novecento*, Bari, Laterza, 2008.

⁵⁴⁴ MARCHETTI Adriano, *Pascal Quignard. La mise en silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

⁵⁴⁵ BRICCO Elisa e JÉRUSALEM Christine, *Christian Gailly, "l'écriture qui sauve"*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

⁵⁴⁶ GALLI PELLEGRINI Rosa, *Un voyage au centre de l'écriture – L'écriture au centre du voyage. Les romans d'Alain Nadaud*, 2005, in <http://www.farum.it/publiforumv/s/02/pdf/GalliNadaud.pdf> (pagina consultata il 20 novembre 2012).

⁵⁴⁷ OLIVER Annie, *"L'Adversaire" d'Emmanuel Carrère*, Parigi, Hatier, 2003.

⁵⁴⁸ RUBINO Gianfranco, *Lire Didier Daeninckx*, Parigi, Armand Colin, 2009.

⁵⁴⁹ GALLI PELLEGRINI Rosa, *Trois études sur le roman de l'extrême contemporaine*, Fasano, Schena editore – Parigi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

da una cultura all'altra, come sostiene Paolo Zanotti, dopo avere citato la disputa tra i due romanzi di Camille Laurens, *Philippe* (1995)⁵⁵⁰, e di Marie Darrieusecq, *Tom est mort*, entrambi sulla morte di un figlio, vicenda che in Francia ha scatenato uno scandalo sul rapporto tra *fiction* e realtà, mentre in Italia i due libri sono stati pressoché ignorati:

Da un punto di vista italiano (dove non si è saputo nulla della vicenda) è invece da segnalare una certa distanza dal problema, almeno nella cerchia letteraria. In Italia infatti le forme autobiografiche hanno avuto un rilancio recente, ispirato in diversi modi a modelli stranieri. Da una parte si è guardato al genere americano del *memoir* [...]. Dall'altra è stata importata anche l'*autofiction*⁵⁵¹.

Ricordiamo che il primo romanzo in cui si parla di *autofiction* è *Fils* di Serge Doubrovsky, del 1977, non ancora tradotto in italiano. Se poi si vanno a vedere le diramazioni del genere, notiamo che tra Annie Ernaux, Pierre Michon, Hervé Guibert, Jean Rouaud, Philippe Sollers, Pascal Quignard, molti autori – anche notevoli come Pierre Bergounioux – non sono ancora stati tradotti. Ciò deriva forse da un carattere molto specifico di queste opere, tale che probabilmente il pubblico che ne è interessato è lo stesso che le può leggere direttamente in lingua originale⁵⁵².

Intorno all'*autofiction* il dibattito è ampio, e non è questa la sede per affrontarlo, rinviando però all'attenta analisi di Paolo Zanotti sia sui tentativi terminologici di una corrente letteraria che lo stesso critico italiano non esita a battezzare in fondo come nulla di più che autobiografia sia sulle più lontane origine e le più recenti diramazioni⁵⁵³:

⁵⁵⁰ Non tradotto in italiano, mentre dell'autrice verrà tradotto nel 2001 *Dans ces bras-là*, Paris, P.O.L., 2000, Paris, Gallimard, 2002, *Tra le braccia sue*, PETRI Romana, Torino, Einaudi, 2001.

⁵⁵¹ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 134. Ricordiamo che Marie Darrieusecq si è difesa dalle accuse in un libeo tradotto in Italia: *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L., 2011, *Rapporto di polizia: le accuse di plagio e altri metodi di controllo della scrittura*, Tr. CORTESE, Luisa, Parma, Guanda, 2011.

⁵⁵² Un altro aspetto peculiare evidenziato giustamente da Zanotti è il fatto che l'*autofiction* e tutte le sue diramazioni è sempre stata legata in Francia all'accademia: "Persino Marie Darrieusecq, prima di diventare scrittrice, era stata studentessa all'École Normale Supérieure, nel 1996 aveva pubblicato un articolo sull'*autofiction* sulla prestigiosa rivista «Poétique» e nel 1997 ci aveva addirittura discusso sopra una tesi di dottorato. Philippe Forest, il maggior scrittore di *autofiction* degli ultimi anni, è a sua volta un accademico e un autore di saggi su vari tipi di scritture autobiografiche", Cfr. ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 135.

⁵⁵³ Rinviamo a *Ibid.*, p. 135-142.

Ciò che è significativo [...] [è] il puro e semplice fatto che a partire dagli anni Ottanta le scritture autobiografiche si siano sviluppate in modo ipertrofico, in una misura superiore a quella di altri paesi, dove pure il ritorno del soggetto e l'individualismo tipico del decennio avevano riportato in auge l'autobiografia. È in questo contesto che *autofiction* si è affermata come etichetta onnicomprensiva usata per riferirsi anche alle più diverse opere del passato⁵⁵⁴.

A nostro avviso, una delle ragioni per cui l'*autofiction* ha più successo nel paese di origine è che si tratta di libri molto autoreferenziali e che richiedono e rispondono a una curiosità talvolta morbosa del pubblico verso l'autore, conosciuto nel proprio paese attraverso programmi televisivi, radiofonici, articoli della stampa; inoltre risulta al pubblico più facile identificarsi con luoghi, fatti e personaggi noti.

Paolo Zanutti mette in evidenza che le opere più chiaramente autobiografiche non vengono tradotte in Italia, dove la scrittura si sperimenta come meno depurata e dove, con esiti anche meno lirici, l'importazione è più difficile. Lo studioso porta ad esempio il caso di *La Place* di Annie Ernaux, uno dei libri più interessanti della scrittrice francese ma non ancora tradotto in italiano, nonostante della stessa siano state tradotte molte opere. Questi autori rientrano in un lasso temporale che precede la nostra ricerca, e non possiamo quindi soffermarci a lungo, ma il riferimento ci sembra utile perché offre elementi di confronto e una migliore comprensione di passaggi e eventuali filiazioni.

Passiamo agli scrittori che ai nostri giorni si sono costruiti un loro pubblico italiano in lingua italiana: dopo i grandi successi di Daniel Pennac (1944-) e del marocchino Tahar Ben Jelloun (1944-), o le traduzioni di alcune opere di Jean Louis Fournier (1938-), Erik Orsenna (1947-) e Christophe Mileschi (1961-), autori più recenti sono Eric-Emmanuel Schmitt (1960-), Emmanuel Carrère (1957-), la belga Amélie Nothomb (1966-), Fred Vargas (1957-), Véronique Ovaldé (1972-), Dominique Mainard (1967-), o i grandi successi di vendita come *La libreria del buon romanzo* di Laurence Cossé (1950-) o *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbery (1969-), o la trilogia di Katherine Pancol (1954-), *Alabama Song* di Gilles Leroy (1958-), in parte Jean Echenoz (1947-) e il belga Jean-Philippe Toussaint (1957-), un po' meno di notorietà ha raggiunto invece per ora Christian Oster (1949-), insieme a Laurent Mauvignier (1967-), Marie NDiaye (1967-), Philippe Djian (1949-) e tutta la tradizione del *noir* francese.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.

In questo ampio e stimolante panorama prenderemo ora in analisi una selezione ragionata di scrittori significativi, per ragioni diverse, e cercheremo di capire le modalità della loro ricezione in Italia. La scelta ha richiesto un'attenta riflessione, data l'importanza metodologica; ci teniamo a esporre con chiarezza i parametri utilizzati. Precisiamo innanzitutto di aver dovuto escludere tutta la letteratura francofona postcoloniale, non perché non sia importante e consistente nel panorama delle opere tradotte in italiano, ma perché aprirebbe altre complesse e ampie problematiche teoriche che ci condurrebbero troppo lontani dal cuore della nostra ricerca; abbiamo escluso anche gli autori di cui abbiamo già parlato in precedenza, come Houellebecq o Barbery. Gli autori prescelti sono conosciuti nella Penisola a partire dai primi anni 2000, ne è stata tradotta più di un'opera e che per ragioni diverse godano in Italia di un discreto successo di pubblico e/o di critica. I tre ambiti in cui li selezioneremo, sono la letteratura che gode di buona fama in Francia, ma poco apprezzata in Italia; la letteratura di successo sia in Francia che in Italia; e la letteratura poliziesca, in quanto è il genere più venduto a partire dagli anni Novanta in entrambi i paesi, che molto interessa sia la critica universitaria sia quella giornalistica.

Questa strutturazione viene fatta con la consapevolezza della permeabilità delle categorie, della problematicità di definizioni e generi, degli spostamenti da un genere all'altro, delle ibridazioni reciproche.

Nelle nostre analisi ci serviremo degli strumenti elaborati nella Seconda Parte, senza escludere precisazioni biografiche o contestualizzazioni. Ci serviremo delle edizioni originali e della loro traduzione italiana, della critica giornalistica ed universitaria, di alcune conversazioni che abbiamo avuto con gli operatori dell'edizione.

Ogni paragrafo ha una propria identità. Si vedrà che le prospettive di analisi non sono sempre le stesse: leggendo le opere degli autori selezionati, ci siamo resi conto che ognuno domandava particolare attenzione principalmente su alcuni aspetti, a seconda sia dell'opera stessa che di come veniva presentata dalla critica. Per questa ragione in alcuni casi ci si sofferma di più sulla traduzione, in altri più sul marketing, in altri più sugli elementi biografici o bibliografici, o tematici ecc.

Abbiamo cioè cercato – come scrivevamo nella Seconda Parte – di ascoltare i testi e di attenerci agli ambiti che essi mettono maggiormente in gioco. Il tutto sviluppato sulla base della questione centrale, che ha aperto molte domande più

particolari: gli scambi culturali tra la Francia e l'Italia attraverso la letteratura francese tradotta nella Penisola negli ultimi dieci anni.

III.1. Letteratura francese di successo sia in Francia che in Italia

“Un libro nasce e circola solo perché esiste un pubblico che, più o meno coscientemente, sente l’esigenza di venire in contatto con le idee dell’autore”

[Dario Moretti, *Il lavoro editoriale*, Roma-Bari, Laterza, 1999]

Osservando gli autori francesi maggiormente conosciuti dal pubblico italiano, ci si accorge che provengono da vari generi e da differenti correnti letterarie: Pennac, Houellebecq o Nothomb hanno conquistato diverse categorie di lettori, così come Ben Jelloun è riuscito anche in Italia a imporsi come la voce di riferimento della letteratura nord africana e di una sua rielaborazione occidentale, così come Marc Levy ha riempito di pile di suoi romanzi sentimentali anche le librerie della Penisola. Niente o poco li accomuna, e questo poco o niente prosegue con gli autori a loro leggermente posteriori di cui abbiamo già stilato un panorama.

Volendo privilegiarne alcuni tra i più rappresentativi di tendenze e problematiche attuali, non solo del panorama francese ma anche di quello italiano, ci sembra che Emmanuel Carrère e Laurent Mauvignier proseguano, pur con modalità diverse, il modello dell'*autofiction* e scandaglino i rapporti tra realtà e finzione, le possibilità di narrativizzazione del fatto di cronaca e del rapporto con la Storia, seppur in una generale difficoltà a racchiuderli in una categoria.

Abbiamo già visto quanto l'*autofiction* si sia radicata in Francia e come si sia diramata in diverse e tra loro anche lontane forme narrative. Alcune tra queste forme stanno godendo di un buon successo anche in Italia. È il caso appunto di Carrère e di Mauvignier, ma vedremo essere anche il caso di Echenoz che invece tarda un po' ad ottenere una diffusione nella Penisola, forse per le ragioni addotte da Zanotti:

In generale, specialmente se confrontata con l'Italia, è la produzione media ad avere, oltre che una grande vitalità, anche una notevole dignità. Nonostante infatti in Italia sia diffusa l'immagine dello scrittore francese, la produzione media francese è più affidabile della nostra, proprio in senso strettamente artigianale. Ma forse non bisogna esagerare, e il problema è solo nostro: quasi tutti i paesi hanno un buon livello medio di narrativa di genere, tranne l'Italia⁵⁵⁵.

Il commento di Zanotti risulta un utile spunto di riflessione.

Diciamo infine che per individuare degli autori francesi rappresentativi in Italia oggi di una larga diffusione e dunque di un incontro tra le due culture, la diversità delle forme narrative appare un criterio utile: oltre a Carrère e a Mauvignier, che presentano differenti sperimentazioni del rapporto finzione e realtà, possiamo

⁵⁵⁵ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 227.

aggiungere alla nostra selezione Pancol, autrice di romanzi commerciali e di best seller basati sull'elaborazione di stereotipi della Francia e di Parigi in particolare, come già abbiamo visto con *L'eleganza del riccio* di Muriel Barbery.

III.1.1. Emmanuel Carrère: il fascino della cultura francese

“Mi piace che la letteratura sia efficace, idealmente mi piacerebbe che fosse performativa, nel senso in cui i linguisti definiscono un enunciato performativo, il cui esempio più classico è la frase «Dichiaro guerra»: nell’attimo stesso in cui viene pronunciata, la guerra è di fatto dichiarata”

[Emmanuel Carrère, *Facciamo un gioco*, Tr. Paola Gallo, Torino, Einaudi, 2004, p. 14]

In un articolo apparso nel febbraio 2013 su *L’Indice*, lo scrittore italiano Andrea Bajani definisce Emmanuel Carrère “uno degli scrittori europei più interessanti oggi in Europa”⁵⁵⁶.

Scrittore europeo, dunque, prima che francese, Carrère aveva iniziato a conoscere un buon successo di pubblico e di critica sia in patria che in Italia nel 2000 con *L’Adversaire*, *L’avversario*, tradotto da Eliana Vicari e da cui nel 2002 verrà tratto l’omonimo film⁵⁵⁷. Con *L’avversario*, ma anche con le opere precedenti, Carrère aveva iniziato a elaborare una forma di romanzo dove realtà e finzione si mescolano e si confondono, dove la biografia non è mai totale e l’invenzione è animata dalla curiosità per tutte le sfaccettature di vizi e virtù, ambiguità e doppezze dell’animo umano.

Ecco come Carrère descrive Jean-Claude Romand, il protagonista de *L’avversario*:

Il 9 gennaio 1993, Jean-Claude Romand ha ucciso moglie figli e genitori. Poi ha tentato, invano, di suicidarsi. L’indagine ha rivelato che non era un medico come aveva sempre sostenuto e, cosa ancor più difficile da credere, non era nient’altro. Mentiva da diciotto anni, ma la sua menzogna non copriva nulla. Quando stava per essere scoperto, ha preferito sopprimere tutte le persone di cui non avrebbe potuto reggere lo sguardo. È stato condannato all’ergastolo. Io sono entrato in contatto con lui, ho assistito al suo processo. Ho tentato di raccontare con precisione, giorno dopo giorno, questa vita di solitudine, d’impostura e d’assenza⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ BAJANI Andrea, “A piedi nudi sui vetri della realtà”, in *L’Indice*, Febbraio 2013, p. 17.

⁵⁵⁷ Di Nicole Garcia, con Daniel Auteuil e Emmanuelle Devos. Si veda <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3169467/year/2002.html> (pagina consultata l’11 marzo 2013).

⁵⁵⁸ Citazione dell’autore riportata nella quarta di copertina di CARRÈRE Emmanuel, *L’avversario*, Tr. VICARI FABRIS Eliana, Torino, Einaudi.

Da questa storia, realmente accaduta, Carrère fa un libro inchiesta che indaga allo stesso tempo le vicende del protagonista ma anche le forme del romanzo finzionale della realtà. Una ricerca che attraversa tutta l'opera dell'autore francese: da *Baffi*, la storia di un uomo che entra in crisi perché nessuno si accorge che si è tagliato i baffi (da cui lo scrittore, anche regista, trarrà nel 2005 l'omonimo film, *La Moustache*, tradotto in italiano con *L'amore sospetto*⁵⁵⁹); *La settimana bianca* su una gita scolastica in cui un bambino si rende conto che il padre è un assassino; e *Vite che non sono la mia*, in cui Carrère si fa portavoce di un bambino ucciso dallo tsunami del 2004 in Sri Lanka e di una donna uccisa dal cancro. In mezzo c'erano stati *Facciamo un gioco*, romanzo breve su una provocatoria lettera d'amore che l'autore si era fatto pubblicare da *Le Monde*, e *La vita come un romanzo russo*, sulla fine di quell'amore e un viaggio di ricerca di sé. Fino a *Limonov* che esce in Francia nel 2011 e l'anno dopo in Italia, biografia dello scrittore e personaggio pubblico russo Eduard Limonov, pseudonimo di Eduard Veniaminovich Savenko.

Ecco come il suo autore descrive se stesso e l'oggetto della propria ricerca nelle pagine introduttive di *Limonov*, dove fin da subito prima e terza persona singolare si alternano e si mescolano, dove la realtà e la finzione si rinviano l'un l'altra:

Io vivo in un paese tranquillo, in fase di declino, dalla mobilità sociale ridotta. Nato in una famiglia borghese di un quartiere elegante, abito ora in una zona di Parigi decisamente radical-chic. Figlio di un alto dirigente e di una storica famosa, scrivo libri e sceneggiature, e mia moglie è giornalista. I miei genitori hanno una casa di vacanza sull'Île de Ré, e a me piacerebbe comprarne una nel Gard. Non che questo sia un male o limiti le possibilità di arricchimento dell'esperienza umana, ma, insomma, dal punto di vista geografico e socioculturale non si può dire che la vita mi abbia condotto molto lontano dal mio punto di partenza, e lo stesso vale per la maggior parte dei miei amici.

Limonov, invece, è stato teppista in Ucraina, idolo dell'underground sovietico, barbone e poi domestico di un miliardario a Manhattan, scrittore alla moda a Parigi, soldato sperduto nei Balcani; e adesso, nell'immenso bordello del dopo comunismo, vecchio capo carismatico di un partito di giovani *desperados*. Lui si vede come un eroe, ma lo si può considerare anche una carogna: io sospendo il giudizio. [...] ho pensato che la sua vita romanzesca e spericolata raccontasse qualcosa, non solamente di lui, Limonov, non solamente della Russia, ma della storia di noi tutti dopo la fine della seconda guerra mondiale⁵⁶⁰.

⁵⁵⁹ Si veda <http://www.quinzaine-realistes.com/la-moustache-f14026.html> (pagina consultata l'11 marzo 2012).

⁵⁶⁰ CARRÈRE Emmanuel, *Limonov*, Tr. BERGAMASCO Francesco, Milano, Adelphi, 2012, p. 29.

A parlare è la voce dell'autore prima su se stesso e poi sull'oggetto della propria analisi, nelle loro evidenti differenze, ma che ne svelano l'attrazione. Oggetto d'analisi che lo condurrà in un viaggio di ricerca fuori e dentro di sé.

In tutta la sua opera Carrère vuole scavare, che sia un fatto di cronaca come era accaduto con *L'avversario*, o una biografia così complessa come in *Limonov*. Carrère utilizza la prospettiva biografica, e autobiografica, per esplorare l'intimità del contemporaneo. Se questa caratteristica concerne molta letteratura, Carrère ha delle ossessioni particolari: entra infatti nella propria vita e in quella dei personaggi che descrive in maniera quasi maniacale, innanzitutto sia i temi che i personaggi sono particolarmente affascinanti e controversi, ambigui, complessi. Ci sono poi le doppie nazionalità: di origine russa, Carrère è attratto dall'est Europa dove ambienta molti romanzi, ma anche documentari. C'è sempre una parte di sé che sta cercando da un'altra parte. E questo è un elemento molto chiaro, mai nascosto, mai contraffatto. La ricerca di Carrère sulle *vite che non sono la sua*, è tutta sulla propria e sulla vita in generale. Ma dove? È chiaro che Carrère sia uno scrittore europeo, occidentale, lo rimarca e non si addentra mai in ambiti che non conosce, che non ha esperito sulla propria pelle. Ecco allora che prende ancora più importanza anche il fattore più ostentatorio, come la lettera pubblicata su *Le Monde* e dalla quale poi nascerà *Facciamo un gioco*. Carrère ha bisogno di costruirsi una finta realtà nella realtà per poterne parlare, per poterne scrivere, ha bisogno sempre dell'appiglio, seppur costruito, nel reale, per poterne fare letteratura. Anche questi elementi apparentemente esterni, potremmo forse chiamarli paratestuali, entrano in stretta relazione con il testo e ne fondano il significato profondo. Ma non si tratta di una bieca strategia di marketing, per quella bastano già le interviste, i premi, gli autografi nelle librerie: Carrère costruisce come parte fondante dell'atto creativo delle realtà seconde avvinghiate a una realtà di riferimento comune: il fatto di cronaca (*L'avversario*), la lettera d'amore sul quotidiano più famoso del proprio paese (*Facciamo un gioco*), i lettori che gli chiedono di raccontare la loro vita (*Vite che non sono la mia*), uno scrittore e soldato russo molto ambiguo (*Limonov*).

Ricordiamo che un momento decisivo di svolta nel percorso creativo di Carrère era stato la pubblicazione nel 1993 di *Je suis vivant et vous êtes morts (Io sono vivo e voi siete morti: Philip Dick 1928-1982)*, una biografia dello scrittore di fantascienza

Philip Dick. Da questo momento in poi è sempre più chiara la ricerca dello scrittore francese di un approccio al reale molto particolare: nel suo caso infatti non si può parlare di realismo, non si sa mai bene dove sia il confine tra oggettività – se essa è mai possibile – e sua elaborazione. Come se a Carrère questo non importasse. La sua ricerca mira ad altro. Forte di una cultura che bene ha elaborato il concetto metainterpretativo dei livelli di lettura, di una cultura che si sta da anni nutrendo della ricerca genealogica e dei suoi elementi simbolici nonché dei suoi effetti emotivi, i mondi che escono dalle sue pagine sfuggono alla denominazione di reale, seppur siano apparentemente ancorati ad esso.

Prendiamo il passaggio di *Limonov* in cui Carrère racconta della prima volta in cui ha sentito parlare dello scrittore russo, allora famoso in Francia. Carrère si è appena dilungato a descrivere se stesso bambino e adolescente, è stato spietato e ironico con sé, si è definito un “bambino giudizioso”⁵⁶¹ e un “adolescente troppo colto”⁵⁶², scrive “riproducevo le opinioni della mia famiglia con una remissività tale da fornire una illustrazione esemplare delle tesi di Pierre Bourdieu”⁵⁶³. Passa poi a descrivere con delicata ironia una giovinezza tranquilla e borghese, dove da posizioni politiche di destra passa a posizioni di sinistra in ambienti fricchettoni chic. In quegli anni, durante un incontro con la madre, celebre storica della Russia, scopre un libro di Limonov, *Il poeta russo preferisce i grandi negri*. Sull’impatto con la scrittura di Limonov, Carrère scrive:

Che vita! Che energia! Quell’energia, purtroppo, anziché stimolarmi, mi faceva sprofondare sempre di più, pagina dopo pagina, nella depressione e nell’odio per me stesso. Più leggevo, e più mi sembrava di essere fatto di una materia sbiadita e mediocre, e di essere destinato a recitare nel mondo la parte della comparsa, una comparsa amareggiata e invidiosa che sogna ruoli da protagonista ben sapendo che non li avrà mai perché le mancano il carisma, la generosità, il coraggio, tutto, tranne la spaventosa lucidità dei falliti⁵⁶⁴.

Dello scontro tra queste due esistenze, tra queste due culture, due origini sociali completamente diverse e distanti, si nutre tutta la trama narrativa di *Limonov*. I *loser*, i falliti, i perdenti, animati dai demoni, irrequieti, sono gli elementi comuni che

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 160.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 166.

animano la curiosità sia di Carrère che di Limonov. Il primo diviene la voce dell'esperienza del secondo. Carrère riesce a fare di lui un personaggio a volte accattivante, a volte commovente, a volte ripugnante, mai mediocre. Barbone a New York, disperato dopo essere stato abbandonato dall'amata e bellissima moglie, maggiordomo di un ricco uomo di Manhattan, adorato scrittore alla moda nei salotti parigini, mercenario per le milizie filoserbe, Limonov vive mille vite, ogni volta all'estremo, ogni volta fino in fondo. Un'esistenza sempre scorretta, mai chiara, ambigua e oltraggiosa.

Ci si potrebbe chiedere perché suscita così tanto interesse sia in Francia che in Italia la biografia di un personaggio di quell'Europa dell'est che per oltre quarant'anni è rimasta divisa dalla sua metà occidentale, perché suscita così tanto interesse in Italia, oltre che in patria, l'autobiografia di uno scrittore tra i tanti che utilizzano la finzione per parlare di sé e viceversa?

Capiamo perché Carrère sia stato attratto da un personaggio come Limonov: indubbiamente, c'entra il suo interesse per la storia della Russia e la sua frequentazione della lingua e del paese, altrettanto indubbiamente c'entrano delle caratteristiche proprie al poeta-soldato russo: i suoi vagabondaggi, la sua vita romanzesca intrinsecamente legata alla storia del proprio paese e del mondo. Inoltre dietro uno stile scorrevole e dietro una struttura da romanzo d'avventura, è chiaro che Carrère vuole fare letteratura "alta": anche l'inchiesta e la ricerca di fonti storicamente attendibili sono sempre inserite in una costruzione e in uno stile romanzesco. Carrère non si chiede più se lo statuto del romanzo includa anche un'azione diretta sulla realtà, è chiaro che Carrère pensa che la letteratura può cambiare il corso della storia. La letteratura, direbbe Todorov citando Sartre, "riguarda l'esistenza umana, [...] è uno svelamento dell'uomo e del mondo [...]. Non sarebbe nulla se non ci permettesse di capire meglio la vita"⁵⁶⁵.

La letteratura di Carrère è una letteratura che tende alla realtà, che è sempre sorretta da un patto di verosimiglianza, che fonde cronaca e immaginazione. Carrère è capace di conferire credibilità alla finzione attraverso la verosimiglianza, ma sa anche ottenere il processo inverso: il successo del romanzo biografia su Limonov ha innescato curiosità verso il personaggio reale, fino a quel momento poco noto, se si

⁵⁶⁵ TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprendissage*, Paris, Seuil, 1984, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Tr. ZATTONI NESI Graziella, Torino, Einaudi, 1986, p. 188.

esclude il periodo parigino di fama letteraria, ma ha soprattutto reso ancora più celebre il proprio autore.

Ci sembra che qui si giochi un punto fondamentale: attestate le indubbe capacità di narratore di Carrère e l'interesse che possono scatenare i temi dei suoi romanzi, rimane da capire però quale sia stata la strana alchimia che ha reso il romanzo *Limonov* uno dei più venduti in Francia e in Italia. Si può certo sostenere che il marketing scelto sia dalla casa editrice francese che da quella italiana sia stato particolarmente efficace. C'è da dire inoltre che entrambe le case editrici godono nei due paesi di una rispettabilità tale – una rispettabilità ben motivata – da fare sì che ogni libro da loro pubblicato sia interessante anche solo per il fatto di essere stato inserito nel loro catalogo.

Si può inoltre insistere su un aspetto già evocato, il romanzo di finzione sostenuto dalla verosimiglianza, ma anche questo non pare sufficiente a spiegare le ragioni di un così grande successo. In molte interviste e anche in *Limonov* stesso, Carrère cita spesso Echenoz, come un altro grande scrittore francese che oggi lavora con la propria scrittura delle forme di biografia. Ma, al di là di questo dato, non ci sembra che Carrère e Echenoz siano comparabili. Diversissimi come stile e uso della lingua, i due scrittori francesi, entrambi pubblicati in Italia da Adelphi, si differenziano anche come successo di pubblico, almeno per ora. Cercheremo di vederlo nel paragrafo dedicato a Echenoz e lo faremo anche nelle Conclusioni. Adesso ci interessa insistere sulle possibili ragioni del successo di *Limonov*. Che sia un romanzo interessante è certo, che sia una storia accattivante pure, abbiamo anche appurato come mescoli magistralmente lo stile del reportage con quello della confidenza autobiografica. È però anche un romanzo molto maschile – senza che questo sia un difetto – dove le donne appaiono solo come amanti isteriche o bellissime *femmes* fatali, catalogate in categorie da A a E a seconda della loro bellezza. È un romanzo che parla del potere degli uomini, di uomini famosi e contesse decadute, che parla della guerra così come la fanno e l'apprezzano o la detestano gli uomini. Ci si potrebbe anche soffermare su un'analisi dell'universo maschile (e convenzionalmente tradizionalmente maschile) di Carrère, che piace anche a un lettorato femminile. Vorremmo invece riflettere sul fatto che nella misura in cui Carrère sceglie di scrivere in questo modo e su questi temi, il suo romanzo si inserisce in un genere particolare. Diversamente da Bajani che lo definisce uno

scrittore “europeo” sottolineandone la dimensione transnazionale, a noi invece sembra che Carrère si inserisca ancora in un modello di scrittura nazionale, in questo caso francese, e che il suo *Limonov* segua proprio il canovaccio del più classico romanzo storico.

Forse è proprio questo che ha sedotto il pubblico italiano: il classico a cui si è abituati, che ci si aspetta quando si parla di Francia, e ancora più di Russia, secondo degli stereotipi che ancora, allora, non siamo giunti a modificare, o che la letteratura non ha ancora modificato. *Limonov* ci sembra dunque un romanzo storico fortemente radicato nella cultura francese, romanzo storico più di impostazione ottocentesca, non romanzo moderno. *Limonov* non si avvicina al romanzo biografico di Echenoz, il quale ne sperimenta delle modalità minimaliste, ma al romanzo storico biografico classico. *Limonov* è inoltre imbevuto soprattutto di cultura francese: Carrère cita riferimenti al proprio paese, certo sta parlando di U.R.S.S. e poi di Russia, ma ne parla attraverso la cultura francese, quella dei giornalisti, degli storici, della stampa. Dai giornali più tradizionali o più estremisti – anche quando parla di giornali russi li paragona sempre a quelli francesi –, agli scrittori o ai filosofi, alle correnti di pensiero. Prendiamo un passaggio che possa rendere più chiara questa idea:

La sua amica Fabienne Issartel, la regina delle notti parigine, gli ha detto: “C’è uno che voglio farti conoscere: un pazzo totale, un vero bastian contrario” E ha organizzato alla brasserie Lipp un pranzo con Jean-Édern Hallier, che aveva da poco rilanciato “L’Idiot international”.

Un precedente “Idiot” era stato fondato vent’anni prima con il patrocinio di Sartre. Era un foglio sessantottino, e i redattori sospettavano che il loro capo, rampollo di una famiglia bene, guercio, esuberante, con un vero talento per seminare zizzania, fosse un provocatore al soldo della polizia di Pompidou. Una delle imprese di Jean-Édern, che Fabienne ha raccontato a Eduard intuendo che lui l’avrebbe apprezzata, era stata un viaggio in Cile per consegnare alla resistenza contro Pinochet il ricavato di una raccolta fondi negli ambienti della sinistra radical-chic⁵⁶⁶.

E così via, i riferimenti sono tutti a Philippe Sollers, al giovane Bernard-Henry Lévy, a Mitterrand o a Julien Gracq, a Serge Gainsbourg o a Bernard Tapie. Anche questa referenzialità ad ambienti intellettuali mondani, con aneddoti anche indiscreti, ne spiega il successo. Sempre con uno stile leggero ma che si dilunga e fa penetrare il lettore in ambienti seducenti, sempre accompagnato da una leggera ironia, Carrère

⁵⁶⁶ CARRÈRE Emmanuel, *Limonov*, Tr. BERGAMASCO Francesco, *op. cit.*, p. 185-186.

non ci racconta solo la storia di un uomo, ma di due paesi, Francia e Russia, dal passato mitico, di un continente, l'Europa, di glorie e declini. La competenza dello scrittore francese è evidente a ogni pagina, come pure è evidente il mondo a cui appartiene, l'alta borghesia intellettuale parigina, come già lui stesso aveva sottolineato nell'introduzione⁵⁶⁷. Siamo in una Francia conosciuta e riconoscibile anche dal lettore italiano, una Francia dalla quale ci piace ancora oggi affidarci per farci spiegare il mondo.

III.1.2. Laurent Mauvignier: perché piace agli italiani

“non sappiamo dire le cose esattamente come le pensiamo, come in ciascuno di noi si formano, tutte distinte le une dalle altre, tutte diverse eppure sappiamo che sono uguali, scrivevo, anche se non sappiamo davvero né come né dove, ma da qualche parte uguali”
[Laurent Mauvignier, *Lontano da loro*, Tr. Alberto Bramati, Rovereto, Zandonai, 2008]

Nato a Tours nel 1967, Laurent Mauvignier pubblica con le Éditions de Minuit il suo primo romanzo, *Loin d'eux*, nel 1999. Da allora fino ad oggi ha pubblicato sempre con lo stesso editore francese.

In Italia invece è stato scoperto da Zandonai, poi rivelato da Feltrinelli. Quattro degli otto romanzi che ha pubblicato fino ad oggi sono stati tradotti in italiano, quelli con Zandonai da Alberto Bramati e quelli con Feltrinelli da Yasmina Melaouah.

Fin dal primo romanzo la stampa francese ha sottolineato le sue qualità stilistiche⁵⁶⁸. Secondo la critica francese, Laurent Mauvignier si iscrive nella tradizione del romanzo realista francese anche se riprende questa tradizione per elaborare un realismo dell'intimo⁵⁶⁹. La pluralità delle soggettività, al centro della sua opera, si accompagna a una scrittura in movimento che dà l'impressione di inventare una nuova forma di continuità. La critica parla inoltre di scrittura cinematografica e dell'importanza dell'immagine: “la materia testuale può così «dare corpo» alle voci

⁵⁶⁷ Si veda la citazione già riportata, in *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶⁸ SAUVAGE Christian, “Le miracle Mauvignier”, in *Le Journal du Dimanche*, 3 aprile, 2005, in http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=2332 (pagina consultata il 24 dicembre 2012).

⁵⁶⁹ Per una panoramica della ricerca universitaria sullo scrittore francese si veda DÜRRENMATT Jacques e NARJOUX Cécile (a cura di), *La langue de Laurent Mauvignier: une langue qui court*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

interiori, all'invisibile e al non-detto"⁵⁷⁰.

Uno degli aspetti che colpisce maggiormente la critica è un uso molto particolare della polifonia, il modo con il quale, soprattutto attraverso la punteggiatura, mescola le voci. Proprio su questa pluralità di voci i critici usano sovente il verbo "risuonare"⁵⁷¹: senza mai utilizzare i segni di interpunzione tipici del dialogo, ma mescolando le voci parlanti con quella narrante soprattutto in intercalari di virgole, ottiene appunto un effetto di voci che si mescolano, dove all'una "risuona" dentro un'altra e le altre.

L'energia sprigionata dalla scrittura di Mauvignier viene inoltre da strategie retoriche e figure stilistiche nell'ambizione estetica, e forse talvolta anche politica, di una lingua elaborata ma accessibile a tutti. È evidente il progetto strutturale soggiacente, di cui centrale è un virtuosismo ritmico e sintattico.

Ogni romanzo interroga un avvenimento: un suicidio, la rottura di una coppia, un assassinio, il ritorno da una guerra. Ma ogni avvenimento "risuona", come le voci che lo compongono, in tutte le sue ripercussioni più o meno immediate su tutte le persone che lo attuano o lo subiscono. Che sia su scala familiare o storica, l'avvenimento si costruisce così in tutte le pieghe di un non sapersi mai totalmente dire: avvenimento traumatico e indicibile, dove i personaggi danno voce senza sosta alla loro incapacità di esprimere verbalmente la sofferenza. In questo modo la scrittura di Mauvignier riesce a esprimere ciò che è incomunicabile, perché l'avvenimento attorno a cui ruota la narrazione non è mai oggettivabile ma sempre relativo, multiplo, cambia di prospettiva, e dunque di sentire, a seconda della voce che lo elabora. Proprio per ottenere questo effetto il racconto in Mauvignier è sempre frammentato, interpuntato da virgole, a capi con lettere minuscole, *incipit* con una semplice "e". Le voci non cessano di manifestare la loro incapacità di dire ciò che accade, ed in questo modo, nel rimbombo dell'insieme, di dare espressione all'indicibile della sofferenza umana e dell'elaborazione della memoria.

Mauvignier diventa famoso in Francia e oggi anche in Italia innanzitutto proprio perché inventa la propria scrittura sulla base di quella che giustamente i critici riconoscono come un'emulazione della lingua orale⁵⁷². Nella raccolta di saggi su Mauvignier che abbiamo appena citato, Christelle Reggiani sottolinea come la sua

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*, p. 8.

opera si iscriva apertamente in una ricerca caratteristica di molta prosa francese contemporanea, in dialogo con la tradizione, l'impegno estetico e etico e un approccio ambizioso alla descrizione della vita e dell'animo umano attraverso la letteratura.

Prendiamo allora in analisi due dei romanzi che anche in Italia godono di maggiore successo, *Degli uomini* e *Storia di un oblio*, per cercare di capire come viene recepita in Italia questa letteratura francese.

Entrambi eccellentemente tradotti da Yasmina Melaouah, *Degli uomini* racconta, se volessimo riassumerlo in poche parole, la storia di un uomo rientrato dalla guerra d'Algeria.

Come abbiamo visto per tutti i romanzi dello scrittore francese, Mauvignier lavora sulla costruzione di un rimbombare di voci – ottenuto appunto sia dalla punteggiatura che dalla mancanza delle interpunzioni del dialogo – che tendono ad esprimere per tutti i personaggi un'incapacità del dicibile attraverso la parola. Parola dunque insufficiente proprio dove diventa altamente significante:

Assolutamente non restare soli, ciascuno con le sue domande e i suoi ricordi, il tempo di illuderci che noi tre, qui, potevamo trovare una soluzione armati solo di parole quando le parole servivano a stento a coprire la vibrazione del neon elettrico e il ribollire dell'acqua nel pentolino, il rumore del frigorifero, un'auto già lontana in avenue Mitterrand e cani che abbaiano al suo passaggio, quando Solange mi ha guardato con aria quasi cattiva, lasciando esplodere il rancore che le covava dentro da sempre⁵⁷³.

Le voci si mischiano, e ognuna a proprio modo, secondo un sentire spesso momentaneo, cercano di esprimere l'inesprimibile, nell'assenza/presenza del personaggio intorno al quale si costruisce tutta la narrazione: Bernard, completamente mutato dalla guerra, personaggio che impietosisce e fa arrabbiare, richiede uno sforzo come accade quando si devono affrontare le memorie, singole e sociali.

Forse non ha alcuna importanza, tutto questo, questa storia, forse non si sa cos'è una storia finché non si sono sollevate quelle che sono sotto e che sono le uniche che contano, come i fantasmi, i nostri fantasmi che si accumulano e formano le pietre di una strana casa in cui ci rinchiudiamo da soli, ognuno la propria casa, e quali finestre, quante finestre?⁵⁷⁴.

⁵⁷³ MAUVIGNIER Laurent, *Degli uomini*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 79.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

È questo l'obbiettivo discorsivo e stilistico, politico e estetico di Mauvignier che ha la capacità, subito dopo questa frase, di tornare alla prima persona singolare della voce narrante che si interroga sul personaggio intorno al quale ruota l'avvenimento scatenante, consapevole di tutti i limiti e le precarietà non solo di tutte le risposte ma anche di tutte le domande:

E in quel momento ho pensato che per tutto il tempo della propria vita bisognerebbe muoversi il meno possibile per non crearsi un passato, come facciamo tutti i giorni; e questo passato che crea pietre, e le pietre, muri. E adesso noi siamo qui a guardarci invecchiare e a non capire perché Bernard stia laggiù in quella baracca, con i suoi cani così vecchi, e la sua memoria così vecchia, e anche il suo odio così vecchio che tutte le parole che si potrebbero dire non possono granché⁵⁷⁵.

La memoria è in questo caso specifico la guerra d'Algeria, una storia che pare dimenticata, in Francia violentemente negata. Una storia dolorosa che Mauvignier affronta direttamente, in tutta la sua assurdità e le sue devastanti conseguenze, anche di rimozione.

Una storia che ha degli echi in Italia, in un passato non uguale ma simile, e in un presente in cui entrambi i paesi devono fare i conti con il proprio passato coloniale e una difficile memoria della propria dominazione.

In un'Italia in cui sono sempre più attuali il confronto con lo straniero e le difficoltà indotte dai conflitti culturali, un romanzo come questo non può non suscitare interesse. Aggiungiamo inoltre che quando si tratta di immigrazione è luogo comune citare la Francia come paese di riferimento, perché è un paese che ha dovuto affrontarla prima dell'Italia⁵⁷⁶. Che il tema dunque della guerra d'Algeria e delle sue conseguenze possa suscitare interesse anche nella Penisola non risulta affatto strano. Se al tema al centro del romanzo aggiungiamo la forma stilistica dello scrittore, diventa facilmente comprensibile il successo di *Degli uomini* anche in Italia. Bisogna inoltre sottolineare che oltre a un avvenimento centrale attorno al quale ruota una scrittura complessa e finemente strutturata, la potenza narrativa di *Degli uomini* si allarga sulla sofferenza umana, più profonda e universale, al di là delle ragioni

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ FRACASSA Ugo, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone, 2012.

culturali o sociali.

Possiamo allora dire che il successo di Laurent Mauvignier in Italia, partito soprattutto da questo romanzo, si articola su diverse componenti, non solo stilistiche ma anche tematiche e che fanno dell'opera dello scrittore francese un'opera di interesse ben più ampio per un pubblico italiano non per forza interessato nello specifico alla letteratura d'oltralpe. Come ha scritto Fabio Gambaro in una recensione su *La Repubblica*:

Degli uomini è un romanzo duro e bellissimo, nel quale lo scrittore francese, sfruttando una scrittura a spirale ricca di voci e punti di vista, racconta quanto sia duro sopravvivere ad un trauma. E grazie alla lingua incandescente, la narrazione diventa una meditazione corale sul rimorso d'essere vivi e l'impossibilità di raccontare l'orrore⁵⁷⁷.

Il successo di *Degli uomini* ha permesso la pubblicazione di un altro romanzo, sempre con l'editore milanese Feltrinelli, *Storia di un oblio*. Romanzo breve – tranne *Degli uomini* tutti i romanzi di Mauvignier sono romanzi brevi – che prende spunto da un fatto di cronaca: il 28 dicembre 2009 Michaël Blaise, 25 anni, nato in Martinica, viene ucciso da quattro guardie nel retrobottega di un supermercato a Lione per aver rubato una lattina di birra. Una tragedia dell'assurdo che Laurent Mauvignier vuole ricordare facendone un grido di dolore feroce e commosso.

Storia di un oblio è una sola, lunga frase spezzata, cinquantotto pagine senza maiuscole, né punti, che inizia con una “e” e finisce con un inciso “–” aperto, un monologo da testo teatrale: una lunga parentesi che vince il vociare della cronaca, un minuzioso resoconto che un anonimo narratore legge sottovoce al fratello della vittima, quasi a volergli restituire una dignità perduta. Quattro bulli, l'omofobia e il razzismo come eterni canali di sfogo di tensioni sociali sottaciute e mai superate. Perché un uomo, come disse ai tempi del processo il pubblico ministero che Mauvignier cita in apertura, “non può morire per così poco”⁵⁷⁸. Tentare di restituirgli la parola perduta è ciò che vuole fare la scrittura di Mauvignier, nella piena consapevolezza di una parola impossibile da riprodurre, mai fedele, mai oggettiva:

⁵⁷⁷ GAMBARO Fabio, “Tra gli eterni fantasmi della guerra d'Algeria”, in *La Repubblica*, 20 novembre 2010, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/20/tra-gli-eterni-fantasm-della-guerra-algeria.html> (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

⁵⁷⁸ MAUVIGNIER Laurent, *Storia di un oblio*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 9.

ma non dice niente, non fa storie, va bene, non fa storie perché non ha parole per i vigilantes né per nessun altro, no, nessuna parola, nemmeno per esprimere la soddisfazione di aver placato la sete né per difendersi da quei tizi poco più vecchi di lui ai quali avrebbe potuto dire, avete la mia età, tu sei persino più giovane, e tu, eh, tu? non lo sai cos'è la sete o avere le tasche come cucite, quando non puoi nemmeno infilarci un dito per trovare in fondo una moneta, un biglietto, anche da cinque, piegato in quattro, stinto, spiegazzato, no? niente?⁵⁷⁹.

E mano a mano nelle pagine la riflessione si allarga da un preciso fatto di cronaca a una riflessione più ampia sull'assurdità, l'indicibilità, la profondità del dolore, un dolore sempre relativo e soggettivo, da rispettare e difendere, in un bisogno di umana consolazione, soli di fronte alle proprie angosce.

In Italia il romanzo viene recensito come “eccellente”⁵⁸⁰ e si sottolinea l'universalità del tema della violenza, l'atrocità dei fatti di cronaca. Secondo Giorgio Falco

[Mauvignier] dosa con bravura le continue oscillazioni tra lo stato di violenza latente e reale – in cui tuttavia sembra quasi possa esserci una possibilità, almeno nel testo, di salvezza – e il dramma già avvenuto, ma il fluttuare della lingua, i piccoli scostamenti dei punti di vista creano uno stato claustrofobico, consono all'ambientazione del testo⁵⁸¹.

E Giovanna Zucconi su *La Stampa* scrive che, già prima dell'uscita della traduzione, in Italia si grida al “capolavoro”⁵⁸² e si sofferma molto sulla provenienza culturale del romanzo: “Dalla Francia, dunque, un altro brevissimo libro indignato. Dopo, naturalmente, *Indignez-vous!* del partigiano novantatreenne Stéphane Hessel, 32 pagine, 950 mila copie, (molto più di Houellebecq)”⁵⁸³.

L'accostamento tra le due opere di “indignazione” propone un'immagine stereotipata della Francia e del suo passato: per promuovere il libro di Mauvignier la giornalista italiana non si riferisce alle scelte stilistiche letterarie, ma lo associa a una

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

⁵⁸⁰ FALCO Giorgio, “Quanto può valere la vita di un uomo piccolo piccolo”, in *La Repubblica*, 15 aprile 2012, in <http://linea.wordpress.com/articoli/> (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² ZUCCONI Giovanna, “Morir di botte al Carrefour”, in *La Stampa*, 19 febbraio 2012, in <http://www.lastampa.it/2011/02/19/cultura/libri/che-libro-fa/morir-di-botte-al-carrefour-LBCMZoM63Gk1vrlHGp1djL/pagina.html> (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

⁵⁸³ *Ibid.*

produzione francese facilmente catalogabile nell'immaginario che fa della Francia la terra delle rivoluzioni. Se poi si guardano gli articoli italiani su *Indignatevi* si vede che in Italia non ottiene lo stesso successo d'oltralpe, forse l'editore torinese Add (di Andrea Agnelli, Michele Dalai e Davide Dileo) aveva fatto troppo affidamento su una visione della Francia che, malgrado stereotipi persistenti, l'Italia ha invece aggiornato.

Ma torniamo a Mauvignier che, invece, della Francia e della cultura francese trasmette un'attualità svincolata, seppur figlia e nipote, da tutta la sua tradizione. Se *Degli uomini* è l'unico dei suoi testi pubblicati fino ad oggi a avere la forma compiuta di un romanzo, *Storia di un oblio* è invece un monologo che ricorda più il teatro che la prosa, senza inizio né fine, ed è forse proprio questa forma a conferirgli maggiormente una forte componente tragica.

Queste riflessioni sull'opera di Laurent Mauvignier, basate soprattutto sulla critica giornalistica in Italia e su quella anche accademica francese, ci hanno permesso di individuare uno degli autori francesi che riscuote oggi maggiore curiosità e giudizi favorevoli non solo in patria ma anche nella Penisola. Una delle ragioni principali di questo suo successo risiede nella sua scrittura, che, insieme all'analisi di volta in volta di un singolo avvenimento, ne ha fatto uno tra gli autori considerati come maggiormente originali. La coerenza con la quale Mauvignier ha dimostrato di sapere condurre la propria ricerca poetica ha trovato un riscontro positivo nel pubblico di lettori e di critici. La cultura francese di cui fa parte e da cui proviene hanno forse parzialmente agito sulla sua presentazione, ma non ne sono il tratto predominante del suo successo, che va invece ricercato nelle specificità della sua opera, bagnata e sicuramente influenzata da una cultura che ormai non si può più dire nazionale, ma mondiale.

III.1.3. Katherine Pancol: il romanzo d'appendice nel XXI° secolo

“Abbiamo tutti bisogno di credere, di avere fiducia, di sapere che possiamo dedicarci anima e corpo a un progetto, a un'impresa, a un uomo o a una donna. Allora, ci sentiamo forti. Ululiamo come Tarzan e sfidiamo il mondo”

[Katherine Pancol, *Gli scoiattoli di Central Park sono tristi il lunedì*, Tr. Raffaella Patriarca, Milano, Dalai, 2011, p. 62]

Esclusi Michel Houellebecq, Muriel Barbery e Guillaume Musso di cui abbiamo parlato nella Seconda Parte, Fred Vargas i cui libri rientrano nel genere *noir* più che nella letteratura commerciale, e Daniel Pennac che appartiene alla generazione precedente a quella di cui ci stiamo occupando, pochi altri autori godono oggi di un buon successo di vendite sia in Francia che in Italia.

È il caso primo di Katherine Pancol, scrittrice francese nata in Marocco e cresciuta in Francia.

Dopo anni nel giornalismo sia in Francia che negli Stati Uniti, nel 2006 il suo romanzo *Gli occhi gialli dei coccodrilli* vende oltre un milione di copie e riceve il *Prix de la Maison de la Presse*⁵⁸⁴ per la grande distribuzione. Nel 2008, secondo *Le Figaro Littéraire*, *Gli occhi gialli dei coccodrilli* è il sesto miglior libro venduto in Francia e viene tradotto in inglese, russo, cinese, ucraino, polacco, italiano, coreano, vietnamita e norvegese.

Osservando la bibliografia⁵⁸⁵ della scrittrice notiamo che l'opera prima è pubblicata da Seuil nel 1979, *Moi d'abord*, libro molto interessante e di notevole

⁵⁸⁴ http://www.maisondelapresse.tm.fr/adherents/prix_maison_de_la_presse (pagina consultata il 21 dicembre 2012).

⁵⁸⁵ *Moi d'abord*, Paris, Seuil, 1979; *La Barbare*, Paris, Seuil, 1981; *Scarlett, si possibile*, Paris, Seuil, 1985; *Les hommes cruels ne courent pas les rues*, Paris, Seuil, 1990; *Vu de l'extérieur*, Paris, Seuil, 1993; *Une si belle image*, Paris, Seuil, 1994; *Encore une danse*, Paris, Fayard, 1997, *Un ballo ancora*, Tr. CAILLAT Emanuelle e RUGGI Emanuela, Milano, Rizzoli, 1999; *J'étais là avant*, Paris, Albin Michel, 1999; *Et monter lentement dans un immense amour*, Paris, Albin Michel, 2001, *Lentamente fra le tue braccia*, Tr. PATRIARCA Raffaella, Milano, Dalai, 2012; *Un homme à distance*, Paris, Albin Michel, 2002, *Un uomo a distanza*, Tr. GIRARDI Franco, Bari, WIP, 2009; *Embrassez-moi*, Paris, Albin Michel, 2003; *Les Yeux Jaunes des Crocodiles*, Paris, Albin Michel, 2006, *Gli occhi gialli dei coccodrilli*, Tr. CORRADIN Roberta, Milano, Dalai, 2009; *La Valse lente des Tortues*, Paris, Albin Michel, 2008, *Il valzer lento delle tartarughe*, Tr. CORRADIN Roberta, Milano, Dalai, 2010; *Les écureuils de Central Park sont tristes le lundi*, Paris, Albin Michel, 2010, *Gli scoiattoli di Central Park sono tristi il lunedì*, Tr. PATRIARCA Raffaella, Milano, Dalai, 2011.

successo⁵⁸⁶ dove si tracciano già alcuni suoi temi centrali, soprattutto l'amore e le figure femminili, ma con una scrittura che pretende una maggiore levatura letteraria e una minore ironia, rispetto ai libri che raggiungeranno invece nei primi anni duemila il grande successo di pubblico. Il primo romanzo tradotto in italiano è *Encore une danse*: edito in Francia da Fayard nel 1997 e in Italia da Rizzoli nel 1999, tradotto da Emanuelle Caillat e Emanuela Ruggi con il titolo *Un ballo ancora*. Il "caso" Pancol tuttavia scoppia solo a partire dal 2006, con la trilogia di Joséphine Cortès: *Gli occhi gialli dei coccodrilli*, *Il valzer delle tartarughe* e *Gli scoiattoli di Central Park*. In Francia tutti e tre pubblicati da Albin Michel e in Italia da Dalai, i primi due tradotti da Roberta Corradin, l'ultimo da Raffaella Patriarca, che tradurrà poi anche *Et monter lentement dans un immense amour* del 2001 (sempre edito da Albin Michel), tradotto appunto un po' tardivamente, sull'onda del successo, nel 2012, e pubblicato poco prima del Natale, da Dalai con il titolo *Lentamente fra le tue braccia*.

Innanzitutto notiamo che pur avendo pubblicato con importanti editori, quali Seuil e Fayard, il successo arriva in Francia con Albin Michel.

Gli occhi gialli dei coccodrilli racconta la storia di due sorelle molto diverse, e di un variegato universo di personaggi. La vera protagonista è però Joséphine, personaggio al quale, forse un po' astutamente, può identificarsi la maggior parte del pubblico, soprattutto femminile: una quarantenne insicura e troppo buona per la società contemporanea.

Ricercatrice in storia del XII° secolo, topo di biblioteca che sta scrivendo una tesi di dottorato, vive in un piccolo appartamento con le due figlie. Il marito, che morirà, forse, divorato dai coccodrilli, le ha lasciate da poco.

Invece Iris, la sorella, conduce una vita alto borghese, dopo essersi arricchita grazie a un "fortunato" matrimonio: i pomeriggi dedicati ai pettegolezzi e le sere con gente ricca e potente. Per impressionare gli invitati di una cena mondana, Iris dichiara che sta scrivendo un libro, ciò che si rivelerà essere una pura bugia. Visto che non può più tornare indietro (perderebbe credibilità e sarebbe bandita dal cerchio chiuso della mondanità) conclude un accordo segreto con la sorella. Joséphine accetta, un po' a controcuore, la scommessa: scriverà il libro e terrà i soldi, mentre Iris avrà il successo. Ed è proprio da questo punto che si svolgeranno le vicende intrecciate di

⁵⁸⁶ <http://www.ina.fr/ardisson/tout-le-monde-en-parle/video/I09008032/interview-katherine-pancol.fr.html> (pagina consultata il 20 dicembre 2012).

tutti i personaggi.

Il successo del romanzo, e della trilogia, si basa su differenti elementi: innanzitutto un'ottima campagna di marketing ha accompagnato l'uscita del libro in Francia (interviste ai giornali e in televisione, incontri con l'autrice nelle librerie), che invece in Italia ha goduto soprattutto di un'ottima distribuzione (presente a pile nelle maggiori librerie) e di recensioni nelle principali riviste femminili. A questi fattori si sono aggiunte delle caratteristiche intrinseche all'opera: sicuramente prima fra tutte, i temi del romanzo, tutto declinato sulle relazioni tra i personaggi che si creano nei rapporti familiari, amorosi, di amicizia o di gelosia. Al centro dei tantissimi personaggi messi in scena c'è una famiglia di donne: la tirannica matriarca Henriette, le sue figlie Iris e Joséphine e le figlie di Joséphine, Hortense e Zoé. La bella Iris, la figlia prediletta di Henriette; la dolce Joséphine, con i suoi complessi di inferiorità; Hortense, bella come la zia Iris, non ha neppure vent'anni ma è una forza della natura, sa quello che vuole - avere successo come stilista e disegnatrice - e si fa strada senza scrupoli e senza curarsi delle vittime che lascia sul suo percorso; la piccola Zoé, ancora tanto bambina; l'amica Shirley, sincera ma con un oscuro passato. E gli uomini: Marcel, il padre vittima della moglie Henriette che riuscirà a lasciare per l'amante, simpaticissima, Josiane; e il marito di Iris soprattutto, Philippe, sul quale si realizzerà la svolta dei personaggi femminili; insieme ad altri personaggi satellite che assumeranno maggiore rilevanza nei due tomi successivi.

L'amore entra nelle vicende di tutti i personaggi, vissuto in maniera diversa: rapporto di puro sesso, sogno romantico, incontro occasionale, sentimento profondo, entusiasmante scoperta della prima volta. Ogni personaggio ha una sua meta da raggiungere, più o meno concreta. Potremmo affermare che l'evoluzione diegetica e della caratterizzazione dei personaggi che in essa evolvono, si sviluppa intorno a degli stereotipi dell'amore e delle relazioni umane, sicuramente descritti con ottima capacità narrativa.

Leggiamo un interessante articolo:

Una donna, nella sua cucina, pela le patate, si taglia e piange... questo è l'inizio di un librone di 650 pagine. Lo sguardo è femminile. Ci sono tante donne di tante età, dalle bambine alle anziane, e sono ben descritte e caratterizzate. La protagonista è una di cui tutti si approfittano, che tutti imbrogliano, derubano e insultano, contando sul

fatto che è incapace di difendersi e che subisce come se fosse normale subire⁵⁸⁷.

Joséphine è una donna infaticabile e piena di talento, ma è talmente imbranata da fare rabbia.

Certo nel romanzo succedono cose da favola, ma prima l'autrice tortura per bene i suoi personaggi, perciò il fatto che poi se la cavino non può che farci piacere. Succedono delle enormità poco credibili che ci beviamo (quasi) tutte e piovono valanghe di soldi sui protagonisti squattrinati: questo sembra un rito propiziatorio, o una premonizione, visto che il romanzo frutterà milioni di euro⁵⁸⁸.

La critica “colta” trova però l'autrice “leggera” e stronca i romanzi. *Le Monde* scrive che *Gli scoiattoli di Central Park sono tristi il lunedì* è “un libro facile da leggere e facile da dimenticare”⁵⁸⁹. E lo scrittore Patrick Besson la prende in giro, proponendo una lista di titoli per il prossimo romanzo: *I fagioli non cuociono da soli nella casseruola*, o *Il criceto s'è svegliato alle cinque ecc*⁵⁹⁰.

Si direbbe che l'autrice abbia studiato per confezionare un best seller. Il romanzo è ricorsivo: un libro che parla di un libro che diventa un best seller. E alla fine il libro stesso diventa un best seller.

Prima Ozpetek voleva farne un film, poi è stato il turno di Lelouch, che ha abbandonato il progetto. Più che un film, il romanzo si presterebbe piuttosto a diventare una serie televisiva, invece nel novembre 2012 l'autrice annuncia ufficialmente sul proprio sito che la regista Cécile Telerman sta girando un film, con un cast d'eccezione: Emmanuelle Béart, Julie Depardieu, Gérard Depardieu e Karole Rocher.

Se poi osserviamo il secondo tomo della trilogia, *Il valzer lento delle tartarughe*, ci rendiamo conto che la formula sapientemente strutturata da Pancol

⁵⁸⁷ ZITA Tiziana, “Gli occhi gialli dei coccodrilli di Katherine Pancol”, in <http://cronacheletterarie.com/2010/11/28/gli-occhi-gialli-dei-coccodrilli-di-katherine-pancol/> (pagina consultata il 20 dicembre 2012).

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ RÉROLLE Raphaëlle, “Facile à lire, facile à oublier”, in *Le Monde*, 7 maggio 2010, in http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1122903 (pagina consultata il 23 dicembre 2012).

⁵⁹⁰ BESSON Patrick, “Idées de titres pour les prochains romans de Katherine Pancol”, in *Le Point*, 22 aprile 2010, in http://www.lepoint.fr/chroniqueurs-du-point/patrick-besson/idees-de-titres-pour-les-prochains-romans-de-katherine-pancol-22-04-2010-446857_490.php (pagina consultata il 23 dicembre 2012).

regge ancora, crollerà invece con il terzo che risulta ben più noioso (concediamole che due ottimi romanzi commerciali su tre è una media rispettabile). In questo secondo tomo Pancol sviluppa, con grande coraggio e rischio narrativo, le vicende di tutti i personaggi, raggiungendo talvolta dei toni inverosimili, ma credibili nell'economia diegetica generale.

Joséphine, grazie ai soldi guadagnati con le vendite del suo best seller, ha lasciato Courbevoie, nella banlieue parigina, per un appartamento chic nell'elegante quartiere di Passy. Invece sua sorella Iris, che aveva tentato di attribuirsi la scrittura del romanzo, ha finito con il pagare la follia del proprio inganno in una clinica per malati di depressione. Ormai libera, sempre timida e insoddisfatta, attenta spettatrice della commedia strampalata e talvolta ostile che le offrono i suoi nuovi vicini di casa, Joséphine sembra alla ricerca del grande amore. Veglia sulla figlia minore Zoé, adolescente ribelle e tormentata, e assiste al successo dell'ambiziosa primogenita Hortense, che a Londra si lancia nella carriera di stilista. Fino al giorno in cui una serie di omicidi distrugge la serenità borghese del suo quartiere e lei stessa sfugge per poco a un'aggressione.

Con l'inserimento di questa nota da *noir*, Pancol vuole forse rinvigorire l'interesse del lettore. Anche se il lato "giallo" non sarà predominante, esso marca comunque una differenziazione con il primo volume. Crediamo cioè che Pancol abbia voluto evitare la ripetizione, o meglio abbia voluto ripetere le caratteristiche che i lettori possono avere amato e variarne le dinamiche in modo tale da mantenerli curiosi.

A differenza del primo volume, il secondo si presenta ai lettori con una citazione iniziale molto suggestiva e interessante:

E' orrendo vivere in un'epoca in cui chi dice *sentimento* si sente rispondere *sentimentalismo*. Ma verrà pure un giorno in cui l'affettività sarà riconosciuta come il più grande dei sentimenti e respingerà finalmente la supremazia dell'intelletto⁵⁹¹.

L'autore è Romain Gary. A parte l'omaggio facilmente condivisibile al grande scrittore francese, crediamo che qui Pancol non voglia tanto rivolgersi alla sua scrittura, molto lontana dalla propria, quanto alle parole specifiche riportate. Come a

⁵⁹¹ In PANCOL Katherine, *Il valzer lento delle tartarughe*, Tr. CORRADIN Roberta, Milano, Dalai, 2010, p. 7.

voler dire che è ben consapevole e orgogliosa della propria opera, dell'ambito al quale appartiene, del fatto di volere parlare in maniera semplice ma ben articolata di sentimenti. Rivolgendosi a un vasto pubblico, a lettori non troppo sofisticati, o a quelli sofisticati che la leggono di nascosto, come una brava scrittrice di romanzi rosa, una Liala parigina.

III.2. Letteratura francese poco apprezzata in Italia

“a corteggiare la creatività degli altri si impara ad affinare (anche autocriticamente) la propria”

[Raffaele Crovi (in dialogo con Angelo Gaccione), *L'immaginazione editoriale. Personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento*, Torino, Aragno, 2001, p. 11]

A partire dagli anni Ottanta si sviluppano in Francia due scuole definite dalla critica “minimaliste”: “una più sostenuta, l’altra dichiaratamente più popolare”⁵⁹².

La prima include gli autori pubblicati dalle prestigiose edizioni Minuit⁵⁹³, come già era accaduto con il Nouveau Roman, e denominati gli “impassibili” per sottolineare una loro particolare combinazione tra ironia e assenza di affettività. Tra questi autori, quelli maggiormente pubblicati in Italia sono: Jean Echenoz (1947-), esordisce con Minuit nel 1979 e in Italia con Mondadori nel 1988 (la prima opera tradotta è *Cherokee*); Jean-Philippe Toussaint (1957-), esordisce con Minuit nel 1985 immediatamente tradotto in Italia nel 1986 da quello che diventerà il suo principale traduttore, Roberto Ferrucci, e pubblicato da Guanda; Marie NDiaye (1967-), esordisce con Minuit nel 1987 (ma non sarà sempre “fedele” alla sola Minuit, pubblicherà infatti anche con P.O.L. e Gallimard) non ancora ventenne, e dal 1993 è regolarmente pubblicata anche in Italia; Christian Oster (1949-), passa a Minuit, dopo un’incursione nel giallo, nel 1989, e viene pubblicato per la prima volta in Italia nel 2003 da Nottetempo, per poi passare a Barbès; Jean Rouaud (1952-), esordisce con Minuit nel 1990 e immediatamente in Italia con Mondadori.

Invece della produzione di François Bon troviamo ad oggi un solo titolo in italiano, un libro di letteratura per ragazzi, e di Patrick Deville il solo *Il cannocchiale* pubblicato da Einaudi.

La seconda corrente minimalista e più popolare, anche più recente, nasce nel 1998, quando Bertrand Visage denomina sulla *Nouvelle Revue Française* un gruppo di scrittori i “Moins que rien” (meno di niente)⁵⁹⁴: il più conosciuto in Italia è Philippe Delerm (1950-), della cui nutritissima opera molto è stato pubblicato dall’editore milanese Frassinelli.

Se questi autori, con declinazioni diverse, sono stati accostati sotto il segno del minimalismo, se ne differenziano due, Jean Echenoz, una sorta di “capofila” di un minimalismo elegante, più apparente (brevità dei romanzi) che reale data la

⁵⁹² ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi, op. cit.*, p. 239.

⁵⁹³ Inseriamo qui questa nota introduttiva sugli autori di Minuit perché vari sono tra essi quelli pubblicati anche in Italia, e che non hanno ancora avuto il successo sperato. Ciò non significa che tutti siano accomunati da uno stesso destino di difficile esportazione, il caso Mauvignier analizzato nello scorso paragrafo ne è un esempio contrario. Soprattutto notiamo che in Italia non sono conosciuti come autori Minuit, se non da un pubblico specializzato, ma come autori a se stanti, pubblicati da diverse case editrici della Penisola.

⁵⁹⁴ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi, op. cit.*, p. 245.

complessità stilistica e narrativa, e Marie NDiaye, poco catalogabile in categorie, tanto più che rifiuta con veemenza e senz'altro a ragione di essere considerata “francofona” o “postcoloniale” solo perché di pelle nera, e del resto il modello principale cui si rifà è William Faulkner⁵⁹⁵. Malgrado il notevole riconoscimento ottenuto in Francia e a livello internazionale, sia di pubblico che della critica, giornalistica e accademica, né Echenoz né NDiaye si sono imposti in Italia. A noi interesserà vedere perché la loro opera non abbia funzionato nel mercato editoriale italiano né convinto la critica.

Per contrasto, abbiamo voluto aggiungere un autore che più direttamente si rifà a modelli di scrittura e tematiche di scuola americana contemporanea: Philippe Djian⁵⁹⁶.

⁵⁹⁵ NDiaye è nata in Francia, da padre senegalese e madre francese. Mentre in patria le sue opere non vengono catalogate, se ancora ciò fosse possibile, come francofone, ma piuttosto come atipiche e conseguenti una sorta di realismo magico, in Italia sono direttamente collegate al colore della pelle della scrittrice e al continente di provenienza paterna, e sono viste come un esempio riuscito di scrittura migrante.

Noi scegliamo scientemente di parlare di NDiaye solo in termini di letteratura francese, abolendo la vecchia, e a nostro avviso superata, distinzione tra letteratura francese e francofona. Come arriveremo a concludere alla fine di questo Parte, la stessa letteratura postcoloniale, che tanto ha animato la letteratura francese, si sta trasformando, e gli stessi autori, superata la seconda generazione, non sono più catalogabili banalmente in una remota cultura di origine.

⁵⁹⁶ “Les romans de Philippe Djian, dont l’écriture rapide, cinématographique, doit beaucoup à l’école américaine”, in VIART Dominique e VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 373.

III.2.1. Jean Echenoz: prima della consacrazione adelphiana

“Le cose, in realtà, non vanno affatto come previsto. La prima volta che viene danzato [il *Bolero*] sconcerta un po’ ma ha successo. Ma è in seguito, in concerto, che ha un successo fantastico. Un successo straordinario. Questo oggetto senza speranza conosce un trionfo che lascia tutti di stucco, a cominciare dal suo autore”

[Jean Echenoz, *Ravel: un romanzo*, Tr. Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2007, p. 74]

I francesi Jean Echenoz e Christian Oster, il belga Jean-Philippe Toussaint sono i tre autori delle edizioni Minuit più tradotti in Italia. Eredi di ciò che c’era di più interessante nel Nouveau Roman, esordiscono in Francia negli anni Ottanta, ma iniziano in Italia a conoscere una prima diffusione alla fine degli anni Novanta e un relativo successo solo nel primo decennio del XXI° secolo. Tuttora connotati come “tipicamente francesi”, sono un interessante caso di sfasamento della ricezione tra i due paesi.

Scrive Paolo Zanotti:

Da una parte abbiamo quelli che recuperano le forme delle avanguardie precedenti in chiave più leggera (Echenoz, Toussaint: i più vicini al postmoderno) o comunque piegandole a diventare comunicative [...]. Dall’altra parte abbiamo il campo delle scritture autobiografiche. Ma le due direzioni entrano spesso in contatto all’interno di un prodotto tipicamente francese: il gusto per i frammenti autobiografici inventivamente organizzati, per la museificazione del passato personale⁵⁹⁷.

Se pensiamo al successo in Francia delle *fictions biographiques*⁵⁹⁸, non si può non riconoscere allora alla scuderia Minuit una coerente confezione dei propri prodotti, difficilmente criticabili sia perché difficilmente esportabili, sia perché di alta qualità stilistica; come scrive Zanotti: “sono proprio loro l’immagine più emblematica di quell’altezzoso *mainstream* francese di cui all’estero tanto si diffida”⁵⁹⁹. E aggiunge, criticando più gli epigoni che i maestri:

⁵⁹⁷ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 131.

⁵⁹⁸ Lontana dall’*autofiction*, la *fiction biographique* o *biofiction* (contrazione di *biographie fictionnelle*) nasce dalla linea di sperimentazione letteraria sulla biografia di personaggi famosi propagata da Barthes negli anni Settanta con la pubblicazione di *Sade, Fourier, Loyola* (linea che si sviluppa parallelamente a quella delle biografie delle “vite infami” di Foucault (*Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIX^e siècle e Herculine Barbin dite Alexina B*)).

⁵⁹⁹ ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, op. cit., p. 240.

A parte il caso Toussaint, al quale non si può non riconoscere una grande maestria stilistica, bisogna però osservare che una grande massa di romanzi Minuit e in generale francesi sono oggi confezionati seguendo regole simili. Sono difficili da criticare perché in fondo esibiscono qualità molto francesi: secchezza di stile, laconismo *bon ton*, concentrazione degli effetti. Poco altro però⁶⁰⁰.

Abbiamo quindi degli autori che sviluppano una sorta di *non-fiction* in favore di una descrizione dei personaggi liberati dalle catene della psicologia letteraria, dei personaggi che agiscono senza essere responsabili: perché hanno successo in patria e non in Italia? Per comprendere qualche componente di questo difficile e complesso passaggio culturale, addentriamoci un po' di più nel dettaglio dell'opera di Jean Echenoz, autore francese del quale più e meno importanti case editrici italiane tentano più volte una diffusione nella Penisola, diffusione che però si scontra con una lenta e difficile ricezione.

Dopo il premio Médicis nel 1983 con *Cherokee*, Echenoz vince nel 1999 il Goncourt con *Je m'en vais*, e vende in Francia 400000 copie⁶⁰¹.

Opera molteplice, e acclamata in Francia proprio per questa sua molteplicità, l'intera produzione letteraria di Echenoz si contraddistingue per un'attenzione privilegiata alla storia, dove il racconto diventa filo conduttore di un montaggio preciso che si avvale di numerosi strumenti: i generi letterari si mescolano, così come le tecniche narrative, le voci e le prospettive.

Se osserviamo i punti forti e gli accenti principali dell'opera di Echenoz notiamo che lo scrittore gioca su più livelli: sullo stile e sulla retorica sia nella cura particolare delle parole, dal vocabolario alla frase, sia nella selezione che nella distribuzione e nella frequenza, sulla musica e sulle note, sul disegno e sui colori. Si evidenziano varie tecniche narrative: varianti della focalizzazione, manipolazioni dell'autorialità, esplicita o implicita, intrusioni del lettore, dalle metalessi (sovrapposizione di livelli) alle ellissi (vuoti significativi nella trama); dal punto di vista della storia, infine, là dove si sviluppa la diegesi (l'universo spaziotemporale degli eventi e dei personaggi), là dove si tesse la tela della fiaba e dove il romanzesco echenoziano può maggiormente esprimersi⁶⁰².

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 244.

⁶⁰¹ HOUPPERMANS Sjeff, *Jean Echenoz. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 7.

⁶⁰² "Echenoz nous semble jouer sur plusieurs plans si on regarde les points forts et les accents principaux de son œuvre : au niveau du style et de la rhétorique, dans le soin particulier apporté aux mots, au vocabulaire et à la phrase, aussi bien pour ce qui regarde la sélection que la distribution et la fréquence, à la musique et aux notes si on veut, au dessin et aux couleurs; à

Come poi sottolinea Houppermans, in un panorama letterario in cui una dimensione totalmente realistico-naturalista ha ormai da tempo perduto credibilità, dove però anche le forme allegoriche si sono esaurite, Echenoz sceglie di lavorare su molti livelli. La denominazione con la quale spesso viene contraddistinto di “minimalista” si riferisce al rigore programmatico nella scelta degli strumenti espressivi, e a una sobrietà derivante da un’economia che non riduce anzi che ne aumenta la forza. Tutto ciò si unisce alla ricerca postmoderna che mescola gli stili e accumula citazioni. Volontariamente distante dal ragionamento universale, Echenoz si occupa del particolare, del dettaglio: storie parziali, episodi distaccati, aneddoti isolati, un microscopio narrativo che analizza un momento, una tappa, senza alcuna pretesa di generalizzazione, anzi ben contrario ad essa. Anche questa è una delle caratteristiche di quello che potremmo denominare come il minimalismo di Echenoz e che un po’ fatica a fare presa sul lettore italiano.

Riportiamo cosa scrive di *Ravel* e della scrittura in generale dell’autore francese uno dei suoi massimi traduttori italiani, Giorgio Pinotti, *editor en chief* presso Adelphi:

le indimenticabili musiche dei suoi libri sono il frutto di una sapientissima strategia ritmico-sintattica, che mette in campo un prodigioso intreccio di allitterazioni, assonanze e rime, iterazioni ed echi interni [...]. Ma c’è di più: [...] Echenoz gioca magistralmente con il tempo del *récit* sottoponendolo a brusche accelerazioni e decelerazioni, oppure dissolvendone la durata mediante l’accumulo di contrastanti marche temporali⁶⁰³.

Il problema della resa in italiano è, come conclude Pinotti, quello di andare oltre il senso delle frasi, per ottenere il “sovrasenso della musica”⁶⁰⁴, che non è una questione che riguarda solo *Ravel*, dove la musica è propriamente al centro del racconto, ma in generale tutta la scrittura, e anche ovviamente la traduzione.

l’échelle du récit ensuite, si on pense entre autres aux techniques narratives, aux variantes de la focalisation, aux manipulations de la part de l’auteur, explicite ou encore implicite, aux intrusions du lecteur, aux métalepses (mélange de niveaux) et aux ellipses (vides significatifs dans l’intrigue); en se plaçant dans le contexte de l’histoire enfin, là où se développe la diégèse (l’univers spatiotemporel régnant sur les événements et les personnages du livre), là où se tisse la toile de la fable et où le romanesque echenozéen peut prendre son plein élan” in *Ibid.*, p. 130.

⁶⁰³ PINOTTI Giorgio, “Ravel di Jean Echenoz”, in *La Nota del Traduttore*, in <http://www.lanotadeltraduttore.it/ravel.htm> (pagina consultata il 10 gennaio 2013).

⁶⁰⁴ *Ibid.*

Dei temi tipicamente echenoziani della fuga e del viaggio, elaborati attraverso una scrittura ironica e disinvolta, se ne è occupata Marina Minucci nella sua analisi di *Je m'en vais*, contenuta nella raccolta di saggi a cura di Rubino. Noi prenderemo invece in analisi una delle sue opere più recenti, tradotta da Pinotti per Adelphi, *Lampi*. Come spesso accade con lo scrittore francese, egli si inserisce di tanto in tanto tra voce narrante e terza persona plurale. Possiamo incontrare allora dei “lampi” appunto di un pensiero personale che si fa sia storia del personaggio di cui racconta, romanzandola, una pseudo biografia (senza fonti storiche o altri riferimenti d'autorità citazionale), sia dichiarazione d'intenti del proprio atto di scrittura:

Com'è spossante essere dentro di sé, sempre, senza che vi sia modo di uscirne, contemplare il mondo, sempre, dall'involucro di cui si è prigionieri. E non poter rivelare di sé, al mondo, che un'esteriorità camuffata alla bell'e meglio servendosi di specchi. Di colpo non ha più voglia di niente. Giusto un attimo di tristezza⁶⁰⁵.

Questo passaggio, nel cuore di *Lampi*, mostra sia una descrizione del personaggio che un rinvio all'opinione più intima del narratore, un'intrusione, delicata ma decisa, dell'io scrittore senza l'utilizzo della prima persona singolare:

la voce narrante entra e esce dai personaggi con totale libertà e disinvoltura, come uno spirito capriccioso [...]. A volte, il narratore chiede la complicità del lettore, lo chiama quasi a testimone [...]. Altre volte, invece, gioca a fare il narratore onnisciente⁶⁰⁶.

Le immense capacità di scrittura e le consapevoli scelte stilistiche di Echenoz, richiederebbero per una lettura in traduzione un costante confronto con l'originale, cosa del resto anche al centro dell'analisi di Minucci appena citata. Proviamo a farlo, ben consapevoli però che forse è questo uno dei dati che mina la diffusione della sua opera in Italia, non tutti i lettori infatti hanno voglia di affrontare una traduzione con testo a fronte, che invece, almeno inizialmente, ci è risultata necessaria.

Ci sembra interessante e utile per l'analisi, confrontare l'edizione italiana con l'originale e andare un po' più a fondo dell'ottimo lavoro di Pinotti, che ha saputo, da vero traduttore, rispettare l'originale ma renderlo nella voce della lingua di arrivo,

⁶⁰⁵ ECHENOZ Jean, *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010, edizione consultata in ebook Kindle, *Lampi*, Tr. PINOTTI Giorgio, Milano, Adelphi, 2012.

⁶⁰⁶ MINUCCI Marina, “*Je m'en vais* di Jean Echenoz”, in RUBINO Gianfranco (a cura di), *Lecture del contemporaneo francese, op. cit.*, p. 82-83.

altra, nuova, diversa. Prendiamo alcuni passaggi.

Dove nell'edizione francese leggiamo: “Détenu à la prison de Sing Sing, ce premier client consiste en un certain William Kemmler qui vient de se laisser aller à massacrer sa compagne au moyen d’une hache”⁶⁰⁷.

Nella traduzione italiana colpisce la scelta di Pinotti di mantenere “consiste”, come quasi a volere colpire l’attenzione del lettore italiano con un verbo usato in maniera insolita, ma di ritmarla di nuovo immediatamente dopo con la scorrevolezza del seguito: “Detenuto nella prigione di Sing Sing, questo primo cliente consiste in un certo William Kemmler, che ha appena ceduto all’impulso di massacrare la sua compagna a colpi d’ascia”⁶⁰⁸.

Come se volesse lavorare appunto sul ritmo, e lo facesse sì appoggiandosi all’originale, ma in continuo ascolto privilegiato della lingua di arrivo.

Portiamo qualche altro esempio partendo dalla traduzione (perché è quella dalla quale noi siamo partiti): “un’atmosfera deliziosa”⁶⁰⁹ ad esempio è la traduzione di “une excellente ambiance”⁶¹⁰; la frase storica⁶¹¹ italiana “Cosa fatta capo ha”⁶¹² non traduce nessuna corrispondente frase storica, ma rende alla perfezione il ritmo e l’efficacia della frase originale “Voilà qui est fait”⁶¹³, evitando così un “ecco fatto” anche se forse alzandone il registro; un innalzamento del registro si nota anche nel ricercato termine “lucori”⁶¹⁴ italiano che traduce un meno ricercato “luisances”⁶¹⁵ francese. Passaggi sintatticamente semplici più in apparenza che se confrontati con l’originale, vengono talvolta messi in risalto da elementi lessicali che attraggono l’attenzione. Ne portiamo due esempi, diversi tra loro per esigenze del testo originale e scelte di traduzione: “Enigmatico e teatrale, dosando luci ed effetti, Gregor unisce

⁶⁰⁷ ECHENOZ Jean, *Des éclairs, op. cit.*, posizione 337 di 1444.

⁶⁰⁸ ECHENOZ Jean, *Lampi, op. cit.*, p. 50.

⁶⁰⁹ ECHENOZ Jean, *Lampi, op. cit.*, p. 51.

⁶¹⁰ ECHENOZ Jean, *Des éclairs, op. cit.*, posizione 349 di 1444.

⁶¹¹ “Frase storica (propr. «una cosa fatta non può essere disfatta», cioè riesce al suo capo, al suo effetto) che, secondo le testimonianze di R. Malispini e di G. Villani, sarebbe stata pronunciata da Mosca dei Lambertini per indurre gli esitanti Amidei e consorti a vendicarsi di Buondelmonte, uccidendolo: vendetta che fu causa (Dante, *Inf.* XXVIII, 106-111) della divisione tra i cittadini di Firenze, e dalla quale avrebbe avuto origine la divisione tra Guelfi e Ghibellini. La frase è ancora usata per tagliar corto a eccessive titubanze o a inutili discussioni su cose ormai accadute” in <http://www.Treccani.it/vocabolario> (pagina consultata l’8 febbraio 2013).

⁶¹² ECHENOZ Jean, *Lampi, op. cit.*, p. 52.

⁶¹³ ECHENOZ Jean, *Des éclairs, op. cit.*, posizione 349 di 1444.

⁶¹⁴ ECHENOZ Jean, *Lampi, op. cit.*, p. 54.

⁶¹⁵ ECHENOZ Jean, *Des éclairs, op. cit.*, posizione 370 di 1444.

alle doti di oratore quelle di attore e prestigiatore asintotico al mago”⁶¹⁶.

Curiosando nell’originale, vediamo innanzitutto che l’aggettivo “asintotico” è traduzione letterale di “asymptote”: “Énigmatique et théâtral, ménageant ses éclairages et ses effets, Gregor joint à ses dons d’orateur ceux de comédien et de prestidigitateur asymptote du magicien”⁶¹⁷.

E ci rendiamo conto che la precisione di Pinotti ha ripulito la frase di ogni rischio di francesismo, come gli aggettivi possessivi, rendendola al tempo stessa fedele all’originale e coerente con l’uso della lingua di arrivo. Altre volte, sempre su frasi dalla sintassi molto lineare, il traduttore sa leggermente spostare una subordinata al fine di favorirne la lettura italiana rimanendo fedele al progetto stilistico dello scrittore, senza cioè mai semplificare o appiattare, ma cercando di riprodurne lo stile nello stesso rapporto tra struttura della lingua e uso. Portiamo un esempio: “All’esposizione di Chicago, grazie al nuovo numero che ha messo a punto, Gregor è ancora una volta al centro dell’attenzione”⁶¹⁸ è la traduzione dell’altrettanto lineare: “À l’exposition de Chicago, Gregor tient encore la vedette en développant un nouveau numéro”⁶¹⁹.

La soluzione di Pinotti permette di evitare un gerundio o una forma a lui sostitutiva, che se mantenuto in italiano nella stessa posizione avrebbe appesantito una frase che invece in francese non lo è.

Certo, leggendo con attenzione entrambe le frasi ci rendiamo conto di quanto siano non solo sintatticamente diverse, ma mostrino un leggero spostamento nel rapporto di causa effetto diegetico tra la “fama di Gregor” e il “nuovo numero” di cui si racconta: nella traduzione viene infatti aggiunto un “che ha messo a punto” non solo più esplicitativo ma di maggiore connotazione temporale. Dove infatti nell’originale si stabilisce una contemporaneità tra “il nuovo numero” e “l’esposizione”, nella traduzione è più chiara la sequenza temporale di causa effetto tra “nuovo numero” e “successo all’esposizione”. A nostro parere Pinotti è riuscito così a rendere, seppure più esplicitamente, qualcosa che invece nell’originale era tutto contenuto, in maniera forse più sotterranea, nel gerundio con cui si conclude la frase, ma che in italiano sarebbe risultato molto più pesante.

⁶¹⁶ ECHENOZ Jean, *Lampi*, *op. cit.*, p. 55.

⁶¹⁷ ECHENOZ Jean, *Des éclairs*, *op. cit.*, posizione 381 di 1444.

⁶¹⁸ ECHENOZ Jean, *Lampi*, *op. cit.*, p. 63.

⁶¹⁹ ECHENOZ Jean, *Des éclairs*, *op. cit.*, posizione 450 di 1444.

Vediamo quindi che scelte traduttive apparentemente molto semplici o banali sono in realtà molto complesse e consapevoli. Gli esempi potrebbero essere molti, pensiamo al falso anglicismo “lift”⁶²⁰ con il quale Pinotti traduce “liftier”⁶²¹, dove il termine italiano, oggi in disuso, è coerente con il periodo storico in cui è ambientato il romanzo, o comunque lo connota di un’atmosfera di passato. Anche le scelte degli aggettivi rendono bene l’idea del lavoro di traduzione: le connotazioni di “Désagréable et sûr de lui”⁶²² vengono rese con “Antipatico e arrogante”⁶²³, attraverso un leggerissimo ed impercettibile spostamento che mantiene il campo semantico dell’originale ma lo rende molto più aderente alla lingua di arrivo.

Il confronto tra l’originale di Echenoz e la traduzione di Pinotti ci aiuta a entrare maggiormente sia nelle scelte linguistiche dello scrittore francese che in quelle del suo traduttore. Portiamo un ultimo esempio, i due *incipit* nei capitoli 15 e 16: “L’agenda di Angus Napier, la mattina di questo martedì, è fitta di impegni”⁶²⁴ e “Una volta che vi ha fatto ritorno, quel martedì pomeriggio”⁶²⁵. Traduzioni rispettivamente di: “L’emploi du temps d’Angus Napier, dans la matinée de ce mardi, se présente comme forte serrée”⁶²⁶ e “Une fois de retour dans celui-ci, ce mardi après-midi”⁶²⁷.

Le due traduzioni dell’aggettivo dimostrativo “ce” con “questo” e “quel” accentuano il legame temporale tra gli avvenimenti narrati all’inizio del 15° capitolo e quelli narrati all’inizio del 16°, piegandosi docilmente alle possibilità dell’italiano dove possibile. “Questo” e “quel” inseriscono un “adesso” e un “prima” che riproduce, con una modalità offerta dalla lingua italiana, la maniera di Echenoz di lavorare le variazioni di punti di vista, giocando tra autore-voce narrante-lettore.

Gli esempi riportati – solo alcuni tra i tanti – ci hanno permesso di interrogare un po’ più in profondità il rapporto tra il testo originale e la sua traduzione, e di metterne in evidenza le differenze apparenti che derivano da una coerenza ben più profonda. Ci hanno fatto capire che la scrittura di Echenoz è forse più difficile da tradurre che da cogliere in lingua originale. Le traduzioni di Pinotti sono sicuramente

⁶²⁰ ECHENOZ Jean, *Lampi*, op. cit., p. 76.

⁶²¹ ECHENOZ Jean, *Des éclairs*, op. cit., posizione 555 di 1444.

⁶²² *Ibid.*, posizione 586 di 1444.

⁶²³ ECHENOZ Jean, *Lampi*, op. cit., p. 81.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 95.

⁶²⁶ ECHENOZ Jean, *Des éclairs*, op. cit., posizione 651 di 1444.

⁶²⁷ *Ibid.*, posizione 710 di 1444.

riuscite a scavare nella minuziosa cesellatura dell'opera echenoziana, e a metterla in valore, trasferendola in un'altra forma linguistica, senza né snaturarla né appiattirla. Ciononostante resta un fondo di sfasamento tra la ricezione dell'autore francese in patria e in Italia: non derivando dalla traduzione, è un dato che ci fornisce interessanti spunti di riflessione sul rapporto tra le due culture.

Viart e Vercier nel recente *La littérature française au présent*, connotano Echenoz come un autore che si presta a una lettura immediata senza difficoltà, ma che sa sedurre anche i lettori colti⁶²⁸. Questo è uno dei punti di partenza che differenzia come viene presentato, e quindi percepito, Echenoz in Francia e in Italia. Beppe Sebaste in un articolo su *L'Unità* attribuisce questa diversa ricezione a un problema soprattutto italiano:

non mi stupisce che, pluripremiato in Francia, non sia (ancora) in Italia conosciuto dal pubblico: basta considerare la situazione “televisiva” delle nostre grandi librerie, dove l'unica cosa che manca, o è in esilio, è spesso proprio la letteratura⁶²⁹.

Nelle recensioni in internet, ricorrono frasi come: “Interessante, complesso, originale e ricco (a dispetto della sue misere 70 pagine), *Un anno* è il romanzo ingiustamente trascurato di un autore sfortunatamente poco conosciuto”⁶³⁰. Mentre sull'autorevole *Sole 24 Ore* Francesco Prisco non si sofferma sulla stessa questione, ma la aggira, dandola forse come risolta, presentando l'autore francese con riconoscimenti e elogi, e segnandone definitivamente l'appartenenza alla scuderia di Adelphi:

Prendi una vita più o meno celebre e trasformala in un poema epico, quasi fosse il testo sacro di una religione estinta. È il sogno di molti scrittori, in pratica l'assunzione in cielo della scrittura stessa. Non si tratta di roba alla portata di tutti, beninteso. Ma è un “gioco” che riesce benissimo al francese Jean Echenoz, pluripremiato narratore classe 1947 che percorrendo questa strada ha trovato un approccio originalissimo al genere romanzo⁶³¹.

⁶²⁸ VIART Dominique e VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 412.

⁶²⁹ SEBASTE Beppe, “Incontro con Jean Echenoz”, in *L'Unità*, 29 marzo 2007, in <http://www.beppe Sebaste.com/incontri/jean%20echenoz.html> (pagina consultata il 1° marzo 2013).

⁶³⁰ FULIO BRAGONI Fabrizio in <http://nonsolonoir.blogspot.it/2008/08/l-jean-echenoz-un-anno.html> (pagina consultata il 1° marzo 2013).

⁶³¹ PRISCO Francesco, “Echenoz: «Vi racconto il mito che sta dietro ogni biografia: da Ravel a Tesla»”, in *Il Sole 24 Ore*, 26 marzo 2012, in <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03->

Dal 2007 al 2012, dalle prime pubblicazioni con piccole case editrici, a Einaudi e infine a Adelphi, bisogna riconoscere che Echenoz subisce una, seppur lenta, trasformazione anche nella ricezione italiana. Come era accaduto a Georges Simenon, di cui abbiamo parlato, anche per Echenoz il passaggio alla prestigiosa casa editrice milanese, sempre ad opera dell'acutissimo Giorgio Pinotti, apre nuove possibilità di diffusione. A differenza però di Simenon, che è stato solo consacrato dall'acquisizione in Adelphi, ma che già godeva di un grande successo anche in Italia, Echenoz è un caso diverso: non godeva ancora di una solida fama in Italia e seppur il passaggio ad Adelphi gli abbia garantito un riconoscimento e una nuova prospettiva di diffusione, l'ha anche forse un po' troppo rinchiuso nell'etichetta di autore da élite intellettuale, diversamente da come invece ne parlano critici francesi come Viart e Vercier.

Mentre infatti in Francia il successo è immediato e su larga diffusione, in Italia si deve attendere il 2012 (proprio *Lampi* può essere visto in Italia come il passaggio della svolta), ed è un successo, anche se ancora non si può parlare di un autore conosciutissimo o di un caso letterario, graduale. Mentre in Francia l'autore si inserisce perfettamente nella svolta letteraria del momento e ne riassume tutto un percorso storico fondamentale alla propria letteratura e cultura; in Italia rimane uno scrittore di nicchia, connotato ancora molto dalla sua origine d'oltralpe. Su tutto questo agiscono sicuramente anche il minimalismo e le tecniche narrative di cui abbiamo parlato, che si inseriscono in una diversa tradizione letteraria italiana. E agisce anche un momento storico in cui la letteratura francese non è più come un tempo letteratura e cultura di riferimento. Si aggiunga che probabilmente i lettori francesi sono più ricettivi nei confronti di una letteratura esigente. Possiamo concludere chiedendoci se, probabilmente, la storia editoriale italiana di Jean Echenoz sia emblematica di quello che è oggi il posto della letteratura francese in quella italiana: dove essa conserva un'aura di interesse intellettualistico di élite, ma molto meno di diffusione su grande scala, se non per alcuni casi isolati.

26/echenoz-racconto-mito-dietro-125102.shtml?uuiid=Aba5OLEF (pagina consultata il 1° marzo 2013).

III.2.2. Marie NDiaye: la difficile ricezione italiana

“e se le parole erano pompose, non ce n'erano altre per dirlo – il talento della misericordia”
[Marie NDiaye, *Tre donne forti*, Tr. Antonella Conti, Firenze, Giunti, 2010, p. 131]

Marie NDiaye pubblica il suo primo romanzo, *Quant au riche avenir* (*Il pensiero dei sensi*), all'età di diciassette anni, nel 1985, ma la consacrazione avviene nel 2001 con il romanzo *Rosie Carpe* con il quale ottiene il Prix Femina. Nel 2009 vince il Goncourt con il romanzo *Tre donne forti*. NDiaye, pur appartenendo inizialmente alla scuderia Minuit, è passata da qualche anno alla più prestigiosa Gallimard. In Italia i romanzi tradotti sono pubblicati da vari editori: Marsilio, Anabasi, Morellini, Edizioni del Cardo, Baldini Castoldi Dalai, Giunti. Questo già ci indica un interesse notevole verso la scrittrice franco-senegalese: se infatti il passaggio tra vari editori può significare che non abbia riscosso con nessuno un successo tale da incentivare l'editore a continuare a tradurla e a pubblicarla; è altrettanto vero che acquistare i diritti di un'opera di un autore già pubblicato da altri editori, è indice di un preciso interesse nei confronti di quell'autore in particolare. Può significare cioè che l'editore creda più nel reale interesse di un'opera, e che non si lasci influenzare dal poco successo riscosso con altri tentativi editoriali.

Marie NDiaye nonostante sia ancora poco conosciuta in Italia è però dunque pubblicata, ed è indubbiamente una delle voci più interessanti della letteratura d'oltralpe. Cerchiamo allora di vedere alcune delle sue opere che sono state tradotte in italiano e di capire quali possono essere gli scogli contro i quali ancora si imbatte.

Iniziamo con il prendere in analisi la sua opera forse più celebre, *Rosie Carpe*: la descrizione minuziosa e precisa degli stati d'animo di una donna, e di altri personaggi a lei legati, la vita opaca di “una ragazza anonima, insulsa, blu scuro”⁶³², dal colore degli abiti che abitualmente indossa, di un’“esistenza monotona, sottilmente degradante”⁶³³. L'autrice si addentra nella descrizione della freddezza dei rapporti affettivi e di una sorta di inconsapevole passività, soprattutto femminile. L'attesa del riconoscimento degli altri e una specie di disinteresse verso il proprio destino, come se fosse precluso esserne artefici:

⁶³² NDIAYE Marie, *Rosie Carpe*, Tr. QUAQUARELLI Lucia, Milano, Morellini, 2005, p. 62.

⁶³³ *Ibid.*, p. 152.

E pensando alla pietra che le aveva preso il posto del cuore e dei polmoni, nel petto, impedendole di muoversi, pensando a quel peso ghiacciato e minerale che la pietrificava, si diceva, terrorizzata, che doveva rispondere, voltare la testa e alzare lo sguardo⁶³⁴.

Le sottili variazioni emotive e le loro analisi, di una puntualità e di una precisione sorprendenti, derivano da una lucidità che appartiene alla voce narrante, non ai protagonisti della storia, non a Rosie Carpe. Si tratta di una lucidità della scrittura e non di una capacità di autoanalisi del o dei personaggi, che invece risultano totalmente inconsapevoli di loro stessi, in maniera sovente spiazzante:

Eppure, mentre vedeva la macchina allontanarsi, sapendo che non poteva lamentarsi di niente e di nessuno, si sentiva così disperatamente miserabile, così crudelmente umiliata e offesa, che in quel momento desiderava con tutta se stessa vedere una mano sporgere oltre il finestrino, da una parte o dall'altra della macchina, una mano agitata dolcemente verso di lei, lassù, che la facesse sentire importante, lei, Rosie Carpe. Chi era Rosie Carpe? si chiedeva Rosie, con la fronte appoggiata al vetro, perduta nella sua vergogna⁶³⁵.

È sempre una voce esterna che ne descrive la profondità del vissuto, mettendo in primo piano il disagio umano dell'inconsapevolezza di sé e del proprio essere, del rapporto con il mondo e con gli altri. Il racconto poi raggiunge il culmine in una sorta di tentato omicidio del figlio Titi, nel quale non si capisce però mai dove si situi il confine tra narrazione onirica (dunque di un desiderio inconscio) e materia realistica.

Rosie voleva che il bambino sparisse, lo voleva disperatamente. Aveva per lui, lo aveva constatato, una forma di tenerezza, ma non sopportava più il fatto che fosse vivo, vivo ogni giorno in cui la sua fiducia e la sua tranquillità aumentavano, mentre Titi marciva nella propria eterna paura, cupa e umiliante, da sempre ubriaco di angoscia e tuttavia lì, vivo, ogni mattina, vivo e inutile [...]. Nessuno avrebbe chiamato un medico per Titi. Tutti volevano che morisse, o che fosse già morto. Non immaginavano per quel bambino venuto male, altro destino che quello di morire a sei anni, per la pace di tutti⁶³⁶.

Dove la scrittura riesce a sondare la profondità del volere e del sentire, è essa sempre una voce precisa, spietata, ma sempre esterna. In pochi momenti questa voce

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 111.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 199.

concede una luce di speranza o di desiderio all'introspezione dei propri personaggi. La prima volta che Rosie esprime un desiderio di allegria è a oltre la metà della narrazione, con una breve e semplice frase – “Asterix e Obelix, che meraviglia! aveva urlato Rosie, desiderando una famiglia allegra e leggera”⁶³⁷ – quel film arrivato dalla Francia in Guadalupa, nella proiezione del quale Rosie appunto si nasconderà per dimenticare il figlio che forse sta morendo, in quel confine incerto tra sogno e visione di cui parlavamo poco sopra.

Tutta la narrazione ruota intorno a, e scaturisce da, un flusso di coscienza che scava nel malessere più profondo. Seppure ogni tanto appaiano delle luci di speranza, esse sono spesso solo illusorie o passeggere, e comunque sempre totalmente inconsapevoli. Mentre cioè la voce narrante esprime una totale e acuta consapevolezza, le voci interne dei personaggi sono avulse da una minima presenza a se stessi. Questa forse la componente più forte della scrittura in *Rosie Carpe*, che di certo accentua una lettura già dolorosa e a tratti non facile della pura e semplice diegesi.

Possiamo infatti affermare, forse un po' semplicisticamente, che la lettura di questo romanzo non è una lettura facile o di intrattenimento, bensì dura, atroce, che ci trascina in una sorta di gorgo a spirale dei dolori più profondi, e ancora più dolorosi proprio perché la loro accurata e continua descrizione ne mette in risalto una forte componente di passività esistenziale.

Questa è una caratteristica della scrittura di NDiaye, dove è la scrittura, i verbi, le parole, molto gli aggettivi, la sintassi, a rendere tutto possibile, mai la verosimiglianza con il reale, o un possibile reale. È la scrittura di NDiaye a reggere tutto, non c'è più tempo, non ci sono più luoghi che possano trovare un appiglio nel reale, nemmeno in quello diegetico, tutto è permesso.

Le ottime traduzioni italiane permettono il passaggio della voce dell'autore, rispettandone e riproducendone le scelte sintattiche, lessicali e stilistiche. Eppure il successo non è stato lo stesso.

Proviamo allora ad avvicinarci al romanzo con il quale ha vinto il prestigioso Goncourt, nel 2009, *Tre donne forti*, ed affrontare altri temi legati alla sua opera, come la sua pelle nera e un padre – assente – di origine africana, e l'essere donna, elementi che la critica non ha smesso di mettere in evidenza, nonostante le reticenze

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 170.

di NDiaye, come dimostra l'*incipit* di questo articolo che presenta l'autrice in Italia:

Lei rifiuta di essere considerata un simbolo e assicura di non aver mai pensato la sua corsa nei termini di “donna di colore” e “Goncourt”, però - sintetizzando e conseguentemente banalizzando un po' - la realtà è proprio questa. Una scrittrice nera ha vinto ieri il maggior premio letterario francese, segnando così una doppia novità nella storia del prestigioso riconoscimento. Da un decennio le donne non lo ottenevano - l'ultima era stata Paule Constant nel 1998 con “Confidenza per confidenza” (Rizzoli, 2000), e in 103 anni sono state solo otto - e nessuna ha mai avuto la pigmentazione della pelle di Marie NDiaye, madre francese e padre senegalese, 42 anni, nata a Pithiviers, 90 chilometri a sud di Parigi, e cresciuta nella banlieue della capitale. Nelle sue prime dichiarazioni a caldo, lei stessa lo ha in qualche modo riconosciuto: “Sono molto contenta di essere una donna che riceve il Goncourt. Questo riconoscimento inatteso è una specie di miracolo che si era già verificato con il successo del libro. È anche una ricompensa e un coronamento di 25 anni di lavoro e di determinazione”⁶³⁸.

Insistere su queste due caratteristiche personali della scrittrice, che nulla o poco hanno a che vedere con la sua opera, è frequente sulla stampa italiana⁶³⁹, come se il fatto di essere donna e nera fossero di per sé elementi di possibile interesse, dunque di vendita. Se invece diamo un'occhiata alla stampa francese, notiamo che, seppur questi due elementi vengano citati, essi occupano molto meno spazio, e la critica si concentra maggiormente sulla sua scrittura e poetica. Nathalie Crom ad esempio in un'intervista alla scrittrice per il settimanale *Télérama* concentra l'attenzione delle domande sulle tematiche della magia e del fantastico che avevano contaminato molta opera della scrittrice fino appunto a *Tre donne forti*. Così allora NDiaye risponde alla giornalista:

Ho sempre voluto scrivere una letteratura che si situi sia nella trivialità della vita sia in un'altra, una dimensione che trascende la trivialità di tutti i giorni. Un modo per me di oltrepassare la trivialità è il meraviglioso. In questo momento però mi sono sentita pronta per mescolare una minore dimensione di meraviglioso con una realtà molto concreta, senza che questo risultasse troppo banale⁶⁴⁰.

⁶³⁸ PLEBE Andrea, “Donna e nera, rivoluzione al Goncourt”, in *Il Secolo XIX*, 3 novembre 2009, in http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2009/11/03/AMq67a4C-donna_goncourt_rivoluzione.shtml (pagina consultata il 4 aprile 2013).

⁶³⁹ Si vedano anche: <http://www.gabrieleametrano.com/wp/index.php/tre-donne-forti-di-marie-ndiaye-giunti-editore/> (pagina consultata il 7 aprile 2013); <http://www.pinkblog.it/post/6280/libri-di-donne-tre-donne-forti-di-marie-ndiaye> (pagina consultata il 7 aprile 2013).

⁶⁴⁰ “J'ai toujours voulu écrire une littérature qui se situe à la fois dans la trivialité de la vie et dans un au-delà, une dimension qui transcende cette trivialité de chaque jour. Et cette manière de

Sono indubbiamente queste le dominanti sulle quali bisognerebbe analizzare e presentare al pubblico l'opera della scrittrice francese, ma è ancora raro trovare sulla stampa italiana un'analisi accurata della sua opera. Se allora gli elementi biografici hanno il sopravvento, è pur vero che ciò è incentivato anche dall'ambientazione del romanzo *Tre donne forti*, l'Africa (con *Rosie Carpe* eravamo in Guadalupa), a giustificare una forzata coincidenza tra ambientazione del romanzo e origini senegalesi della scrittrice.

Nonostante la stessa scrittrice abbia sovente preso le distanze dalla predominanza di queste coincidenze, esse vengono messe maggiormente in risalto dalla stampa italiana e molto meno dalla francese.

Possiamo allora già ipotizzare una componente di diversa ricezione dell'opera nei due paesi: in Italia l'opera di Marie NDiaye è ancora connotata come letteratura sull'Africa e sulle donne, elementi indubbiamente presenti, ma non sono questi alla base né della sua bravura né del suo successo oltralpe. L'interesse per il lavoro di NDiaye sta piuttosto nella sua scrittura, elemento di cui ben poco si occupa la stampa italiana, concentrata più sulle tematiche che sul come esse vengano elaborate. Perché che rendano letteratura una scrittura "femminile" o "nera" non è tanto l'identità dell'autore, quanto delle caratteristiche tematiche e narrative del testo.

Forse allora anche in Italia l'opera di NDiaye avrebbe dovuto essere maggiormente sostenuta da una critica più accurata, che concedesse maggiore spazio all'esposizione precisa delle sue notevoli capacità letterarie.

Prendiamo dunque in analisi *Tre donne forti*: tre lunghi racconti su tre donne, Norah, Fanta e Khadi Demba. Tutte sono di origine africana e tutte sono in movimento. La prima è Norah, francese di origine senegalese, avvocato. Chiamata dal padre, tornerà nel suo paese di origine per cercare di risolvere, facendosene carico, le azioni di quella figura paterna che sta distruggendo Sony, il fratello minore. La seconda è Fanta, insegnante di letteratura francese in Senegal, che parte a vivere nella periferia francese con il marito, francese, con il quale si instaura un rapporto di

surpasser la trivialité, je la trouve dans le merveilleux. Mais à présent, je me sens davantage capable de mêler une moindre dimension de merveilleux à la réalité très concrète, sans que cela m'apparaisse trop banal" in CROM Nathalie, "Marie NDiaye : «Je ne veux plus que la magie soit une ficelle»", in *Télérama*, 22 agosto 2009, in <http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php> (pagina consultata il 7 aprile 2013).

odio e indifferenza. La terza è Kadhi, una giovane sposa che si ritrova vedova dopo tre anni di matrimonio con un uomo molto buono e di cui conserverà sempre un magnifico ricordo, ma che, rimasta nella casa del marito, viene umiliata e maltrattata e costretta alla fuga in Europa, un viaggio nella violenza e nell'autodistruzione per cercare di sopravvivere.

Mentre il primo e il terzo racconto, alternando terza persona e dialoghi, sono raccontati dalle voci femminili, il secondo è narrato dal marito della donna, Rudy Descas:

Lui, Rudy Descas, ex professore di lettere al liceo Mermoz e specialista del Medioevo, non faceva più corpo unico con l'infamia. Aveva perduto reputazione e dignità ed era rientrato in Francia, trascinando Fanta con sé, sapendo che il marchio del disonore lo avrebbe perseguitato perché era dentro di lui e si era convinto di non essere ormai nient'altro che quello, pur odiandolo e combattendolo⁶⁴¹.

Se però pensiamo al titolo, *Tre donne forti* (in originale *Trois femmes puissantes*), ci è subito chiaro che anche il secondo racconto, seppur narrato da una voce maschile, ha come protagonista una donna: muta, completamente muta per tutta la narrazione che invece si regge tutta sui pensieri del marito:

Perché mai Fanta era tornata da lui, triste, disperata, come se, prigioniera di un sogno implacabile e senza via d'uscita, si fosse vista imporre l'aberrante responsabilità di lasciare che la sua vita scorresse in una casa che non amava, accanto a un uomo cui cercava di sfuggire e che, sin dall'inizio, la ingannava su ciò che era realmente facendosi passare per un uomo integro e clemente mentre invece aveva permesso alla menzogna di insediarsi nel suo cuore?⁶⁴².

Tre donne forti è il racconto di tre drammi che vengono rivelati solo a scrittura avanzata, come se i personaggi stessi se ne rendessero conto solo dopo tanto ragionare: nel primo racconto, Norah dovrà difendere il fratello amatissimo dall'accusa di un omicidio che molto probabilmente ha commesso il loro padre; nel secondo, Rudy realizzerà quanto sia cambiata non solo la sua vita ma la sua stessa identità dopo avere aggredito uno studente e avere cercato di strangolarlo; nel terzo, la vita di Khadi rappresenta tutto il dramma dell'immigrazione. I tre racconti sono costantemente legati l'uno all'altro: innanzitutto dai temi elaborati, ma soprattutto

⁶⁴¹ NDIAYE Marie, *Tre donne forti*, Tr. CONTI Antonella, Firenze, Giunti, 2010, p. 155.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 140.

dalla prospettiva di introspezione che la scrittura attua in tutte e tre le storie. Ci sono inoltre dei dettagli molto interessanti, come ad esempio il fatto che in tutti e tre troviamo dei brevissimi riferimenti ai personaggi degli altri, o comunque a qualcuno che li ricorda: nel racconto di Norah si cita Khady Demba⁶⁴³; in quello di Fanta, senza citarne il nome, si fa riferimento al padre di Norah del primo racconto⁶⁴⁴; in quello di Khady Demba si cita Fanta⁶⁴⁵. Probabilmente non si tratta delle stesse persone, ma il loro inserimento crea comunque un rinvio costante di un racconto all'altro, in una continuità che alla fine lega tutti a uno stesso destino.

La Francia, l'immigrazione, il Senegal, le donne, i legami familiari sono i temi che vengono assunti dalla narrazione di questo romanzo, esemplificati nelle tre protagoniste che si fanno rappresentative di un percorso di ricerca e trasformazione identitaria che supera e oltrepassa i contesti, le nazioni, le origini, il sesso o la provenienza sociale. Nessuno è mai privato di una possibilità di riscatto, seppur anche ciò non accada, essa non viene mai meno.

C'è nella scrittura di NDiaye una forza che supera le lingue e le culture sia di espressione sia a cui si riferisce: la Francia e l'Africa sono il mondo, le donne sono le donne, considerate innanzitutto esseri umani umiliati e maltrattati dalla vita.

Come in *Rosie Carpe*, ogni personaggio è inconsapevole, chi analizza, chi sa, chi esprime, è sempre la voce narrante: "Oh, una cosa già la sapeva, la sapeva non nella maniera cui era abituata lei, cioè senza sapere di sapere, ma in modo conscio e netto"⁶⁴⁶, ma questa consapevolezza è rara e fuggevole, appunto: lei è abituata "senza sapere di sapere". Khady ad esempio è forse delle tre quella che maggiormente rappresenta una lotta costante contro un destino di umiliazione segnato fin dalla nascita, ma è anche la più forte, potente potremmo dire se volessimo aderire più letteralmente al titolo originale:

⁶⁴³ "La piccola stanza era rischiarata da un abat-jour rosa posto su un comodino fra due letti, uno dei quali, il più stretto, era occupato dalla ragazza che Norah aveva visto in cucina il cui nome era Khady Demba e che aveva, osservò Norah, il lobo dell'orecchio destro tagliato in due", in *Ibid.*, p. 22; verrà citata di nuovo ancora a pagina 24 e a pagina 79.

⁶⁴⁴ "il padre di Rudy avrebbe trovato offensivo essere paragonato a un venditore di cucine, lui che era riuscito, molto presto, a tirarsi fuori dalla sua provincia, attraversare la Spagna e un piccolo tratto di Mediterraneo, poi il Marocco e la Mauritania prima di fermare la sua vecchia, valorosa Ford sulle rive del fiume Senegal, laddove, si era detto immediatamente, già impiegandosi a foggare la sua piccola leggenda familiare, avrebbe fondato un villaggio turistico come ancora non ne erano mai esistiti", *Ibid.*, p. 150.

⁶⁴⁵ "A malapena aveva captato il nome di Fanta, una cugina che aveva sposato un bianco e che adesso viveva in Francia", *Ibid.*, p. 232.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 258.

[Khady, abituata a essere umiliata] quando si ritrovò in una famiglia acquisita che non poteva perdonarle di non avere nessun sostegno, nessuna dote e la disprezzava apertamente e con rabbia per il fatto di non avere mai concepito, lei accettò di diventare una povera cosa, di cancellare se stessa, di nutrire ormai solo vaghi pensieri impersonali, sogni inconsistenti e diafani al riparo dei quali andava avanti col suo passo strascicato, meccanico, indifferente a se stessa e, così credeva, senza soffrire⁶⁴⁷.

Allo stesso modo l'odio di Rudy per quello studente che ora vive in Francia ma che proviene dallo stesso villaggio africano in cui il padre quando lui era piccolo aveva commesso un omicidio, e che gli ricorda dunque quel dramma che ha segnato la sua famiglia, è un odio che esplode senza quella consapevolezza che invece gli sarà a tratti chiara solo a posteriori:

Rudy si ricordò di ciò che provava sempre a quell'epoca quando il suo sguardo si posava sul figlio del pescatore: un'amicizia eccessiva, deliberata, ansiosa, che non aveva alcun rapporto con le qualità proprie di quel ragazzo e che avrebbe potuto da un momento all'altro virare all'odio senza che Rudy se ne rendesse conto, senza che nemmeno avesse la possibilità di capire che era odio e non più amicizia quello che provava per il suo alunno⁶⁴⁸.

E ancora al culmine del dramma della scoperta di una propria identità fino allora nascosta a se stesso, che esplode e svela un'essenza atroce ma ineluttabile:

Era la prima volta nella sua vita che un furore simile si impadroniva di lui, la prima volta che assaliva una persona, ed era come se stesse scoprendo finalmente la sua vera individualità, ciò per cui era fatto e che gli procurava piacere⁶⁴⁹.

Come abbiamo già notato, la scrittura e la narrazione di NDiaye affrontano il dramma a uno stato puro, con una prospettiva lucida e implacabile. La voce narrante è la scrittura stessa che si addentra in una profondità umana di cui nessuno tranne la letteratura può essere consapevole. Non si trova purtroppo ancora una critica, universitaria o giornalistica, italiana all'altezza della letteratura di NDiaye, e questo sicuramente ne penalizza la diffusione. La responsabilità non è attribuibile alle traduzioni che, seppur per voci diverse, sono tutte notevolmente ben eseguite. Se la

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 227.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

scrittrice viene sottovalutata forse è perché viene connotata, troppo rapidamente, come donna e di origine africana, elementi che creando uno sfasamento nell'orizzonte di attesa: non ci si aspetta da una donna nera che scriva così bene, letteratura alta, né che rappresenti in modo così poco esotico l'Africa e le africane. Un'altra ipotesi è che manchi ancora ai lettori italiani una tradizione di letteratura che da postcoloniale si sta facendo globale. Francia e Italia non hanno infatti gli stessi tempi letterari e storici di rapporto alla colonizzazione e spesso quando l'Italia importa scrittori d'oltralpe, immigrati di seconda o terza generazione essi non raggiungono lo stesso impatto che hanno avuto in patria. Se pensiamo che tuttora l'autore di origine africana più noto in Italia è Tahar Ben Jelloun, ci rendiamo conto di quanti passaggi storici e letterari manchino ancora sia all'editoria che al pubblico italiani.

Essere donna ed essere nera non sembra penalizzare Marie NDiaye in Francia, invece in Italia questi fattori la relegano in una seconda zona, una categoria di letteratura marginale alla quale si interessano pochi critici.

NDiaye invece appartiene a una nuova generazione, una generazione di scrittori in cui l'importanza delle origini si va sempre più sfumando e mescolando in una nuova dimensione mondiale. NDiaye, che non a caso conosce un buon successo negli Stati Uniti, in questo rappresenta sicuramente una delle massime espressioni contemporanee, proprio perché la sua scrittura oltrepassa i limiti autobiografici e si fa letteratura *tout court*, dove la parola è strumento all'espressione, dove l'estetica si piega sapientemente alle più sottili analisi dell'animo umano, che appunto non ha confini e la cui drammaticità può raggiungere qualsiasi essere vivente, di qualsiasi sesso, provenienza, nazionalità, estrazione sociale.

III.2.3. Philippe Djian: il più americano tra i francesi

“Il mondo cambia in fretta. Si va avanti alla cieca”

[Philippe Djian, *Vendette*, Tr. Daniele Petruccioli, Roma, Voland, 2011, p. 59]

Considerato l’erede francese della Beat Generation, Philippe Djian si impone negli anni Ottanta con *37°2 le matin*, il romanzo che lo ha reso celebre in tutto il mondo, dopo il successo del film⁶⁵⁰. Molto apprezzato dal pubblico francese, un po’ meno dalla critica giornalistica colta e da quella accademica, ha ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali tra cui il Prix Jean Freustié 2009, e per *Oh...* il Prix Interallié 2012. Tutta la sua opera tradotta in italiano è pubblicata dalla casa editrice romana Voland, la stessa casa editrice di Amélie Nothomb. Tutti i suoi romanzi sono tradotti da Daniele Petruccioli.

Scrive François Busnel su *L’Express*:

È con il bulino che si scolpiscono le statue più belle. Quelle di Philippe Djian hanno la bellezza opaca dei blocchi di pietra e ne conservano tutti i contorni, soprattutto quelli più accentuati. Graffia, è pieno di asperità ed è ruvido, ma è straordinario!⁶⁵¹

Se il pubblico francese è ormai unanime nel considerare Djian uno degli scrittori più interessanti del nuovo millennio, pare che quello italiano lo stia prendendo veramente sul serio solo negli ultimi anni. Dopo il successo degli anni Ottanta, dobbiamo aspettare il 2009 per vederlo entrare nelle librerie italiane: la stessa prima traduzione di *37°2 le matin*, apparsa in un’edizione De Agostini con il titolo di *Betty Blue* nel 1986, verrà riproposta in una nuova traduzione solo nel 2010. Mentre dunque in Francia Djian è uno scrittore noto e affermato ormai da più di vent’anni, in

⁶⁵⁰ Da questo libro il regista di J.J. Beineix ha tratto il film *Betty Blue*, candidato all’Oscar come miglior film straniero nel 1987. Cfr. <http://www.letteratura.rai.it/articoli/la-fiaba-crudele-di-philippe-djian/20133/default.aspx>.

⁶⁵¹ “C’est avec un burin que l’on sculpte les plus belles statues. Les statues de Philippe Djian ont la beauté mate de ces blocs de pierre dont on a conservé tous les contours, surtout les plus saillants. Ça égratigne, c’est plein d’aspérités, ça râpe. Mais qu’est-ce que c’est bon!” in BUSNEL François, “François Busnel a lu «Oh...», par Philippe Djian”, in *L’Express*, 12 settembre 2012, in http://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-busnel-a-lu-oh-par-philippe-djian_1160099.html (pagina consultata il 4 maggio 2013).

Italia si inizia solo oggi a conoscerlo, grazie soprattutto all'impegno e alla perseveranza della sua casa editrice, Voland: l'editore Daniela Di Sora ha infatti scelto di acquistare più titoli dell'opera dello scrittore e di affidarne la traduzione sempre alla stessa voce italiana, permettendo così anche al traduttore di entrare nella scrittura del suo autore, e di avere il tempo di conoscerla e di misurarsi su più opere. Bisogna però anche notare che in Francia Djian è quasi interamente pubblicato da Gallimard, una casa editrice culto con un forte potere di distribuzione non equiparabile a quella della casa editrice romana, che seppure goda di stima e credibilità in un proprio pubblico di lettori, non ha una risonanza pari a quella della casa editrice francese.

Se questo può essere un primo inquadramento della struttura editoriale francese e italiana della diffusione di Djian, cerchiamo ora di entrare più nei dettagli della sua opera, per esplorare se nella differente ricezione tra i due paesi possano incidere anche ragioni più prettamente stilistiche e tematiche. Prendiamo in analisi il suo ultimo romanzo *Oh...* che già dal titolo mette in evidenza una forte capacità di sorpresa e provocazione. In tutti i suoi romanzi, infatti, Djian affronta tematiche estreme: il suicidio, lo stupro, l'alcol, la droga, la violenza della vita metropolitana contemporanea, un vuoto esistenziale nel quotidiano di classi sociali agiate e intellettuali. In *Oh...* si narra la storia dell'"addomesticamento di uno stupro" come scrive Isabella Mattazzi in un bellissimo articolo su *Alias*:

Storia di uno stupro: nella prima pagina, la voce narrante, voce di donna, è ancora per terra. Faccia contro il pavimento. Pantaloni strappati. Un graffio sulla guancia. L'atto, grumo informe di violenza, frattura improvvisa e irreparabile nella freccia del tempo, è appena successo. L'aggressore con il passamontagna se ne è andato. Michèle è rimasta lì, immobile. Qualsiasi lettore, anche il meno ingenuo, si aspetterebbe a questo punto una naturale successione degli eventi. Il pianto, il lamento, la nomina del trauma con il successivo tentativo di gestione della violenza da parte di chi di questa violenza è stato vittima, da chi è rimasto pancia a terra, senza difese, senza aiuto. E invece no. Michèle, donna elegante sulla cinquantina, agente di una certa importanza nel mondo degli sceneggiatori cinematografici, si alza, chiude la porta, si prepara un bagno caldo. Non denuncia il fatto alla polizia. Non ne parla quasi, per giorni, come se il fatto non fosse successo⁶⁵².

⁶⁵² MATTAZZI Isabella, "La crudeltà, anzi la vita", in "Alias", supplemento de *Il Manifesto*, 24 marzo 2013, p. 6.

Anzi Michèle inizia ad abituarsi all'idea di essere stata violentata, o come si dice più frequentemente in francese "essersi fatta violentare". Donna cinica e razionale, capisce anche chi è il proprio aggressore e dà il via a un gioco di seduzione e messinscene della violenza. Immersa in una vita di alta società intellettuale parigina, con un figlio fallito che non riesce a gestire e amici della sua stessa classe sociale, Michèle scopre, attraverso la violenza, delle parti di sé fino ad allora sconosciute e vivrà nella dualità e nel conflitto fino all'irrimediabile dramma che termina il romanzo su una nota ancora più cinica e crudele. Mentre infatti i due stanno inscenando uno stupro, il solo modo a quanto pare del suo aggressore per eccitarsi, il figlio di Michèle, pensando a una vera aggressione, uccide l'uomo, fracassandogli la testa. Michèle non rivelerà mai di essere stata d'accordo con il proprio aggressore e sceglierà un silenzio colpevole che la tenga lontana da ogni guaio giudiziario.

Il segreto dunque termina la storia, un segreto pesante da sopportare, ma del quale pare che questa donna possa portarne il peso, perché

chi è lettore abituale di Philippe Djian sa benissimo che nell'universo claustrofobico dei suoi romanzi non esiste salvezza o redenzione. Nessuno dei suoi personaggi è portatore assoluto di purezza. Nessuno tra loro brilla di luce propria. Il suo è un mondo dominato da un'umanità triste, fatta di tradimenti, di madri e figlie che si detestano, di serate passate sbronzi davanti a una chat porno. In una Francia che sembra non conservare nulla di sé per somigliare in modo sempre più inquietante a una provincia americana, il mondo gira a suon di alcol e cocaina. I *buoni* qui non arrivano mai⁶⁵³.

Dalla scrittura di Djian si creano infatti degli universi molto lontani da un'immagine stereotipata della Francia o di Parigi. Il mondo costruito nei suoi romanzi è un mondo attuale ispirato al modello americano. Come dicevamo all'inizio, Djian è più figlio della Beat Generation che del Nouveau Roman, tra i suoi contemporanei Djian ricorda forse più l'americano Bret Easton Ellis o lo scozzese Irvine Welsh che Muriel Barbery. È lo stesso Djian, e la critica intorno a lui, che lo definisce il più americano tra i francesi⁶⁵⁴.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ MONTEFIORI Stefano, "I ragazzi di oggi sono tristi", in *Corriere della sera*, 17 settembre 2011, p. 57.

[Intervista a Philippe Djian] “È un lavoro, mica aspetto che l’ispirazione mi piombi addosso – spiega sorridendo [...] –. Con la letteratura ci pago la casa, gli studi dei miei figli. I romanzi sono fatica, passione, tecnica”. Lo dice anche Stephen King, che sta al tavolino dalle nove alle cinque 365 giorni all’anno. È anche per questo atteggiamento che lei è perennemente definito “il più americano degli scrittori francese”? “Ci sono tante ragioni. È vero che i miei modelli, i miei autori preferiti sono in maggioranza americani. Come Salinger, scrivo i libri che mi piacerebbe leggere. E non ho paura di una parola che in Europa, soprattutto in Francia, è giudicata quasi una bestemmia: *entertainment*. Hemingway faceva *entertainment*. Piace farlo anche a me”⁶⁵⁵.

Possiamo allora anticipare una riflessione che svilupperemo nelle Conclusioni: l’esistenza di un filone di letteratura francese – così come probabilmente anche di italiana – che supera i confini nazionali, pur conservandone dei riferimenti, e che si proietta verso dei modelli più ampi, una letteratura mondiale fortemente influenzata dalla letteratura anglofona, ma non solo. Per comprendere però a pieno una riflessione di questo tipo non possiamo limitarci a qualche riferimento: nel caso di Djian l’autore stesso cita spesso Céline, lo scrittore che maggiormente ha attuato una rottura stilistica tra Ottocento e Novecento nella letteratura francese. Questo per sottolineare quanto affermare o determinare una scissione tra scritture nazionali e mondiali sia in realtà più complesso di quello che sembra: il caso di Djian ci mostra sia una forte influenza della propria cultura francese, e dei suoi punti di riferimento letterari, così come dei temi (non dimentichiamo che un tema centrale nelle opere di Djian è proprio la critica al mondo intellettuale francese sia parigino che di provincia) che una forte influenza di quella anglosassone, in particolare nelle modalità di narrazione.

Prendiamo in analisi un altro romanzo, *Vendette*, a cominciare dall’*incipit*, che fa immediatamente entrare nella diegesi e nello stile del romanzo, senza introduzioni o mezzi termini, come uno schiaffo che voglia attrarre immediatamente l’attenzione del lettore:

I più colpiti erano di sicuro i più giovani, quelli sui vent’anni. O giù di lì. Bastava guardarli.
L’avevo capito davvero durante una festiccioia dai nostri vicini, pochi giorni prima di Natale. Quando Alexandre, mio figlio diciottenne, aveva lasciato di sasso poi terrorizzato gli astanti sparandosi a freddo

⁶⁵⁵ *Ibid.*

una pallottola in testa. E crollando sul buffet⁶⁵⁶.

Compariamo l'efficace traduzione di Daniele Petruccioli:

Les plus atteints étaient les plus jeunes, sans nul doute, ceux qui avaient une vingtaine d'années. Environ. Il suffisait de les regarder. Je l'avais réellement compris lors d'une petite réception chez nos voisins, quelques jours avant Noël. Lorsque mon fils de dix-huit ans, Alexandre, avait médusé, puis terrifié l'assistance en se tirant froidement une balle dans la tête. En s'effondrant sur le buffet⁶⁵⁷.

Con minime variazioni alla sintassi la traduzione mantiene perfettamente il tono della scrittura originale, diretto, freddo, compatto, adattandolo a una scorrevole resa italiana.

È la storia di Marc, un affermato artista cinquantenne, padre del ragazzo suicida, che cerca di capire le ragioni del gesto del figlio e soprattutto le proprie colpe, e dell'incontro con la ragazza del figlio, raccolta in una pozza di vomito tra i sedili del metrò, che sconvolgerà la vita del protagonista e della sua cerchia di amici, benestanti e raffinati, immersi in una vita di alcol e droghe, soldi e successo. Scrive Goffredo Fofi:

Gli ultimi romanzi di Djian [...] ribadiscono l'analisi di un microcosmo benestante dove tutti sono scontenti nonostante le apparenze e il successo, e vecchi e giovani sono egualmente, normalmente scontenti e distruttivi, autodistruttivi e "cattivi". Vi vediamo ciò che rimane dell'istituzione familiare, il tradimento delle lontane aspirazioni giovanili, la finta ingenuità dei più giovani, le astuzie degli adulti e le giustificazioni che essi si danno per la propria ossessiva autodifesa, un diffuso sentimento di solitudine cui si reagisce con una finta socialità per bande e settori, e in definitiva un tremendo egoismo di tutti nei confronti di tutti, incapaci tutti di aprirsi all'altro e di mettersi in discussione per trovare un qualche equilibrio più sano⁶⁵⁸.

Fofi incentra la propria analisi sulla scomparsa in Europa della borghesia a vantaggio del dominio della piccola borghesia, il ragionamento è profondamente interessante:

⁶⁵⁶ DJIAN Philippe, *Vendette*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2011.

⁶⁵⁷ DJIAN Philippe, *Vengeances*, Paris, Gallimard, 2011, edizione consultata in ebook Kindle, posizione 18 di 2253.

⁶⁵⁸ FOFI Goffredo, "Tutti infelici e scontenti", in *Il Sole 24 Ore Domenica*, 27 settembre 2011, p. 30.

Non è forse un caso che dal linguaggio comune, almeno da quello degli “intellettuali” e della sinistra, sia scomparso un tipico insulto del passato: “è un piccolo borghese”, “sei un piccolo borghese”. L’ovvia ragione è che siamo tutti diventati piccolo borghesi, che la piccola borghesia ha tirato giù dal suo piedistallo la borghesia, scomparsa culturalmente come dimostra fin troppo la nostra classe dirigente, e tirato su, distruggendola, la cultura delle “classi subalterne”. La stessa distanza tra colti e incolti è scomparsa con il trionfo dell’industria culturale nel dominio del *mid-cult*, tra festival e “terze pagine” e Fahrenheit. Ma appunto questo è il nodo: che fare, all’interno di questo cetto, senza demonizzarlo visto che ci siamo dentro tutti, e senza esaltarlo, visto che, se si scrutano da vicino le sue imperfezioni, non c’è molto di cui rallegrarsi?⁶⁵⁹.

Il romanzo di Djian, ma più in generale tutta la sua opera, non vuole assolutamente dare risposte, bensì porre proprio la domanda che si fa Fofi. Alternando prima a terza persona singolare, Djian costruisce, tra soggettivizzazione e oggettivizzazione, dei personaggi che non possono e non vogliono comprendere, ma che subiscono una deriva autodistruttiva totalmente egocentrica. Ma veniamo al titolo, *Vendette*, perché tutti i personaggi sono animati da sensi di colpa e incomprensioni, vivono relazioni indefinite, si scontrano con i limiti delle proprie insicurezze. Esseri spesso cinici e fragili, vittime in parte inconsapevoli di una ricchezza materiale e culturale che non porta a nient’altro che all’autodistruzione, come una sorta di implosione di un Io che soccombe alle pulsioni:

costretti in qualche modo a incrociare le proprie vite perché non si può vivere senza un gruppo e un ambiente, ma mal sopportandosi, facendosi del male. Tutti ugualmente egoisti e ugualmente normali, “tutti scontenti e nessuno che perdona niente a nessuno”⁶⁶⁰.

Ma allora se ragioniamo meglio non sono poi così lontani, insieme agli americani post Beat Generation, anche i riferimenti francesi: oltre a Céline, proprio Fofi cita Mauriac, Greene, Bernanos, e, dopo il ’68, Manchette, il cinema di Chabrol e quello di Téchiné⁶⁶¹, nonché quello di Ozon.

Djian si dice attaccato dalla critica in patria e sostenuto invece soprattutto dal pubblico più giovane e rimarca sempre nelle interviste l’influenza della letteratura americana, per molti anni ha anche vissuto negli Stati Uniti:

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*

⁶⁶¹ *Ibid.*

In effetti, in Francia sono sempre stato considerato un autore fuori dagli schemi. [...] Quando ho iniziato a scrivere, alla fine degli anni 70, leggevo la Beat Generation, Kerouac, Burroughs, Bukowski. I temi dei romanzi e lo stile volontariamente lontano da quello tradizionale mi hanno reso indigesto a una buona parte del mondo letterario francese, che pensa si debba scrivere come ai tempi di Proust. Ma nonostante la condanna dei salotti, ho trovato molti giovani lettori che mi hanno sostenuto⁶⁶².

Senza contraddire l'autore, sottolineiamo però che, se si esclude certo tutta una letteratura più classica e legata a un ambiente accademico, come in Francia è effettivamente ancora molto presente, Djian rappresenta tutto un altro filone di scrittori esplosi alla fine del XX° secolo, anche in Italia (si pensi solo alla generazione Cannibale), che proseguono un lavoro stilistico e tematico forse innovativo, ma non proprio nuovo, almeno per quei lettori, per non parlare di una critica, che devono avere letto almeno Céline prima e Bukowski poi. Certo il successo di Djian in Francia non è la stessa cosa del successo di Djian in Italia: innanzitutto in Francia – come già avevamo detto – è pubblicato da una grande casa editrice come Gallimard, grazie alla quale, ma anche grazie ai film tratti dai suoi romanzi, può arrivare a essere distribuito a un pubblico molto ampio. Dove invece lo scrittore lamenta una scarsa attenzione da parte della critica, possiamo dire che invece è inesatto e del resto anche quella italiana inizia oggi a essere molto attenta alla sua opera⁶⁶³. C'è una differenza importante tra i due paesi: mentre in Italia critica giornalistica e accademica si incontrano, in Francia sono in genere più separate, come sono anche distinte le recensioni “alte” (su *Le Monde*, ad esempio) e quelle “popolari”. Djian lamenta uno scarso interesse da parte della critica colta, non potendo riferirsi a quella popolare, che è poi quella che maggiormente può influenzare le vendite. Un altro scarto caratterizza i due paesi: in Francia prevale il culto per la bella lingua e i virtuosismi linguistici, in Italia si apprezzano molto di più le scritture realistiche. Nonostante il fatto che Djian abbia una scrittura realistica, non è ancora noto forse perché il suo è un genere di romanzi più apprezzato quando gli autori sono americani, mentre da un autore francese ci si aspetta altro.

⁶⁶² GAMBARO Fabio, “Amare, cioè distruggere”, “D” settimanale allegato a *La Repubblica*, 10 settembre 2011, p. 101.

⁶⁶³ Sul sito internet della casa editrice Voland per ogni opera tradotta viene fornita un'esauriente rassegna stampa.

Proprio grazie ai suoi universi realistici e a narrazioni all'americana, malgrado degli inizi difficili e una diversa ricezione nei due paesi, Djian sta diventando o si prepara a diventare uno degli autori francesi che più potrebbero avere successo nella Penisola: perché si inserisce perfettamente in un filone letterario già presente anche nella cultura italiana, perché è ben tradotto, perché la casa editrice che qui lo pubblica, seppur di media grandezza e dunque di media diffusione, gode di una buona fiducia da parte dei propri lettori⁶⁶⁴. Ma soprattutto senza essere un'opera nuova e rivoluzionaria, ha in sé e sviluppa riferimenti letterari e culturali che da tempo fanno parte anche dell'immaginario italiano.

⁶⁶⁴ È del 16 maggio 2013, durante il Salone del Libro di Torino, la notizia che sei editori italiani indipendenti, tra cui Voland, entrano a fare parte di un nuovo marchio che si unisce a Feltrinelli, Feltrinelli Indies, per migliorare la diffusione. Cfr. TAGLIETTI Cristina, "Editori, l'unione fa la forza", in *Corriere della Sera*, 16 maggio 2013, p. 27-28.

III.3. Letteratura poliziesca

“Chi, constatando che il dieci per cento di tutti i delitti ha luogo in una canonica, esclama: «Sempre la stessa storia!», vuol dire che di romanzi polizieschi non ne capisce niente. Tanto varrebbe che a teatro esclamasse «Sempre la stessa storia!» appena si alza il sipario. L'originalità non sta in questo. Anzi è proprio la circostanza che la variazione di elementi più o meno fissi costituisce una delle caratteristiche fondamentali dei romanzi polizieschi a conferire livello estetico a tutto il genere. È appunto questo uno degli elementi distintivi di un ramo della letteratura colta”

[Bertolt Brecht, “Sulla popolarità del romanzo poliziesco”, Tr. Bianca Zagari, in Renzo Cremante e Loris Rambelli, *La trama del delitto*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 54]

Merita un capitolo a parte la letteratura di genere che oggi, e già da un po' di anni, gode di maggiore diffusione e successo di pubblico, vedendosi dedicare nelle librerie reparti a se stanti, e forse per questo più di altre veicola immaginari culturali.

Addentrarci nella letteratura del *noir* e del *polar* francese è un'impresa difficile, la sua portata è talmente vasta che la si potrebbe paragonare solo a quella dei romanzi dello stesso genere importato dagli Stati Uniti⁶⁶⁵, se non fosse che questi ultimi godono di un mercato molto più esteso grazie alla lingua. Ce ne siamo interessati non per definire i caratteri di un genere, ma per interrogarci sugli scrittori francesi più significativamente diffusi in Italia.

Detto ciò, il genere stesso e le sue caratteristiche incidono sullo stesso processo di selezione, traduzione e diffusione in un altro paese.

Come scrive Giacomo Lamborizio:

La letteratura poliziesca è forse la più pura delle forme narrative. La messa in scena di una ricerca della verità, lo sforzo di ricondurre a forma riconoscibile una catena di eventi a prima vista incomprensibili, è la rappresentazione metaforica della quotidiana ricerca dell'uomo di ordine, verità, perfezione: esigenza antropologica fondamentale di cui tutta l'arte è a mio avviso sublimazione. La nostra epoca è stata culturalmente definita ormai da tempo come l'era della fine delle grandi narrazioni costruite dagli uomini per ricondurre a forma comprensibile il caos del mondo. Religioni e ideologie hanno perso il loro potere di offrire un appiglio sicuro a questa esigenza metafisica dell'uomo occidentale. Dato che la perfezione è possibile solo nell'arte, la letteratura poliziesca resta la più straordinariamente feconda e di successo perché permette almeno nella finzione, nella creazione di mondi possibili analoghi al mondo della vita, di esibire la ricostituzione di un ordine⁶⁶⁶.

In tutte le sue variazioni, il romanzo poliziesco, giallo, *polar*, *noir*, ecc., possiede in effetti uno scheletro diegetico di base – fondato sulla sequenza crimine-indagine-soluzione⁶⁶⁷ – che si narrativizza poi a ogni elaborazione letteraria. Questa base strutturale comune partecipa alla costruzione di mondi più simili che in altri

⁶⁶⁵ Negli ultimi anni assistiamo a un fenome di grande successo del genere poliziesco di importazione nord-europea, sia in Francia che in Italia.

⁶⁶⁶ LAMBORIZIO Giacomo, “La trilogia Adamsberg – Fred Vargas”, nel blog *Paperstreet*, in http://www.paperstreet.it/new/leggi/513-Jean-Baptiste_Adamsberg.html (pagina consultata l'8 ottobre 2012).

⁶⁶⁷ Ci riferiamo qui agli studi iniziati con *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp e proseguiti con la semiotica generativa e i suoi sviluppi. In particolare ce ne siamo occupati in CHECCOLI Paola, *Ipotesi, narratività ed estesia. Analisi semiotica di Maigret si diverte di Georges Simenon*, Tesi di Laurea in Semiotica, Università degli Studi di Bologna, Relatore FABBRI Paolo, correlatore MARRONE Gianfranco, a.a. 1999/2000.

generi: il lettore è meno spiazzato, può spostarsi tra culture diverse più facilmente, avendo cioè più punti stabili nella struttura stessa del testo. È sicuramente questo un elemento che ha contribuito alla diffusione del genere poliziesco in tutto il mondo (da non dimenticare inoltre anche la forte influenza del cinema e della televisione). Oggi possiamo leggere, ad esempio, i romanzi polizieschi del cinese Qiu Xiaolong e attraverso essi scoprire meglio la cultura e i periodi storici di provenienza. Il giallo può rappresentare dunque un ottimo canale di comunicazione culturale, sempre facendo attenzione però anche agli stereotipi del genere che mette in atto. Per tutte queste ragioni abbiamo scelto di occuparci di alcuni scrittori francesi oggi pubblicati in Italia, e capire come e perché il loro modo di fare genere è esportabile nella Penisola. Ne percorreremo l'opera, mettendo in luce quali elementi (diegesi, stile e/o traduzione, politiche editoriali e marketing, utilizzo o meno di stereotipi culturali, specificità tipiche della cultura francese recepite, e come, in Italia, diversi ruoli della critica e dei premi letterari nei due paesi, ecc.) possano influire sulla diffusione e quali elementi possano invece bloccarla o ritardarla.

III.3.1. Fred Vargas: come una tribù⁶⁶⁸ di sballati ha conquistato il pubblico italiano

“Quei pensieri, infatti, oltre a essere di natura incerta, a metà strada fra stato gassoso, liquido e solido, si agglomeravano di continuo ad altri pensieri senza che alcun nesso ragionevole presiedesse a tali unioni”
[Fred Vargas, *L'uomo a rovescio*, Tr. Yasmina Melaouah, Torino, Einaudi, 2006, p. 101]

La scrittrice francese che reinventa il “rompol” (abbreviazione di “roman policier”) e diventa uno degli scrittori *tout court* più venduto in Francia è Frédérique Audouin-Rouzeau (Parigi, 1957) e si firma Fred Vargas.

Fred Vargas ha iniziato a scrivere nel 1986, ma la prima opera di successo in Francia è del 1991. Tra gli aneddoti biografici che circolano in rete, lei stessa racconta di scrivere ogni romanzo in ventuno giorni, durante il periodo di vacanza che si concede ogni anno. Rivede poi il testo per tre o quattro mesi. Pubblica circa un libro all'anno.

Agli inizi del 2000 i suoi romanzi sono uno dei più fortunati casi letterari in Francia e tra il 2005 e il 2008 fruttano la somma di 33,6 milioni di euro⁶⁶⁹, sono stati tradotti in una quarantina di paesi e per due volte – nel 2006 e nel 2007 – la scrittrice riceve il prestigioso premio inglese per la letteratura poliziesca, il *Duncan Lawrie International Dagger*, dopo che aveva esordito con l'altrettanto prestigioso premio del *Festival du film policier* di Cognac.

Particolarmente interessante la sua densa bibliografia, per i romanzi interamente pubblicata dalla casa editrice Viviane Hamy (una piccola casa editrice parigina alla quale la scrittrice è rimasta fedele fino a oggi): osservandola ci si rende immediatamente conto che le traduzioni italiane non hanno seguito lo stesso ordine delle prime edizioni francesi. Questo dato è particolarmente importante per quel che riguarda la ricezione della scrittrice in Italia, dove infatti ci ha messo un po' di tempo per affermarsi. Riprendiamo allora la bibliografia e mettiamola nell'ordine delle prime edizioni italiane: *Io sono il Tenebroso* (2000), *Chi è morto alzi la mano* (2002), *Parti in fretta e non tornare* (2004), *Sotto i venti di Nettuno* (2005), *L'uomo a*

⁶⁶⁸ Il riferimento è alla denominazione di “tribù” data alla famiglia Malaussène protagonista dei romanzi di Daniel Pennac.

⁶⁶⁹ Fonte GFK (importante gruppo di studi francese sul marketing) riportata in LEBEAU Guillaume, *Le mystère Fred Vargas*, Paris, Gutenberg, 2009, p. 27.

rovescio (2006), *L'uomo dei cerchi azzurri* (2007), *Nei boschi eterni* (2007), *Un po' più in là sulla destra* (2008), *Un luogo incerto* (2009), *Prima di morire addio* (2010), *La cavalcata dei morti* (2011).

Vediamo allora che come prima opera in italiano viene pubblicata dall'editore Einaudi la terza avventura degli Evangelisti (*Io sono il Tenebroso*), seguita dalla prima (*Chi è morto alzi la mano*) e dalla terza di Ademsberg (*Parti in fretta e non tornare*). Inoltre il primo romanzo di successo francese (*Ceux qui vont mourir te saluent*, del 1994) verrà tradotto in italiano soltanto nel 2010 (*Prima di morire addio*). Anche gli altri testi sono segnati da uno stesso iniziale destino: *Critique de l'anxiété pure*, ad esempio, del 2003, verrà pubblicato in Italia nel 2010; la raccolta di racconti *Coule la Seine* del 2002 nel 2009; *Les Quatres Fleuves* con le illustrazioni di Baoudoin del 2000 nel 2010. Ma mentre per i singoli romanzi, i racconti o altri tipi di testi è un meccanismo diffuso e ben comprensibile – è normale aspettare di vedere se un autore si afferma anche in un altro paese prima di pubblicare altre singole opere – più interessante è la cronologia delle due serie della Vargas: quelle che già abbiamo citato, cioè i tre romanzi della saga detta degli Evangelisti e i sette di Ademsberg (per questi ultimi il disordine delle pubblicazioni italiane riguarda soprattutto i primi tre, perché poi a partire dal quarto l'ordine viene ristabilito).

È risaputo quanto conti rispettare la cronologia di una serie nel giallo e nel noir, quanto ciò sia fondamentale nel rapporto lettore-testo, cerchiamo allora di capire che cosa è accaduto alle prime pubblicazioni italiane dei gialli delle due saghe di Fred Vargas e come ciò abbia influenzato la sua iniziale ricezione in Italia. Il primo romanzo pubblicato in italiano di Vargas è il terzo capitolo degli Evangelisti, *Io sono il Tenebroso*, nel 2000 nell'ottima traduzione di Maurizia Balmelli (traduttrice dei primi tre romanzi italiani di Vargas), seguito due anni dopo dal primo capitolo e ben otto anni dopo dal secondo, *Un po' più in là sulla destra*. Possiamo capire facilmente come questo possa avere provocato un certo disorientamento nel lettore, che invece – e il lettore di gialli in particolare – ha bisogno non solo di seguire la singola vicenda delittuosa ma anche l'evoluzione cronologica e biografica dei personaggi della serie. Stessa cosa è accaduta con la saga di Ademsberg: viene pubblicato per primo il terzo capitolo, *Parti in fretta e non tornare*, nel 2004, poi il secondo, *L'uomo a rovescio*, nel 2006 e un anno dopo il terzo, *L'uomo dei cerchi azzurri*. Così si deve aspettare il 2008 per poter trovare i primi tre romanzi delle due saghe e poterli leggere nel loro

ordine originario. Nel 2009 e nel 2010, forse per riparare a questo disordine di pubblicazione e per tentare un maggiore successo di vendite, la casa editrice Einaudi decide di pubblicarne le raccolte: *La trilogia Ademsberg e I Tre Evangelisti*.

Nonostante l'iniziale disordine, e i conseguenti primi anni di difficile ricezione delle opere di Fred Vargas in Italia, quando in Francia era già da tempo celebre, nel corso dei primi anni del XXI° secolo Vargas trova anche nella Penisola un suo vasto e appassionato pubblico.

Il merito di questo successo sta tutto nella qualità dell'opera e delle sue traduzioni, e probabilmente anche nella solidità della casa editrice italiana che, nonostante un inizio un po' azzardato, è riuscita comunque a risollevarne la ricezione.

Addentriamoci quindi adesso più nell'universo della scrittrice francese e nelle sue traduzioni italiane.

I romanzi di Fred Vargas descrivono un quotidiano di personaggi⁶⁷⁰ fuori dal comune, logorati dalla vita, ma sempre pronti a battersi, nello scenario spesso di una Parigi o comunque di una Francia lontane dai cliché turistici, privilegiando più le zone popolari, come nella migliore tradizione del giallo francese di provenienza simenoniana. Caratterizzati sovente da un lato nascosto o da un passato doloroso, quasi mai i suoi protagonisti sembrano condurre una vita felice e semplice, sono caratterizzati invece da un'evidente complessità psicologica: in lotta con la società, si sono spesso dovuti costruire una doppia identità per proteggersi⁶⁷¹. Il mondo dunque così come è descritto da Vargas è un mondo difficile e deludente, ma proprio grazie all'umanizzazione dei suoi personaggi, si fa toccante e impregnato di una forte emotività. Seguendo il filone di alcuni tra i più celebri scrittori di gialli e *noir* (citiamo primo fra tutti Simenon o, rimanendo in Francia ma avvicinandoci ai giorni d'oggi, Izzo), Vargas delinea una realtà e un mondo con il quale non è difficile entrare in empatia: le caratteristiche infatti della realtà e dei rapporti con essa della natura umana messa in scena dalla scrittrice francese sono di una tale fragilità, delicatezza, da renderle fortemente credibili.

⁶⁷⁰ Per un'attenta e completa lista e descrizione di tutti i personaggi dell'intera opera di Vargas, rimandiamo a LEBEAU Guillaume, *Le mystère Fred Vargas, op. cit.*, p. 134-238.

⁶⁷¹ La dualità è uno dei temi centrali delle sue opere; diversi critici hanno evidenziato la connessione con un dato biografico, il rapporto dell'autrice con la sorella gemella.

Nella trilogia degli Evangelisti ci vengono presentati tre storici⁶⁷²: Marc Vandoosler, conosciuto anche come san Marco, colf di giorno e storico medievista di notte; Lucien Devernois, conosciuto anche come san Luca, storico specializzato nella prima guerra mondiale e Matthias Delamarre, conosciuto anche come san Matteo, archeologo specializzato in preistoria. I tre, soprannominati gli Evangelisti, vivono nella stessa casa, la “topaia”⁶⁷³ (così è stata tradotta “baraque pourrie”) di rue Chasle a Parigi (ci vanno ad abitare all’inizio di *Chi è morto alzi la mano*), insieme a Armand “Vandoosler il vecchio”, zio e padrino di Marc Vandoosler, ex poliziotto epicureo e osservatore. Leggiamo dalla traduzione di Maurizia Balmelli:

L’ordine cronologico prima di tutto: al piano terra l’ignoto, il mistero originale, il disordine generale, il magma primordiale, insomma, le stanze comuni. Al primo piano, vago superamento del caos, qualche modesto tentativo, l’uomo nudo si raddrizza in silenzio, insomma, tu, Matthias. Risalendo le scale del tempo... [...] Risalendo le scale del tempo, – continuò Marc, – scavalcata l’antichità, l’agevole ingresso nel glorioso secondo millennio, i contrasti, gli ardui e gli stenti medievali, insomma, io, al secondo piano. Dopodiché, al piano superiore, il degrado, la decadenza, il contemporaneo. Insomma, lui, – proseguì Marc scuotendo Lucien per un braccio, – lui, al terzo piano, che con la sua vergognosa Grande Guerra chiude la stratigrafia della Storia e della Scala. Ancora più su il padrino, che in un modo tutto suo porta avanti lo scardinamento del presente⁶⁷⁴.

Nella seconda avventura degli Evangelisti, entrano in scena altri due personaggi ricorrenti: l’ex prostituta Marthe Gardel e Ludwig Kelweihler, ex poliziotto e ex dipendente del Ministero degli Interni francese, con una rete nazionale di informatori, “il *maître à penser* dell’incasinamento”, con amico e “confidente” un vecchio rospo di nome Bufo (regionalismo toscano per il gufo, secondo Devoto Oli e Zanichelli, ma in francese nome proprio inventato da Vargas). Anche Louis ha i tratti dei personaggi ai margini di Vargas: “poiché apparteneva alla schiera di gente sospetta che si alza dopo l’ora legale, tra le undici e mezzogiorno, all’ora degli sballati, dei nottambuli, dei proscritti, dei colpevoli, dei poltroni, degli scapoli, dei

⁶⁷² Anche in questo caso, la dimensione biografica sembra influenzare le scelte letterarie di Vargas, il cui fratello maggiore, Stéphane, è uno storico della Prima guerra mondiale.

⁶⁷³ “Quattro piani con giardino contando il sottotetto, in una via fuori dal mondo e in uno strato disastroso. Buchi dappertutto, niente riscaldamento e bagno all’esterno, che si chiudeva con un fermo di legno. Strizzando gli occhi, una meraviglia. Tenendoli normalmente aperti, una tragedia.” In VARGAS Fred, *Chi è morto alzi la mano*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino, Einaudi 2002, edizione consultata 2010, p. 9.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 50-51.

malrasati e degli immorali”⁶⁷⁵. Conosciuto anche come il Tedesco e come Louis: “C’era persino chi lo chiamava Louis-Ludwig. A lui sembrava una cretinata, nessuno si chiama Luigi-Luigi”⁶⁷⁶. A proposito di questa frase, nella quale è evidente l’intervento del traduttore, si presenta immediatamente la necessità di consultare l’originale. Nel primo capitolo dell’edizione francese leggiamo: “Il y en avait même qui l’appelaient Louis-Ludwig. Il trouvait ça idiot, personne ne s’appelle Louis-Louis”.

Da questi piccoli dettagli, impercettibili al lettore che non faccia un confronto con l’originale, è evidente quando la mano del traduttore agisca senza tuttavia tradire l’originale. “Cafouillis” diventa “incasinamento”⁶⁷⁷, sostantivo nato nel XX° secolo e sinonimo di “confusione” (Devoto Oli); “Bufo” resta tale ma si aggiunge casualmente all’italiano un sottosignificato (molto probabilmente non voluto dall’autrice) che aggiunge un aspetto visivo del rospo che rinvia all’espressione di un altro animale; e “Louis-Louis” diventa “Luigi-Luigi”: giocando, contro una delle regole base della traduzione secondo la quale i nomi propri non si traducono, rende perfettamente l’effetto ironico, prioritario rispetto alla fedeltà al testo e alla regola di non tradurre i nomi propri.

Iniziando così ad entrare un po’ nell’analisi testuale, mettiamo in evidenza come attraverso la destrezza della traduzione si possa agire sul testo, senza che si avverta la voce del traduttore, giocando in questi casi principalmente sull’ironia, e guarda caso anche su un’aggiunta della lingua italiana su quella francese. Che questa aggiunta fosse conosciuta dall’autrice, consapevole per la traduttrice, casuale, avvertibile da qualche lettore o da pochi, non importa: è comunque una “sottoaggiunta”, una sorta di messaggio subliminale che, anche se non consapevolmente recepito, agisce nella costruzione primo fra tutti di un’immagine visiva del rospo (elemento che collabora fortemente alla costruzione del personaggio Kelweihler) e quindi della costruzione delle atmosfere del testo. Quel senso su cui

⁶⁷⁵ VARGAS Fred, *Io sono il Tenebroso*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino, Einaudi, 2000, p. 204.

⁶⁷⁶ VARGAS Fred, *Un po’ più in là sulla destra*, op. cit., p. 5.

⁶⁷⁷ VARGAS Fred, *Un po’ più in là sulla destra*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2008, edizione consultata, 2011, p. 21. Nel terzo capitolo la frase originale è: “le maître à penser su cafouillis”, dove sia secondo i Dizionari bilingue Garzanti e Boch “cafouillis” è un sostantivo maschile che sta per “pasticcio” o “lavoro malfatto”, inoltre il monolingue Petit Robert lo definisce un termine familiare corrispondente a “grande confusione”. Tutto questo per sottolineare la destrezza della traduttrice che, senza distaccarsi troppo dalla corrispondenza con l’originale, rende il termine con quello maggiormente efficace in italiano a parità di registro.

tanto ha lavorato Algirdas Julien Greimas, e di cui abbiamo parlato nella nostra Seconda Parte. Esso dunque prende rilevanza quando si agisce in una sorta di zoom linguistico, ma mai è fine a se stesso: ci aiuta invece a capire come al suo interno, voluti o no da un'autorità autoriale (sia essa scrittore o traduttore), la costruzione linguistica sappia creare dei mondi più o meno efficaci.

Nel nostro caso l'efficacia è immediatamente evidente: il mondo costruito dalla scrittura di Vargas e dalla sua traduzione è di una ricchezza trascinate, coerente, conferitale da una scrittura basata su una lingua familiare ed elementi altamente inventivi, come neologismi, giochi di parole e invenzioni fonetiche.

I rimandi agli altri romanzi sono costanti e creano un elemento di circolarità in tutta l'opera. Già nella seconda avventura degli Evangelisti troviamo un rinvio alla prima⁶⁷⁸, al caso della cantante lirica Sophia Siméonidis e all'albero improvvisamente comparso nel suo giardino. Ma mentre nell'edizione originale il riferimento a *Chi è morto alzi la mano* è seguito, la prima volta che viene citato, da una nota bibliografica che indica appunto il primo romanzo della serie, ciò non accade nell'edizione italiana, proprio perché il primo romanzo non era ancora stato pubblicato⁶⁷⁹. Nonostante questi piccoli passaggi che potrebbero lasciare un attimo sconcertato il lettore (e che si sarebbe anche potuto scegliere di omettere completamente eliminando le tre frasi per intero), ciò non incide sulla comprensibilità della trama e sulla fluidità della lettura.

Prendiamo ad esempio la terza avventura degli Evangelisti, *Io sono il tenebroso*, che esce in Francia nel 1997 con il titolo *Sans feu ni lieu* e in Italia nel 2000, prima delle altre due. Il titolo italiano è una citazione della poesia *El Desdichado* di Gérard de Nerval ricorrente nel romanzo e fondamentale nello svolgimento dell'indagine⁶⁸⁰: mantenere una traduzione letterale nel titolo era particolarmente difficile, “sans feu ni lieu” fondamentalmente significa “essere senza

⁶⁷⁸ “Et il s'était bien démerdé dans l'histoire Siméonidis, deux crimes immondes, il y avait six mois de ça” (“E se l'era proprio cavata nel caso Siméonidis, due reati immondi, sei mesi prima” (ed. it. p. 59)); “Cette affaire de Kehlweiler, ce n'était pas comme l'affaire de Sophia Siméonidis” (“Questo caso di Kehlweiler non era come il caso di Sophia Siméonidis” (ed. it. p. 69)) e “Certes, quand il s'était lancé dans l'affaire Siméonidis, ça ne lui avait pas nui” (“Certo, quando si era buttato nel caso Siméonidis, non gli aveva nuociuto” (p. 60 ed. it.)), in VARGAS Fred, *Un peu plus loin sur la droite*, Paris, Viviane Hamy, 1995, ed. consultata 1996, p. 59, 68 e 69.

⁶⁷⁹ La nota come da originale non viene aggiunta alle successive edizioni italiane, neanche nella raccolta nell'unico volume VARGAS Fred, *I tre Evangelisti*, Torino, Einaudi, 2010, p. 289.

⁶⁸⁰ “«Io sono il Tenebroso, – Vedovo, – Sconsolato./Principe d'Aquitania dalla Torre abolita:/L'unica Stella è morta, – e sul liuto stellato/È impresso il Sole nero della Malinconia»”, in VARGAS Fred, *Io sono il Tenebroso*, op. cit., p. 135-136 (torna anche a p. 225).

un tetto”, difficile da rendere con un’espressione altrettanto suggestiva in italiano, ma rinvia anche a *Sans toit ni loi*⁶⁸¹, film del 1985 di Agnès Varda, rimando difficile da conservare in traduzione in italiano. È chiaro che il riferimento al celebre film di Varda non è per niente casuale. Nonostante l’opera della regista sia conosciuta anche da un pubblico italiano, la distanza temporale tra il libro di Vargas e il film di Varda non avrebbe infatti reso immediatamente comprensibile il rimando per ogni generazione e livello culturale di pubblico, tanto più che il romanzo mira a diffondersi in un pubblico ampio, non settoriale, cioè non tanto legato alla cultura francese quanto a quella del giallo. Tradurre il titolo alla lettera avrebbe certamente fatto perdere un rinvio al film, invece molto diretto in francese: in questo caso dunque scegliere tutt’altro titolo – operazione del resto diffusa – è una scelta che rinuncia certo a un livello di significato, ma mira ad arrivare il più direttamente possibile al pubblico.

La trama è molto classica: due donne trovate morte con le stesse modalità fanno pensare a un assassino seriale. I sospetti cadono facilmente sul giovane Clément Vauquer, un ragazzo quasi analfabeta e un po’ ritardato al quale era stato affidato, da una voce anonima, il lavoretto di spiare le due donne. Quando il ragazzo si rende conto che l’identikit trasmesso dai giornali corrisponde a lui, scappa a chiedere aiuto a Marthe, che da bambino gli aveva fatto da madre. L’ex prostituta, convinta della sua innocenza, si rivolge a Ludwig Kehlweiler. Clément verrà tenuto nascosto nella topaia dei tre Evangelisti, non senza qualche perplessità, affinché il Tedesco e gli storici si occupino del caso.

Su una trama apparentemente molto classica – un finto colpevole che può diventare facilmente vittima di una giustizia sbrigativa, l’assassinio seriale di donne – prende forma una narrazione estremamente fluida che si addentra in una ricostruzione minuziosa di ambienti borghesi (come non pensare a Georges Simenon) e di personaggi ai margini, stravaganti, disadattati, ma pieni di un’umanità senza pregiudizi (come non pensare a Daniel Pennac e alla sua famiglia Malaussène, ma

⁶⁸¹ Tradotto in italiano con *Senza tetto né legge*, il film comincia mostrando l’immagine di una donna morta per il freddo trovata da un uomo. Ha inizio così la narrazione di una voce fuori campo che parla della donna, Mona (interpretata da Sandrine Bonnaire), una vagabonda che vive per le strade di campagna. In seguito la pellicola torna indietro nel tempo e mostra la donna mentre cerca di nascondersi dalla polizia e mostra i suoi incontri con un bracciante agricolo clandestino, una coppia di pastori di capre e uno strano professore di botanica. Il film vinse il Leone d’Oro al Festival di Venezia come miglior film.

anche a Thierry Jonquet, Didier Daeninckx e a Jean-Claude Izzo). Basta conoscere un po' il padre letterario di Jules Maigret, per capire, ad esempio, quanto Clément, per non parlare di Marthe, sia un personaggio completamente simenoniano: è talmente stupido da fare tutto quello che una voce al telefono gli ordina, senza fare domande, è così cieco da non vedere la trappola che qualcuno gli sta tendendo. Ciò che colpisce nei mondi costruiti da Vargas è il ribaltamento – certo non raro in letteratura – dei valori dei personaggi messi in scena, uomini e donne di strada, comuni, ma complessi, doppi, tormentati.

In un bell'articolo del 2007, Patricia Osganian si chiede quale sia l'intenzione dell'autrice, se metafora del reale o utopia sociale:

[Vargas] assegna ai suoi antieroi, eredi della mitologia – poliziotti e funzionari del Ministero degli Interni caduti in disgrazia per eccesso di zelo, ricercatori disoccupati, ex prostitute cinquantenni in lotta contro la corruzione, - il senso delle domande fondamentali sul bene e sul male, sulla verità e sulla giustizia. Niente viene lasciato al caso o alla neutralità⁶⁸².

Accanto a queste caratterizzazioni dei personaggi e del loro interagire, la consistenza della tensione drammatica è data da una scrittura fluida, attraverso una lingua familiare ma mai semplificata, non minimalista ma mai ridondante, su dialoghi ricchi di aforismi che creano un ritmo che ben si presta a una lettura piacevole, apparentemente facile, ma non impoverita e mai piatta. Una delle grandi forze di Vargas sta proprio nella capacità di creare delle atmosfere da epopea che includono la città tutta e i suoi protagonisti in combattimenti tra forze antagoniste: “Epopea costruita dalla messa in scena, in una totale agitazione, in cui l'ironia gareggia con l'espressionismo”⁶⁸³. Vargas riesce a creare una quotidianità non realista ma ciononostante molto familiare, con accenti visionari costruisce degli universi finzionali che ricordano le fiabe per l'infanzia, che, non dimentichiamolo, molto insegnano su malvagità e crudeltà.

⁶⁸² “elle assigne à ses antihéros quasi hérités de la mythologie – flics et fonctionnaires du ministère de L'Intérieur tombés en disgrâce pour excès de zèle, chercheurs au chômage, ex-prostituée quinquagenaire luttant contre la corruption – le sens des questions fondamentales du bien et du mal, de la vérité et de la justice. Rien n'est laissé par ailleurs au hasard ou à la neutralité”, in OSGANIAN Patricia, “Le monde des exclus de Fred Vargas: l'épopée de la rue contre le réalisme social”, in *Mouvements*, 23 aprile 2007, in <http://www.mouvements.info/Le-monde-des-exclus-de-Fred-Vargas.html> (pagina consultata il 5 ottobre 2012).

⁶⁸³ “Elle se traduit par des mises en scène où, dans la plus complète agitation, l'humour le dispute à l'expressionisme”, in *Ibid.*

Prendiamo come altro esempio i romanzi che hanno come protagonista il commissario Adamsberg, *L'uomo dei cerchi azzurri*, *L'uomo a rovescio*, *Parti in fretta e non tornare*, *Sotto i venti di Nettuno*, *Nei boschi eterni*, *Un luogo incerto*, *La cavalcata dei morti*. Mentre il primo, il secondo e il quarto sono stati tradotti da Yasmina Melaouah; il terzo è stato tradotto a quattro mani da Maurizia Balmelli e Margherita Botto; gli ultimi tre sono stati tradotti da Margherita Botto. Queste le tre traduttrici italiane, fino ad oggi, dell'intera opera di Vargas⁶⁸⁴.

Adamsberg compare inoltre anche in alcuni racconti (*Salut et liberté* del 1997, *La nuit des brutes* del 1999) ed in altri romanzi, viene citato ad esempio in *Un po' più in là sulla destra*⁶⁸⁵. Bisogna infatti sottolineare che tutti i personaggi di Vargas si muovono tra un romanzo e l'altro e non hanno sempre lo stesso grado di presenza: talvolta si può leggere solo un rinvio, altre volte un personaggio che in una storia era molto presente in un'altra può essere solo accennato, ma tutti si ritrovano a girarsi in un qualche modo intorno, abitanti di uno stesso mondo, frequentatori di ambienti simili. Sicuramente tra tutti Adamsberg è quello che maggiormente ritorna, non solo come protagonista, una sorta di legante, intermediario, *trait d'union* ma anche catalizzatore di tutte le caratteristiche del mondo umano vargassiano. A questo proposito, leggiamo la descrizione che ne fa Concita De Gregorio in occasione della pubblicazione italiana di *Sotto i venti di Nettuno*:

Lui, il commissario, si chiama Jean Baptiste Adamsberg. Il suo secondo Danglard, come il barone nel conte di Montecristo. Adamsberg è lento, visionario, intuitivo; non cerca, trova. Si siede al centro di una piazza per ore e aspetta che le cose arrivino da lui. Divaga, "sente". È uno "spalatore di nuvole", dicono i colleghi disprezzandone la presunzione e ammirandone il talento dell'ascolto. Danglard è razionale, incerto, solido. Cerca un metodo, dà riparo alle donne che Adamsberg lascia perché incapace di restare, incapace di condividersi. Disapprova e ammira il suo capo. Tutti e due hanno spesso paura, come agli uomini capita. Le donne meno: Violette, l'agente che accompagna Adamsberg nell'ultima indagine, non ne ha. La vince, almeno, con generoso coraggio. Camille, la donna che lui

⁶⁸⁴ Citiamo però anche il lavoro di Elena Vallerini, che per la propria Tesi di laurea ha tradotto due racconti inediti in Italia della scrittrice francese, pubblicati oggi da Einaudi nella raccolta *Scorre la Senna* tradotti da Margherita Botto. Cfr. VALLERINI Elena, *Il giallo come romanzo sociale. Traduzione di due racconti di Fred Vargas*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pisa, Relatore GORUPPI Tiziana, a.a. 2006-2007.

⁶⁸⁵ A p. 31 leggiamo: "Lei ha conosciuto Adamsberg? – domandò Louis posando Bufo su una sedia. – Jean-Baptiste Adamsberg? L'indolente? L'intuitivo disordinato?".

ama senza saperlo davvero, neppure: parte, va avanti, porta il peso dell'assenza e il figlio che ci è cresciuto dentro⁶⁸⁶.

Soffermiamoci un attimo sull'espressione "spalatore di nuvole" – divenuta celebre e sovente utilizzata poi anche nelle recensioni a proposito del commissario –, usata dalla traduttrice Yasmina Melaouah per rendere l'espressione francese "pelleteux de nuages", utilizzata anche da Vargas per la prima volta in *Sotto i venti di Nettuno*. L'espressione è già esistente nell'antico repertorio rituale del buddismo zen, ma è anche un'espressione tutt'oggi utilizzata nella lingua francese del Québec per indicare qualcuno che si occupa di cose teoriche non avendo un grande senso pratico. Certo è che non è necessario sapere tutta la storia etimologica dell'espressione per recepirla, essa infatti possiede una forza comunicativa immediata che rende perfettamente l'immagine, anche poetica, del personaggio. Tuttavia anche in questo caso – come negli esempi analizzati precedentemente – il suo sottostrato di senso, consapevole o inconsapevole, ci mostra un'accumulazione di significati che convergono comunque sempre nella sua ricezione. Anche se non conosciamo nulla del buddismo zen, anche se non abbiamo alcuna idea del francese parlato in Québec, come semplici lettori percepiamo uno spessore che rende l'espressione un'immagine ancora più efficace⁶⁸⁷, una metafora perfettamente comprensibile nella nostra cultura.

Le espressioni linguistiche e la loro resa traduttiva trasmettono, consapevolmente o inconsapevolmente (sia da parte dell'autore sia da parte del lettore), un plurimo bagaglio di sensi atti a trasformare l'espressione in immagini, vere e proprie figurativizzazioni della lingua. Come nell'esempio dello "spalatore di

⁶⁸⁶ DE GREGORIO Concita, "La giallista mascherata", in *La Repubblica*, 5 settembre 2005, p. 33.

⁶⁸⁷ Riportiamo l'intero passaggio dell'intervista: "B.S.: Parlami ancora di Adamsberg, lo "spalatore di nuvole". Davvero non sapevi che negli antichi testi cinesi è una definizione dell'illuminato?/F.V.: È un'espressione del Quebec, in Canada [dove è ambientato *Sotto i venti di Nettuno*], dove il francese continua a vivere. Dice qualcosa di inutile come lo scrivere, perché le nuvole sono i sogni. È naturalmente una critica del funzionalismo, della tecnocrazia, in nome dell'inconscio. In nome soprattutto di quella sintesi delle due parti del cervello di cui gli eroi, da quelli greci ai monaci zen, sanno fare uso. Razionalità e intuizione insieme, ovvero la «circoscienza», qualcosa di più ampio della sola coscienza. È il proprio dell'eroe classico e mitologico, se ci pensi, il cui carattere semidivino si accompagnava ad un'imperfezione fisica, oltre alla solitudine (anche sessuale) e alcune ossessioni: segni di una condizione a metà tra l'umano e la nuvola. La circoscienza è necessaria per risolvere a buon fine una *quête*. Ah, come vedi, è complicato il romanzo poliziesco! E chissà se anche Agata Christie, che ha chiamato Ercole (Hercules) il suo ispettore Poirot, e addirittura in un romanzo ne presenta il fratello, che si chiama Achille, fosse consapevole del suo rapporto del giallo con i miti, o si fosse solo divertita inconsapevolmente..." in SEBASTE Beppe, "Intervista a Fred Vargas", in *L'Unità*, 21 settembre 2005, in http://www.beppebaste.com/incontri/intervista_vargas.html (pagina consultata il 9 ottobre 2012).

nuvole”, questo rappresenta una caratteristica molto potente della struttura narrativa che va al di là della trama e si somma a tutto l’immaginario che si costruisce intorno ai personaggi, ai luoghi e agli ambienti.

A proposito di questi ultimi ricordiamo un’altra caratteristica interessante, in questo caso consapevole e autoriale: i personaggi abilmente descritti da Vargas sono fuori dal mondo veloce e informatizzato di oggi: mai un computer o un cellulare, (gli Evangelisti ad esempio non hanno neanche un telefono fisso), il che contrasta con una scrittura moderna di trame e stile.

In molti articoli di stampa e nei pochi saggi fino ad ora pubblicati sulla scrittrice francese, si cita spesso la diversità di Adamsberg rispetto al detective tradizionale del genere poliziesco. Su questo punto non possiamo dire di essere completamente d’accordo: senza entrare nei dettagli, ricordiamo infatti che già nella seconda metà del Novecento, e oggi ancora di più, compaiono nella letteratura di questo genere molti protagonisti (uomini o donne della polizia, giornalisti, comuni cittadini, ecc.) che fondano le caratteristiche principali della loro personalità, e quindi del loro peso narrativo, nonché del mondo che insieme ad esso costruiscono, proprio sul fatto di avere qualche tratto dell’outsider (solo per citarne alcuni, ricordiamo il francese Nestor Burma, lo spagnolo Pepe Carvalho, il greco Charitos, lo svedese Mikael Blomkvist, o l’italiano Montalbano). A nostro avviso, invece, i personaggi di Vargas non rappresentano una tipologia rara nel genere. Pur nella loro assoluta originalità e nella perfetta compattezza organica dell’opera della scrittrice francese, essi sono comunque parte e figli del genere, che tanto spesso si è affidato proprio alla voce dei personaggi più “strampalati” e proprio per questo accattivanti. Siamo invece completamente d’accordo con molte delle descrizioni che si possono leggere del commissario Adamsberg, citiamone una di Giacomo Lamborizio che ci è parsa tra le meglio articolate:

Questo commissario è interessante perché rappresenta un esempio notevole di eroe postmoderno nel genere più “classico” di tutti, visto che pone a suo fondamento la scoperta di una verità forte e incontrovertibile. Ciò che rende Adamsberg il più moderno dei detective è il suo apparente, quasi programmatico, rifiutare la possibilità del successo nella ricerca. La sua risposta preferita è “*non lo so*”. Il suo metodo, nel suo significato etimologico di “strada per”, è un cammino circolare e inane su se stesso. La sua logica segue peregrinazioni episodiche e indolenti. Adamsberg non cerca l’ordine nel caos. E proprio per questo alla fine l’ordine si potrebbe dire viene a

lui; nei vicoli ciechi del pensiero, nell'abdicazione del metodo risiede nascosto il senso⁶⁸⁸.

Forza del personaggio (ma anche degli altri protagonisti dell'intera opera), universi finzionali altamente credibili anche se talvolta assurdi (la soluzione delle inchieste viene spesso ad esempio conclusa rapidamente, come se alla scrittrice interessasse più il suo corso), il successo internazionale della scrittrice francese risiede proprio nella sua talentuosa capacità di creare mondi e personaggi. Una ricezione pluristratificata dunque, a più livelli di lettura e di pubblico. Non si può dire che l'opera di Vargas sia né tanto né poco francese: lo è ovviamente, in quanto portatrice della cultura che esprime e nella quale si esprime, ma non lo è come sfruttamento eccessivo di stereotipi. Potremmo invece sostenere che Vargas si tiene spesso lontana dai luoghi comuni sulla Francia o su Parigi: le descrive, le mostra, le sfrutta e ne esprime la natura più profonda⁶⁸⁹ e ne riesce così a trasmettere – anche in un'altra lingua ed in un'altra cultura – la complessità dell'essenza. Se però non sono la Parigi e la Francia delle cartoline, quelle di Vargas sono le descrizioni di topologie popolari che fanno comunque parte di tutto un immaginario di lettori appassionati da molti anni a una tradizione che fa capo a Georges Simenon.

Il successo italiano di questa tribù, non poi così tanto atipica, sta anche nelle sue accurate e impeccabili traduzioni, nell'autorevolezza e nel marketing della casa editrice Einaudi, ma anche e, sicuramente prima fra tutte, nella capacità delle narrazioni di costruire mondi strani, sballati, fuori dagli schemi che da sempre sono forma e sostanza della grande letteratura.

Dalle analisi dell'opera di Vargas si evincono gli elementi che ne hanno determinato il successo italiano oltre che francese: innanzitutto l'appartenenza a un genere di grande successo. Abbiamo visto quanto nella sua seppur originale scrittura ci sia della tradizione letteraria francese del polar diffusa anche in Italia: primo fra tutti Simenon dicevamo, negli ambienti popolari, nelle descrizioni dei personaggi, nei mondi costruiti sia intorno agli investigatori, poliziotti o comuni cittadini, che alle vittime o agli assassini. Una delle grandi caratteristiche infatti del modello di giallo

⁶⁸⁸ LAMBORIZIO Giacomo, "La trilogia Adamsberg – Fred Vargas", *op. cit.*

⁶⁸⁹ Un capitolo a parte richiederebbe la descrizione dei luoghi, di Parigi in particolare, e dell'importanza della toponomastica, elemento oltretutto fondamentale in molti autori del genere poliziesco. Da esso si potrebbe ampliare ad un'analisi della figura del *flâneur* che tanto ha ispirato la filosofia e la letteratura francese (da Walter Benjamin a Simenon).

creato dal padre di Maigret è proprio la straordinaria capacità di costruire mondi narrativi fortemente umani, con uno stile apparentemente semplice ma molto evocativo, attraverso elementi di abitudine e ripetizioni su una mappa di una Parigi popolare che alla fine forse piace molto di più di quella turistica. Anche Vargas sfrutta questi elementi e li sfrutta con piena conoscenza, riuscendo così a creare degli universi finzionali totalmente credibili. Non conta più l'assurdità o meno delle conclusioni delle indagini, non conta più l'apparente stranezza dei personaggi, anzi proprio questi sono elementi di grande presa sul pubblico. Vargas è riuscita a conquistare il proprio pubblico, a farlo affezionare ai propri personaggi e ai loro mondi. Grazie a delle accurate traduzioni e a un buon progetto editoriale, Vargas è riuscita a oltrepassare le Alpi, forse proprio anche perché questi mondi strani da lei così ben congegnati, narrativamente, sono ugualmente percepiti nelle due culture e probabilmente in tutte le culture occidentali globalizzate, grazie a un simile orizzonte di riferimento.

III.3.2. Dominique Manotti e Serge Quadruppani: il noir francese *engagé*

“In genere, il morto è l'entità più trascurabile del romanzo poliziesco. È come al bridge: il morto ci vuole, ma solo per poter giocare”
[Bernard de Fallois, *Simenon*, Tr. Dino Mazzei, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 68]

Le opere di Dominique Manotti sono fortemente connotate da temi economici, politici e sociali, per i quali si avvale degli strumenti della ricerca storica. In Italia sono tutte pubblicate dall'editore milanese Marco Tropea e tradotte da diversi traduttori.

Il primo romanzo, *Sombre Sentier*, esce in Francia per Seuil nel 1995 e in Italia nel 2002, tradotto da Francesco Bruno, con il titolo *Il sentiero della speranza*. Ottiene in patria un immediato successo, tanto da essere pubblicato solo un anno dopo in edizione economica, destino meritatamente fortunato che accomuna tutti i suoi romanzi e che li vede a tutt'oggi presenti e ben diffusi dai suoi editori⁶⁹⁰.

Già nel titolo di questa prima opera si perde, purtroppo ma per forza, il gioco di

⁶⁹⁰ Nel 2008, con *Vite bruciate*, vince il premio International Dagger per il miglior thriller europeo. E con *Le mani su Parigi* ha vinto il premio Roman noir al Festival di Cognac.

parole dell'originale contenuto in "Sentier": sia "sentiero" sia il nome del quartiere⁶⁹¹ di Parigi dove sono ambientati il romanzo e i fatti storici a cui si riferisce, il primo sciopero di lavoratori clandestini del 1980. È qui che Manotti crea il personaggio dell'ispettore Théodore Daquin, poliziotto omosessuale ma interessato anche alle donne, che sarà il protagonista dei due romanzi seguenti.

Cronache storiche e politiche a partire dagli anni '80: *À nos chevaux* tratta di speculazione immobiliare, *KOP* di implicazioni politiche ed economiche nel mondo del calcio, *Nos fantastiques années fric* di corruzione e del commercio di armi. La Gestapo durante l'Occupazione nel 1944 con *Le corps noir*. I conflitti tra Alcatel e il Gruppo Lagardère-Daewoo per la conquista del gruppo Thomson alla fine degli anni '90 con *Lorraine connection*. La rivolta delle banlieue parigine del 2005 con *Bien connu des services de police*. La privatizzazione, segreta, dell'industria nucleare francese durante le elezioni presidenziali del 2007 in *L'honorable société* scritto a quattro mani con DOA⁶⁹².

Per restringere l'analisi così da condurla più approfonditamente, occupiamoci ora di due delle sue pubblicazioni più recenti: *À nos chevaux* e *Bien connu des services de police*. Il primo perché, anche se pubblicato in Francia prima dell'inizio del XXI° secolo, arrivato in Italia nel 2003, è il solo libro dell'autrice a essere poi riedito in edizione tascabile da Il Saggiatore, altro editore ma stesso gruppo editoriale di Marco Tropea.

Il bicchiere della staffa è l'espressione italiana che ne traduce il titolo: essa indica comunemente l'ultimo bicchiere che si beve insieme prima di congedarsi; l'espressione nasce nell'800, quando i signori che si recavano nelle locande bevevano l'ultimo bicchiere quando già avevano un piede nella staffa, pronti per montare a cavallo⁶⁹³ e rinvia dunque indirettamente al "chevaux" del titolo originale. Anche se il lettore italiano può non essere interessato al titolo originale, è chiaro che la volontà dell'editore sia stata quella di conservarne il gusto e suggerire già dal titolo lo sfondo nel quale la trama si inserisce, gli ambienti degli ippodromi, delle agenzie

⁶⁹¹ Sentier, nel II° arrondissement di Parigi, è uno dei luoghi chiave nel settore del tessile, un tempo i negozi grossisti erano soprattutto in mano alla comunità di "Pieds-Noirs", di francesi nati nelle colonie nord africane, in questo caso soprattutto ebrei, oggi sono gestiti esclusivamente dalla comunità cinese.

⁶⁹² Acronimo di "Dead On Arrival". Nel 2007 il suo romanzo *Citoyens clandestins* pubblicato da Gallimard è stato insignito del *Grand prix de littérature policière* per il miglior romanzo poliziesco francese dell'anno, non è ancora stato tradotto in Italia.

⁶⁹³ Dizionario Etimologico Le Monnier, 2010.

immobiliari e assicurative, con un occhio rivolto all'Eliseo e alla corruzione della polizia.

Dopo una serie di delitti nel mondo delle corse di cavalli, le indagini si concentrano su quattro vecchi amici del tempo del liceo, che hanno fatto insieme il '68 e che si ritrovano negli anni '80, nella Parigi di Mitterrand dove tutti sono riusciti a fare fortuna e non sempre in maniera del tutto pulita. Protagonista di questo secondo romanzo è ancora il commissario Daquin del X° arrondissement, affascinante e umano, colto. Daquin ha la stoffa del capo, è intuitivo e deciso, non va molto per il sottile nei suoi metodi interrogatori, non si lascia intimidire dalle autorità che vorrebbero metterlo a tacere, ricattandolo con foto compromettenti quando vengono toccati dei pezzi grossi.

Le vicende iniziano nel giugno 1989 e terminano il 10 di novembre dello stesso anno: la radio trasmette la notizia della caduta del Muro di Berlino sullo sfondo della nuova Parigi della Défense e la vecchia dei lungosenna. Una scrittura asciutta, che alterna alla terza persona singolare attimi in prima, come lampi di monologhi introspettivi sapientemente inseriti qua e là, brevi pensieri che non interrompono l'azione. Lo stile è quello delle sequenze cinematografiche, i fatti vengono elencati in tutto il loro svolgersi, facciamo un esempio:

Agathe attraversa la grande stanza del suo appartamento, toni marrone chiaro, piante verdi. Una lunga occhiata alla parete di destra, coperta da cima a fondo da disegni di vario genere, da sanguigne del diciottesimo secolo francese fino a bozzetti contemporanei tutti incorniciati con cura, di ogni stile. Un sapiente disordine. Quel modo meraviglioso che ha Michel nello scegliere, sicuro di sé: questo mi piace, questo no, questo va messo qui. Io non so cosa mi piace, non ho gusto⁶⁹⁴.

Periodi talvolta estesi, ma che danno sempre l'impressione di essere brevi, un ritmo scandito, veloce, che descrive ogni movimento come se ci fosse l'obiettivo di una telecamera a filmare, si percepiscono tutti i cambi di quadro e di scena, dai primi piani alle panoramiche e viceversa.

Certo è che il francese si presta più dell'italiano a una descrizione di ogni parte dei movimenti: sappiamo infatti che è più frequente nel francese che nell'italiano

⁶⁹⁴ MANOTTI Dominique, *Il bicchiere della staffa*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Marco Tropea, 2003, Milano, Il Saggiatore Tascabili, 2010, p. 145.

nominare tutte le parti di una sequenza di un'azione. Facciamo noi un esempio banale: “afferra la sedia, la sposta, si siede, si avvicina al tavolo”. Una frase di questo tipo stupisce di più in una narrazione italiana che in una francese. La narrazione francese sopporta facilmente i dettagli, le ripetizioni. Ciò sottolinea che sicuramente la scrittura di Manotti risulta molto più scandita in italiano che in francese, ma allo stesso tempo lo stile asciutto si può dire venga percepito ugualmente da entrambe le lingue e agisca così sulla ricezione in maniera simile.

Leggiamo lo stesso passaggio citato sopra nell'originale:

Agathe traverse la grande pièce de son appartement, tons brun clair, cuirs, plantes vertes. Un long regard sur le mur de droite, recouvert de bas en haut de dessins les plus divers, depuis des sanguines du XVIIIe siècle français jusqu'à des esquisses contemporaines, tous encadrés avec soin, dans tous les styles. Un savant désordre. Cette façon merveilleuse qu'a Michel de choisir, sûr de lui: J'aime ça, je n'aime pas ça, il faut mettre ça ici. Moi, je ne sais pas ce que j'aime, je n'ai aucun goût⁶⁹⁵.

Avvertiamo come nell'originale e nella sua traduzione uno stile secco, quasi ruvido, vada a compensare l'elemento altamente descrittivo che forse renderebbe più difficile una ricezione in lingua italiana. Lo stile cinematografico dunque predomina sul descrittivo e fa accettare anche alla lingua italiana l'abbondante esposizione dei passaggi che elencano minuziosamente i movimenti e le azioni.

Ciò che fuoriesce è un'accurata narrazione, una scrittura coerente che supporta ancora di più il registro storico e il suo legame con la realtà. Su questo si fonda la forza dell'opera di Manotti: l'utilizzo del genere poliziesco per parlare di storia contemporanea attraverso gli strumenti della ricerca e i mezzi di una narrazione solida, scandita e asciutta, ma non minimalista. I dettagli sono ricorrenti, ma mai espressi in maniera ridondante. Le sequenze sul modo cinematografico accentuano ancora di più una componente realista fondamentale alla credibilità dell'opera: i fatti storici che fanno da sfondo alle trame.

Così anche in un altro romanzo che ha goduto di grande successo in Francia come *Bien connu des services de police*, la scrittura si avvale degli stessi strumenti. Leggiamo nella traduzione italiana un passaggio:

⁶⁹⁵ MANOTTI Dominique, *A nos chevaux!*, Paris, Rivages, 1997, edizione consultata 1999, p. 149.

Per raggiungere l'ufficio, Doche attraversa l'atrio, dove l'atmosfera, in breve tempo, è molto cambiata. Vi si accalcano uomini e donne di ogni condizione, di ogni colore, c'è appena qualche sedia per sedersi. Fa già molto caldo, l'odore di chiuso, di sudore e di disinfettante, assai forte, irrita il naso, il bancone di legno che funge da ufficio accoglienza è circondato da gente che si lamenta e guarda Doche con aria aggressiva mentre passa. Sarà dura, eccoti avvertito⁶⁹⁶.

Manotti scrive sempre così, non si tratta solo di qualche passaggio ogni tanto, e questo fa sì che le sue narrazioni siano fortemente compatte e solide. Ciò crea un supporto molto potente alla credibilità dei fatti storici che racconta e permette al lettore di aderire ancora di più al progetto d'indagine, non solo della trama del giallo, ma soprattutto di quella storica della realtà.

Il lettore italiano dunque riesce ad affrontare uno stile leggermente resistente alla propria lingua proprio grazie all'uso della forza di una narrazione cinematografica e al fatto che l'interesse tutto si focalizza su dei fatti storici reali, fatti di cui spesso la stampa non si occupa in maniera così approfondita.

Un caso particolare è l'ultimo libro scritto da Manotti e DOA, *L'honorable société*, dove insieme a tutto quello visto fino ad ora si unisce la problematica di una scrittura a quattro mani. Due scrittori politicamente impegnati che raccontano insieme quanto "Qualsiasi classe miri a ottenere l'egemonia [...] deve prima di tutto ottenere il potere politico, per rappresentare a sua volta il proprio interesse come quello universale" dalle parole di Karl Marx a *incipit* e manifesto del romanzo.

È chiara fin da subito la prospettiva. Gli autori si dichiarano, come entrambi hanno sempre fatto, e si assumono la responsabilità di un raccontare che dietro l'apparenza di uno specifico genere letterario si vuole fare lettura storica documentata e credibile. La scrittura è efficace e mai si sentono le voci distaccate dei due romanzieri.

L'interesse del lettore italiano è di nuovo portato su dei fatti storici contemporanei, non estranei alla sua società, che fanno del raccontare poliziesco un'indagine della realtà attuale, non solo francese ma internazionale. Se però Manotti è abbastanza conosciuta in Francia, lo è meno in Italia. Nonostante sia ben tradotta e diffusa da una casa editrice di media grandezza e con un'interessante storia editoriale alle spalle, la sua opera è seguita soprattutto da lettori interessati a una lettura storica

⁶⁹⁶ MANOTTI Dominique, *Già noto alle forze di polizia*, Tr. FORNASIERO Silvia, Milano, Marco Tropea, 2011, p. 23.

politicamente molto di sinistra. Bisogna sottolineare che l'editore Marco Tropea, la cui casa editrice nasce nel 1996 all'interno de Il Saggiatore con una lunga professionalità alle spalle in altre case editrici italiane, è il nipote di Alberto Tedeschi⁶⁹⁷, traduttore e direttore storico di Gialli Mondadori, ma soprattutto negli anni Settanta è politicamente molto impegnato nel Movimento Studentesco; il catalogo della casa editrice esprime tutt'oggi una grande coerenza nella diffusione di autori e di opere che approfondiscono questa direzione politica. Non che questo diminuisca la diffusione nel pubblico, anzi, ma l'opera di Manotti, così storicamente approfondita e dettagliata, riscuote minore successo in Italia che in Francia, dove forse è ancora oggi più facile affrontare argomenti di storia contemporanea più liberamente. Per questo si può dire che i lettori italiani di Manotti siano dei lettori che sanno già quello che vogliono leggere, con uno specifico interesse verso un punto di vista politico molto chiaro. Lettori già impegnati come la letteratura *engagée* che leggono e questo, forse più in Italia, dove comunque si pubblica e si legge meno⁶⁹⁸, ne diminuisce l'ampiezza.

Insieme a Manotti, ma con uno stile differente, vorremmo soffermarci ora sull'opera di Serge Quadrupani, classe 1952, scrittore, traduttore, dall'italiano⁶⁹⁹ e dall'americano, editor e giornalista, oltre che noto attivista e militante della sinistra francese.

Pubblicato da diversi editori, ma principalmente da Gallimard e Métailié, ha diretto per quest'ultima la sezione "Italies", oggi scomparsa, ed è tuttora responsabile del settore italiano. Per Fleuve noir ha curato le antologie *Portes d'Italie* (diciotto racconti di autori italiani) nel 2001 e *Bleu, Blanc, sang* (venticinque racconti di autori francesi) nel 2002.

Dieci dei suoi romanzi sono stati tradotti in italiano, tutti da Maruzza Loria, eccetto *L'assassina di Belleville* tradotto da Pier Paolo Rinaldi. Esaminiano, seppure a grandi linee, ben sette di queste sue opere tradotte⁷⁰⁰.

⁶⁹⁷ DI STEFANO Paolo, "Ho seguito Ingrao, fu una delusione. Marco Tropea vizi e segreti, tic e passioni: parlano i protagonisti della cultura e dell'editoria italiana", In *Corriere della Sera*, 29 settembre 2008, p. 27.

⁶⁹⁸ Cfr. SOLIMINE Giovanni, *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁶⁹⁹ Dal 1999 contribuisce a diffondere molti autori italiani in Francia, come Valerio Evangelisti, Sandrone Dazieri, Massimo Carlotto, Wu Ming, Marcello Fois e Eraldo Baldini.

⁷⁰⁰ Escludiamo: *C'è qualcuno in casa*, edito da Salani, perché è un romanzo per ragazzi; *Alla tavola di Yasmina: sette storie e cinquanta ricette di Sicilia al profumo d'Arabia*, pubblicato da Mondadori, perché è una storia ispirata alle *Mille e una Notte* che mescola racconto e cucina; e *Le*

I primi sono la trilogia composta da *La Forcenée* (1993), *Colchiques dans les près* (2000) e *La nuit de la dinde* (2003), tradotti in italiano con *L'assassina di Belleville* (2001), *La breve estate dei colchici* (2003) e *La notte di Babbo Natale* (2004), tutti editi in italiano nella celebre collana dei Gialli Mondadori. *Rue de la Cloche* (1992), *Y* (1992) e *Au fond de l'œil du chat* (2006) sono pubblicati in Italia da Marsilio, ma in un altro ordine e con i titoli *Rue de la Cloche* (2009), *Y* (2008) e *In fondo agli occhi del gatto* (2007), iniziando cioè – come non è raro accadde – da quello più recente per pubblicare in seguito i precedenti a seconda del successo di pubblico. Ultimo in ordine di pubblicazione sia italiana che francese è *La disparition soudaine des ouvrières* (2010), pubblicato in Italia dalle piccole Edizioni Ambiente con il titolo *La rivoluzione delle api* (2011).

Tutti i romanzi di Quadruppani affrontano, attraverso il *noir*, la denuncia di fatti storici e politici contemporanei. Ma l'abilità letteraria dello scrittore francese rende difficile una qualsiasi catalogazione, scrive Andrea Camilleri (tradotto in francese, per qualche romanzo, proprio da Quadruppani) a introduzione de *L'assassina di Belleville*:

perché la scrittura di Quadruppani [...] si struttura secondo il ritmo, il respiro del cinema. Di un certo cinema però: qui il ricorso al piano sequenza è assente, si tratta semmai di un montaggio serrato ottenuto dall'alternarsi e dal variare di punti di vista della macchina da presa. E non è neppure un caso, se è valido questo riferimento al cinema, che si rimanga colpiti da una narrazione che propone le diverse ambientazioni attraverso un susseguirsi continuo di voci, suoni, rumori e anche colori, in un andirivieni quasi accelerato di una molteplicità di personaggi e di comparse. Una sorta di caleidoscopico "montaggio delle attrazioni" attuato attraverso un divertente e divertito susseguirsi di rovesciamenti delle parti [...] e delle situazioni, le quali situazioni si rifiutano di obbedire a una logica di rapporti, preferendo piuttosto abbandonarsi a una sorta di invenzione momentanea⁷⁰¹.

Quello che Camilleri scrive a proposito del romanzo di Quadruppani può essere esteso a tutta la sua opera. Difficilmente riconducibile a uno stile preciso, la scrittura nei suoi romanzi *noir* si fa portatrice di tematiche sociali.

furiose, pubblicato solo in Italia da DeriveApprodi, che rientra nella categoria dei libri illustrati (in Francia è apparso a puntate, da settembre 2008 a febbraio 2009, nella bella rivista satirica settimanale *Siné Hebdo* chiusa nel 2010, ma non ha trovato un editore).

⁷⁰¹ CAMILLERI Andrea, "Introduzione" in QUADRUPPANI Serge, *L'assassina di Belleville*, Tr. RINALDI Pier Paolo, Milano, Mondadori, 2002, p. 6.

Rue de la Cloche, ad esempio, secondo romanzo pubblicato in Italia nella “trilogia di Belleville”, racconta di un delitto collegato a un manoscritto gettato dalla finestra da un traduttore stanco e arrabbiato, Léon, il protagonista insieme all’ex ispettore Emile Krachevski, un libro che nessuno ha letto e che pare indaghi sull’ultima delle grandi opere del Presidente. C’è la guerra del Golfo, ci sono gli investimenti edilizi nella zona Est di Parigi e banche che si scontrano in Rue de la Cloche, via che sta scomparendo, come leggiamo nella traduzione italiana alla fine del romanzo in una nota dell’autore: “Rue de la Cloche non esiste più. Alcuni anni fa è stata rimpiazzata da un giardino. Lunga vita ai suoi ex abitanti”⁷⁰².

Un coro di personaggi, che appaiono e scompaiono, per poi riapparire in seguito. Nei romanzi dell’autore francese infatti possiamo trovare una voce narrante, ma insieme a essa una coralità di personaggi che si mescolano e danno forza a in un’infinità di trame accomunate da un pessimismo di fondo mitigato da uno sguardo affettuoso verso un’altra umanità, l’umanità al margine. Una prosa ricca, immaginifica, una scrittura nervosa e inventiva che ricorda Jean-Patrick Manchette e Leo Malet. Proprio Manchette nel 1992 aveva affermato che “Quadruppani rianima l’aggressività sociale che contraddistingue la grande narrativa noir fin dalle origini”⁷⁰³. Una scrittura camaleontica, che può cambiare colore in ogni momento, che si piega agli ambienti e alle loro descrizioni, per darne una rappresentazione a tuttotondo:

All’inizio si ha l’impressione di trovarsi di fronte ad un libro [...] giallo, dove c’è una vittima e un assassino misterioso, dove i condomini del povero Léon cicalleggiano tra di loro e l’autore ce li mostra in pose uscite dai libri di Maigret o da un film come “La finestra sul cortile”. Come su una passerella ci passano davanti la vicina chiacchierona, il simpatico senzatetto, l’ispettore burbero e puntiglioso: lo stesso Léon viene ritratto come un personaggio impulsivo, con la testa tra le nuvole e un po’ romantico. Poi la vicenda, mano a mano che i delitti aumentano, si colora di nero diventando sempre più cupa fino a trasformarsi in una spy-story alla “Intrigo internazionale”. La trama infatti non si svolge tutta in Rue de la Cloche, [...] Il lettore segue gli intricati fili dell’intreccio per i quattro angoli del mondo alla ricerca delle pagine perdute del dattiloscritto che Léon doveva tradurre e che lo ha messo nei guai.

⁷⁰² QUADRUPPANI Serge, *Rue de la Cloche*, Tr. LORIA Maruzza, Venezia, Marsilio, p. 307.

⁷⁰³ Cfr. MAIMONE Giorgio, “Rue de la Cloche”, in *Il Sole 24 Ore*, 16 febbraio 2010, in <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnline4/Tempo%20libero%20e%20Cultura/2010/02/quadruppani-Rue-de-la-Cloche.shtml?uuid=5c8af306-1b00-11df-b6c8-62166150bc70&DocRulesView=Libero> (pagina consultata il 20 ottobre 2012).

Molte persone, oltre a lui, lo stanno cercando. Primo fra tutti l'ex ispettore Emile Krachevski. L'incontro tra il trasognato e romantico traduttore e il marmoreo e metodico ex poliziotto è duro ed esilarante al tempo stesso⁷⁰⁴.

Grazie alla capacità di sfruttare i riferimenti ai grandi padri letterari e cinematografici, qui ad esempio Fabio Napoli cita Simenon e Hitchcock, e abbiamo già fatto allusione a Manchette e a Malet, Quadruppani sviluppa, attraverso la padronanza della storia della letteratura non solo di genere, uno stile assolutamente personale che riesce abilmente a fare presa sui lettori italiani.

Come abbiamo visto, pubblicato da importanti editori, sia in Francia che nella Penisola, in quest'ultima le sue traduzioni non si limitano a qualche opera disparata, ma procedono coerentemente sulle due trilogie (una nei Gialli Mondadori⁷⁰⁵, l'altra nella collana Farfalle di Marsilio, in collane cioè esclusivamente dedicate al genere). Ciò mostra la positiva risposta del pubblico. Anche se non vengono pubblicate in Italia con lo stesso ordine cronologico originario, ciò non crea un disturbo nella ricezione: le trilogie infatti non sono realmente delle serie, anche quando presentano una ripetizione di alcuni personaggi, ogni romanzo è fondamentalmente autonomo.

Dopo che Quadruppani ha fatto conoscere e diffuso Wu Ming in Francia, in una sorta di scambio di favori tra scrittori, sarà Wu Ming I a definirlo sul quotidiano *L'Unità*: "Uno dei più vivaci e spiazzanti autori del polar francese"⁷⁰⁶, citando riferimenti ad alcuni classici, cinematografici prima che letterari, come *Frank Costello faccia d'angelo* di Jean-Pierre Melville, *Fuori orario* di Martin Scorsese, *Tutto in una notte* di John Landis e l'ultimo fotogramma de *I tre giorni del Condor* di Sydney Pollack quando Robert Redford si guarda alle spalle.

I personaggi di Quadruppani, ci spiega ancora Wu Ming I, rappresentano per il lettore italiano il vero sessantottino parigino, e questa può essere un'altra ragione del loro successo in Italia, successo molto diverso da quello in patria, dove invece lo scrittore è conosciuto maggiormente come traduttore e attivista.

⁷⁰⁴ NAPOLI Fabio, "Rue de la Cloche", in *Mangialibri*, 3 agosto 2010, in <http://www.mangialibri.com/node/5986> (pagina consultata il 20 ottobre 2012).

⁷⁰⁵ Uno dei problemi dei Gialli Mondadori era la difficile reperibilità dei testi dopo l'uscita in edicola. Quindi è stato molto positivo per la ricezione dell'autore francese in Italia il passaggio a Marsilio.

⁷⁰⁶ WU MING I, "Serge Quadruppani: *In fondo agli occhi del gatto*", in *L'Unità*, 20 settembre 2007, cfr. <http://www.carmillaonline.com/archives/2007/09/002386.html#002386> (pagina consultata il 19 ottobre 2012).

Quadruppani il cui stile molto visivo è reso alla perfezione da Maruzza Loria, procede per “libere associazioni”, che, del tutto inattese, “accendono” il cervello di chi legge (es. la similitudine [in *In fondo agli occhi del gatto*] tra le oche torturate per produrre il patè di fegato e i detenuti dell’IRA in sciopero della fame nutriti a forza dai secondini). Immagine dopo immagine, i [...] fili narrativi cominciano a intrecciarsi⁷⁰⁷.

E la coralità di trame di cui parlavamo assume un’unica voce in finali spesso non prevedibili. Prendiamo ad esempio *In fondo agli occhi del gatto*, uscito in Francia nel 2006 e in Italia nel 2007. Opera a due voci: quella di Michel, un cinquantenne indigente, sospettato dell’assassinio del suo migliore amico Paul, e quella di Emile, un uomo che, prima di ritirarsi in un eremo agreste difeso da sistemi di sorveglianza hi-tech, ha fatto il mercenario. “Solo a metà del libro, e persino oltre, si intuisce che i loro racconti hanno un nesso. Fino a quel momento, l’unico ricordo è costituito da una forte presenza di gatti, amati da entrambi i protagonisti”⁷⁰⁸, scrive un altro scrittore che è stato diffuso in Francia sempre da Quadruppani, Valerio Evangelisti.

Romanzo su vite deragliate che diventa acuta riflessione sulla persistenza del male nell’animo umano e nella Storia:

Proprio le *coulisses du monde* diventano il segreto vero da scoprire e il motore capace di inchiodarci all’intreccio, di volerne conoscere gli sviluppi. Di sorpresa in sorpresa, di orrore in orrore, capiamo che è il mondo intorno a noi quello che ci viene svelato. A partire dal punto di vista di un povero cristo che ha avuto la sventura di rimanere impigliato nei suoi ingranaggi occulti. Il turbine delle disgrazie individuali non è fine a se stesso: rimanda a una totalità sociopolitica, ed è quella che finisce per attrarci⁷⁰⁹.

Le frasi brevi, l’ironia, la costruzione di un mondo – come scriveva Camilleri – caleidoscopico, sono creati dall’andamento di un narrare che sembra scoprirsi mano a mano che si fa. Un narrare certo movimentato, ma allo stesso tempo riflessivo, impregnato di un’acuta consapevolezza politica del passato e del presente e da una forte capacità di trasmissione e di dialogo con il lettore.

⁷⁰⁷ *Ibid.*

⁷⁰⁸ EVANGELISTI Valerio, “Ancora su *In fondo agli occhi del gatto* di Quadruppani”, in *Il Manifesto*, 30 ottobre 2007, in *Carmilla*, in <http://www.carmillaonline.com/archives/2007/11/002441.html> (pagina consultata il 18 ottobre 2012).

⁷⁰⁹ *Ibid.*

Sfruttando al massimo le capacità del genere, Quadruppani riesce a costruire trame coerenti, ironiche e movimentate, riesce a costruire mondi di fantasia che si fanno intermediari alla comprensione della realtà. I suoi personaggi sono spesso stati paragonati a quelli dei suoi contemporanei Pennac o di Izzo, ma Quadruppani è di certo più amaro, seppur ugualmente sensibile, sicuramente meno facilmente indulgente e compiacente.

Chiediamoci come mai Quadruppani scrittore sia meno riconosciuto in Francia, dove è noto come traduttore e attivista ma non come romanziere, che in Italia: vari i fattori che ne hanno spinto una discreta diffusione. Una critica giornalistica, spesso ad opera di scrittori direttamente in contatto con lui, e che sicuramente lo apprezzano sinceramente, ha contribuito a diffonderlo. Il fatto di essere pubblicato da due case editrici ben distribuite nelle librerie, in collane molto connotate nel genere poliziesco a ampio raggio ha di certo incentivato la diffusione.

Entrambi dunque scrittori impegnati, Manotti e Quadruppani, mostrano due strade diverse di esportazione dalla Francia all'Italia: forse contribuisce anche una scrittura molto diversa, più narrativa quella di Quadruppani, più dettagliata e storica quella di Manotti. Notiamo inoltre che entrambi, pur avendo un cognome italiano e un forte legame con la Penisola, seppur siano riusciti tutti e due ad avere molte opere tradotte e pubblicate, non hanno attecchito nello stesso pubblico: più specifico quello di Manotti, più ampio quello di Quadruppani. Ci chiediamo però come mai Quadruppani decida, per l'ultimo libro uscito in Italia, di passare a una piccola casa editrice e non sappiamo con chi pubblicherà Manotti il prossimo romanzo, che tratterà di un argomento storico italiano molto delicato proprio sulla storia politica della Penisola.

III.3.3. I thriller di Brigitte Aubert e Pierre Lemaitre: i rischi degli editori italiani

“il detective si aggira nello spazio vuoto tra le figure in veste di rappresentante della *ratio*, la quale si contrappone all’illegale per ridurlo, analogamente alle circostanze di fatto dell’attività legale, al nulla della sua propria indifferenza. Egli non è rivolto verso la *ratio*, ma ne è la personificazione; non obbedisce, in quanto sua creatura, al suo comando, ma è piuttosto la *ratio* stessa a realizzare il proprio compito nella non persona del detective”.

[Siegfried Kracauer, *Il romanzo poliziesco*, Tr. Renato Cristin, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 53]

Sarebbero molti gli autori francesi di *noir* di cui vorremmo ancora parlare. Anche se oggi è sufficiente entrare in una libreria per osservare che le più numerose traduzioni italiane del genere provengono dalle letterature anglofona e del nord Europa⁷¹⁰, l’incidenza della letteratura *noir* francese resta comunque sia importante sia interessante. Seppure nessuno in Italia raggiunga il successo di Fred Vargas, se si esclude forse il caso de *I fiumi di porpora* del 1998 dello scrittore più americano tra i francesi, Jean Christophe Grangé⁷¹¹, le cui opere anche in Italia sono spesso considerate dei best seller, ci sono altri interessanti scrittori francesi che utilizzano il *noir* non tanto per affrontare temi sociali e politici, come abbiamo appena visto con Manotti e Quadruppani, ma principalmente per sperimentarsi nella struttura già impostata di un genere. Pensiamo ad esempio a Brigitte Aubert, una delle scrittrici più prolifiche del panorama francese contemporaneo. Sei delle sue opere sono ad oggi pubblicate in italiano. Un primissimo tentativo è stato fatto agli esordi della carriera della scrittrice da Bompiani che ha fatto tradurre da Sergio Claudio Perroni *Les Quatre Fils du docteur March* con il titolo *Diari di casa March*, poi più niente. Bisogna aspettare qualche anno per vedere *Favole di morte*, *La Morte delle nevi* e *La morte taglia e cuce* pubblicati da Voland, tradotti da Guia Boni, rispettivamente nel 2000, 2001 e 2003; e *Requiem caraibico* e *Funerarium* pubblicati dalla casa editrice romana Robin, il primo tradotto da Guia Boni, il secondo da Pierfrancesco Borzone, rispettivamente nel 2002 e nel 2006.

⁷¹⁰ Sappiamo bene che negli ultimi anni in seguito al successo della trilogia *Millenium* si è verificato un vero e proprio proliferare di autori nordici, non sempre qualitativamente paragonabili a Stieg Larsson.

⁷¹¹ Jean Christophe Grangé (Parigi, 15 luglio 1961) è un giornalista, scrittore e sceneggiatore francese. Vincitore del premio Grinzane Cinema 2007 per il miglior libro da cui è stato tratto l’omonimo film del 2000 *I fiumi di porpora* di Mathieu Kassovitz.

Dobbiamo subito notare che, forse a causa della corposità dell'opera della scrittrice francese, non deve essere stato facile per le case editrici italiane indovinarne sempre una selezione: infatti mentre i romanzi pubblicati da Voland sono molto interessanti, soprattutto i primi due, quelli pubblicati da Robin lo sono molto meno, essendo dei gialli abbastanza noiosi e poco credibili, non animati da una scrittura né particolarmente originale né travolgente, con nessun personaggio a cui facilmente il lettore si possa affezionare. Prendiamone quindi in considerazione due per capire cosa possa avere funzionato in uno che non ha funzionato nell'altro, soprattutto in Italia, dato che in seguito non è più stata pubblicata.

Voland si è dedicata in particolare ai due romanzi che hanno come protagonista Elise Andrioli, una giovane donna che dopo un terribile attentato è costretta a vivere muta e immobile: mentre nel primo romanzo, *Favole di morte*, riesce a comunicare con il mondo esterno solo attraverso l'indice della mano sinistra, nel secondo, *La Morte delle nevi*, ha recuperato l'uso della mano e del braccio sinistro e può, seppure a fatica, scrivere.

Il lettore segue dunque le vicende, spesso macabre e agghiaccianti, nell'alternarsi di monologhi interiori e dialoghi tra personaggi esterni, primo fra tutti quello della fedele badante Yvette, una donna semplice e non particolarmente arguta, ma dotata di un grande spirito pratico seppur di natura maldestra. La prima caratteristica che si avverte evidente in questo ciclo di romanzi – caratteristica predominante della scrittura di Aubert – è l'ironia: anche nelle situazioni più drammatiche, i monologhi di Elise sono costellati di battute e similitudini in cui predomina l'umorismo. Ciò però non toglie nulla alla tensione narrativa caratterizzata invece da passaggi di climax ascendenti di suspense, in cui il ritmo accelera e la descrizione dei pericoli è particolarmente dettagliata.

A metà strada tra classico giallo da campagna inglese, con il sapore di una Miss Marple un po' più moderna e di certo più giovane e attraente nonostante l'infermità, e thriller traboccante di omicidi seriali e particolari raccapriccianti, alla Patricia Cornwell, la serie di questi due romanzi raggiunge un'originalità propria, una struttura narrativa compatta e una leggibilità fluida. Allontanandosi dalle influenze anglofone classiche, alle quali inizialmente ci si potrebbe riferire, Aubert arricchisce la struttura dei suoi gialli, rendendoli così unici e riconoscibili, attraverso questa componente umoristica. Elise, la protagonista, riesce a scherzare anche nelle

situazioni più difficili e sulla propria paralisi. Anche con un assassino accanto che le vuole tagliare la gola, riesce a fare qualche battuta, senza che la tensione diminuisca.

Ambientato a Boissy-les-Colombes, nella periferia parigina, *Favole di morte* inizia dall'incontro di Elise all'uscita da un negozio con una bambina, Virginie, che le racconta particolari inquietanti sulla morte misteriosa di alcuni suoi coetanei. Elise non capisce se sia vero o se siano solo cupe fantasie infantile, ma soprattutto si chiede come possa intervenire, immobilizzata com'è su una sedia a rotelle, cieca e muta, per salvare altre vittime e ovviamente Virginie e se stessa. Anche lei è infatti ormai nell'occhio del ciclone del misterioso e sanguinario assassino, che non solo uccide giovani vittime ma le mutila e ne raccoglie membra o organi. È l'inizio di un incubo in cui una tranquilla cittadina della banlieue parigina rivela tutta la sua sotterranea violenza:

– Sono venuta a fare la spesa con mio papà. Non vuole che parli con gli estranei, ma per te non è lo stesso visto che sei paralizzata. Hai avuto un incidente? [...] Vuoi che ti racconti una storia?

Alzo l'indice, meditando. Sette anni. L'avvenire davanti. E dire che ho avuto sette anni anch'io e che mi ero ripromessa grandi cose...

– C'era una volta un bambino che si chiamava Victor, era il figlio della tabaccaia. Era molto cattivo e allora, un giorno, è stato trovato morto nel bosco dove gli avevano proibito di andare a passeggiare.

Ma che dice?

– È venuta la polizia, ma non ha trovato niente. Dopo Victor, la morte dei boschi ha preso Charles-Eric, il figlio della signora della Posta. L'hanno ritrovato nei cespugli lungo il treno, anche lui pieno di sangue. È venuta la polizia, ma non ha trovato niente. E poi c'è stato Renaud. E, da ieri, la morte ha preso Michaël, sul bordo del fiume.

Questa bimba è pazza. Che idea inventarsi una storia del genere! Si appoggia al mio avambraccio e sussurra:

– Ma io so chi li ha ammazzati⁷¹².

Questa parte del primo incontro tra Elise e la piccola Virginie imposta il procedere di tutta la narrazione: l'alternarsi equilibrato tra l'ironia della voce interna di Elise e uno abbondare di eventi assolutamente macabri e drammatici.

Prendiamo un passaggio ad esempio di questo alternare tra ironia e tensione drammatica: Elise sta ascoltando delle audiocassette di libri di Balzac, è a casa insieme a Yvette:

L'intento è buono, ma non sopporto che leggano per me e per di più

⁷¹² AUBERT Brigitte, *Favole di morte*, Tr. BONI Guida, Roma, Voland, 2000, p. 11.

conosco il libro a memoria per averlo letto un sacco di volte. Va be'...
 non posso passare la vita a lamentarmi.
 Ah! Fine del lato A. Yvette verrà a girare la cassetta. Sento il suo
 passo, veloce, indice, indice, indice.
 – Sì, sì, eccomi.
 No, Yvette, no, indice, indice, indice.
 – Accipicchia, un minuto, quanto è impaziente, sta diventando
 terribile!
 Ah cavolo!
 Balzac riparte a tutta birra, potrei sentirlo dal fondo del giardino. E
 anche Yvette riparte, brontolando. Non mi resta altro che aspettare un
 momento favorevole.
 Mi sveglio di soprassalto. Mi sono assopita, cullata dalla voce piena di
 brio. [...] Yvette ritorna.
 – Hélène le ha portato altre cassette, è fortunata.
 Splendido. Spero che sia la versione integrale in trecentosessantasei
 volumi⁷¹³.

In un crescendo di situazioni ironiche che sfocia nel rovesciamento non solo di
 trama ma anche di stile con un altro omicidio, e la piccola Virginie che annuncia
 “L’ho vista, la Morte. Laggiù, verso il parcheggio”⁷¹⁴.

L’avvicinarsi di situazioni di pericolo, tensione e suspense avviene sempre per
 gradi che introducono il lettore nel mondo narrativo dei personaggi e soprattutto in
 quello della protagonista, con la quale si crea un forte legame empatico. Le situazioni
 di dramma, accentuate sia dall’opposizione con l’ironia che dal dramma stesso,
 descritto accuratamente con termini molto cupi e angoscianti, inglobano sempre più
 Elise, quasi come se si avvicinassero anche, contemporaneamente, al lettore stesso.
 Elise è sempre più presa di mira dall’assassino e anche se le situazioni talvolta sono al
 limite del paradossale, l’impianto stilistico e strutturale del romanzo di Aubert è
 talmente equilibrato e compatto da essere efficace e credibile.

Ciononostante, il romanzo che nel 1997 ha ottenuto in Francia il prestigioso
Grand Prix de la littérature policière è oggi difficilmente reperibile in italiano sul
 mercato o nelle biblioteche.

Potremmo aggiungere che l’ironia di *Favole di morte* non è parimenti
 ritrovabile negli altri romanzi tradotti in italiano. Se lo stesso impianto e lo stile
 narrativo si ritrovano ne *La Morte delle nevi*, l’altro romanzo che ha come
 protagonista Elise Andrioli, non è così per gli altri quattro romanzi tradotti.
 Prendiamo allora brevemente in analisi l’ultimo romanzo in ordine cronologico

⁷¹³ *Ibid.*, p. 56.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 60.

pubblicato in Italia: *Funerarium*, tradotto da Pierfrancesco Borzone e pubblicato da Robin⁷¹⁵ nel 2006 (la prima edizione originale è del 2002). Ambientato a Cannes, città che la scrittrice conosce bene perché vi è nata e ci vive, racconta di un tassidermista che si trova trascinato in una storia di atroci violenze, nascoste dietro una patina di ricca rispettabilità. La doppia faccia della ricchezza, di cui Cannes si fa esemplificazione perfetta, è il marcio della natura umana nascosto dietro lo sfarzo della mondanità. A Leonard “Chib” Moreno, il protagonista, abituato a imbalsamare barboncini e altri animaletti di ricche signore annoiate, l'affascinante e fragile Blanche chiede d'imbalsamare la figlia di otto anni morta accidentalmente cadendo dalle scale. Leonard, dopo molti dubbi, accetta, ma si accorge che la bambina è stata probabilmente vittima di sevizie: inizia così un'indagine combattuta tra la seduzione di Blanche e un mondo sotterraneo di orribili segreti di famiglia.

L'ironia è presente anche qui, ma in maniera molto meno dominante rispetto a *Favole di morte* e *La Morte delle nevi*: anche Moreno ha dei monologhi interiori ironici, ma sono molto meno presenti di quelli di Elise. Probabilmente le connotazioni stesse del personaggio femminile, muta e paralizzata, si prestavano maggiormente a renderlo attraverso riflessioni interiori. In *Funerarium* invece si tratta di momenti di ironia, che agiscono comunque ad alleggerire una trama altrimenti molto cupa, ma che non hanno la stessa potenza creatrice di un'atmosfera veramente ironica. Il contrasto tra il bucolico scenario della signorile *bastide* vicino a Cannes dimora della famiglia Andrieu e il sanguinoso scorrere degli eventi crea un effetto particolarmente suggestivo: il lettore, come il protagonista Moreno, è sempre più spaesato e l'ironia, quando è presente, agisce su questo spaesamento come una pozione riequilibratrice. Però non è sufficiente a divenire una connotazione prioritaria, perché la componente più straniante che affiora mano a mano non è l'aspetto ironico della narrazione ma la costruzione del mondo della ricca famiglia Andrieu. Per più di tre quarti del romanzo si articola la descrizione di una realtà folle che racchiude terribili segreti di famiglia dietro una facciata di ricchezza e austerità: Blanche, della quale Moreno si innamora, simboleggia la distruzione di ogni forza

⁷¹⁵ Ricordiamo inoltre che la casa editrice romana Robin pubblica anche altri giallisti francesi, ma con una selezione un po' ricercata e sicuramente ristretta come pubblico, anche solo per capacità di distribuzione: Hubert Haddad (con le storie dell'ispettore Luce Schlomo ambientate a Parigi), Pierre Magnan (con le avventure del commissario Laviolette in Provenza), Estelle Monbrun (studiosa di Proust che ha scritto di delitti letterari).

vitale a causa di quella che ormai tutti, tranne Moreno, vogliono chiamare maledizione. Blanche, la madre fragile e sofferente, afflitta da continue crisi di nervi – descritte purtroppo attraverso il più banale immaginario isterico, sicuramente superato – è, insieme ai figli uccisi, l'altra vittima di una famiglia maledetta, ma maledetta non da forze oscure o demoniache ma da qualcosa di ben più reale e umano. I temi dunque sui quali si articola la narrazione sono tutte le declinazioni più conosciute del male e della maledizione, incorniciati nei rigori e nelle doppiezze della religione cattolica e della ricchezza materiale.

Se l'idea di fondo poteva essere molto interessante, purtroppo la narrazione si dilata eccessivamente, la trama non è credibile e lo stile non fa più presa sulla piacevolezza della lettura: la scrittura non regge la diegesi e non basta qualche momento di ironia a salvarne la lettura. Forse solo il fatto di essere pubblicato in patria da un'importante casa editrice come Seuil, mentre in Italia da una piccola casa editrice come Robin, ne spiega il successo francese.

Possiamo concludere che Brigitte Aubert non ha avuto molta fortuna in Italia per varie ragioni: già l'essere tradotta da piccole case editrici non aiuta la diffusione, purtroppo, sul mercato, se poi il lettore dovesse imbattersi come prima lettura in *Funerarium* o *Requiem caraibe* difficilmente avrebbe voglia di leggere altri romanzi dell'autore, e forse così in molti casi è accaduto. Se invece, come è capitato a noi, iniziasse dalle opere che hanno come protagonista Elise Andrioli, e volesse leggere altri romanzi tradotti in italiano ne rimarrebbe abbastanza deluso. Notiamo allora che tra le opere tradotte in italiano, una sola ci è parsa interessante, questo ha sicuramente inciso sull'interruzione della sua pubblicazione in Italia o sul fatto che non sia passata a case editrici più importanti. Dal numero di edizioni inoltre si evince che le opere tradotte non hanno goduto di molto successo. Il fatto che sia invece così tanto pubblicata in Francia fa pensare che ci siano altre opere che meriterebbero attenzione, che le piccole o medie case editrici italiane che l'hanno finora pubblicata non sono riuscite a identificare.

Ci possiamo allora chiedere cosa invece accada se un autore che nel genere giallo-thriller molto si avvicina a Brigitte Aubert viene pubblicato in Italia da case editrici più influenti. Prendiamo il caso di Pierre Lemaitre, nato a Parigi nel 1956. Dopo avere lavorato molti anni come insegnante di letteratura, approda tardi al mestiere di scrittore e sceneggiatore, ma in poco tempo i quattro romanzi scritti fino

ad oggi, già tradotti in tredici lingue, vincono alcuni tra i più prestigiosi premi letterari, tra cui il *Prix du premier roman* al Festival di Cognac nel 2006 e si presentano sul mercato internazionale come dei possibili best seller. Prestandosi inoltre molto facilmente alla resa cinematografica, le sue opere attraggono importanti case editrici: in Francia Lemaitre è pubblicato dalle edizioni Du Masque, da Calmann-Lévy e da Albin Michel, in Italia se lo contendono due editori: prima pubblicato da Mondadori e passato poi, per ora, a Fazi. Quest'ultimo sta già preparando la traduzione di *Cadres Noirs* per il quale Lemaitre si è aggiudicato il *Prix Le Point du Polar européen 2010* e al quale è ispirato un film in uscita nel 2013.

Iniziamo dal primo romanzo tradotto in italiano, *Alex*.

Già la grafica del libro, sia nell'edizione francese che in quella italiana, rinvia a un immaginario di thriller d'ispirazione americana: la foto in primo piano di una bella ragazza spaventata ma in agguato, dietro le sbarre di una gabbia. La frase a effetto sopra al titolo nell'edizione italiana, "È bella, spregiudicata, misteriosa. Per questo deve morire?", inquadra a colpo d'occhio la tipologia di testo, con la rapidità di quelle frasi che vogliono dire tutto e niente e che spesso caratterizzano quelli che possiamo chiamare romanzi commerciali. L'appartenenza dei romanzi di Lemaitre a questa categoria è esplicita ed è il risultato di consapevoli scelte editoriali che dichiarano apertamente il loro scopo⁷¹⁶.

Le trame dei suoi romanzi non avrebbero niente di particolarmente originale, se non fosse che, leggendoli, ci si rende immediatamente conto di un'ottima capacità nella scrittura di resa della suspense. *Alex* racconta di una ragazza seguita da uno sconosciuto per le strade di Parigi che, dopo averla aggredita e picchiata, la carica su un anonimo furgone bianco facendo perdere le sue tracce. Portata in un magazzino abbandonato viene rinchiusa in una gabbia appesa a due metri da terra. C'è però un testimone che ha assistito al rapimento, e grazie alla sua segnalazione il comandante di polizia Camille Verhoeven inizia a indagare. Quando l'aguzzino viene identificato la polizia fa irruzione nel luogo del sequestro, ma la gabbia è vuota. Da questo punto in poi sarà l'enigma di Alex a reggere interamente il ritmo del romanzo.

Appartenente alla trilogia di Verhoeven, unico tomo pubblicato per ora in Italia, *Alex* è caratterizzato da una scrittura a tratti fredda e brutale, che trasmette un

⁷¹⁶ Sul sito della casa editrice Mondadori la presentazione del libro è addirittura accompagnata da un booktrailer, si veda <http://www.inmondadori.it/Alex-Pierre-Lemaitre/eai978880461359/> (pagina consultata il 23 novembre 2012).

fondo di generale fatalismo. Una delle forze della gestione della trama di Lemaitre è la capacità di cambiare continuamente le carte in tavola, in modo tale da sorprendere il lettore e ancorarlo al testo. La narrazione della violenza si trasforma così mano a mano nel tema dominante del romanzo: la vendetta. I ruoli si invertono: il carnefice diventa vittima e viceversa, ma non solo: gli elementi rivelano una realtà sempre più misteriosa, tanto che il lettore non capisce più a chi affidarsi.

Forse proprio per questo l'autore lavora di contrappunto con un personaggio rassicurante: l'ispettore di polizia parigino Camille Verhoeven, un quarantenne, calvo, alto un metro e quarantacinque. Figlio di una pittrice e di un farmacista, è un uomo solitario, discreto ma a volte collerico. Lavora con i colleghi Louis Mariani (ricco, colto e elegante), Armand (un tirchio meticoloso) e Jean-Claude Maleval (il dongiovanni del gruppo) agli ordini dell'amico commissario Jean Le Guen. Il personaggio di Camille Verhoeven è centrale nella costruzione del romanzo – come degli altri due della trilogia – perché inserisce in una struttura da thriller violento una figura della tradizione del giallo e del *noir*, l'ispettore bravo, onesto e un po' tormentato.

Se infatti il romanzo inizia con Alex (l'*incipit* la mostra mentre sta comperando una parrucca, elemento che dà immediatamente del personaggio un'immagine doppia, se non multipla), dopo poche pagine compare Camille Verhoeven, che, ancora in lutto proprio per il rapimento e la morte della moglie, non vuole occuparsi di un caso di rapimento. Sarà invece costretto a farlo e ad affrontare così i propri fantasmi che già in un passato recente l'avevano portato da una depressione all'altra, mostrandone così un lato di fragilità che rende ancora più articolato lo spessore del personaggio.

Pierre Lemaitre riesce a mettere in scena un romanzo di forte presa: una trama che si modifica continuamente sulla base di temi universali quali il bene e il male declinati nell'impossibilità di riuscire a stabilire chi siano le vittime e chi i carnefici; il tutto ruota intorno a personaggi complessi e ben costruiti, che sorreggono alla perfezione l'intera credibilità del testo.

Ancora più interessante il secondo romanzo pubblicato in Italia, *L'abito da sposo*. Pubblicato da Fazi nel 2012 (la prima edizione originale è del 2009) e tradotto da Giacomo Cuva. La traduzione, come anche nel caso di *Alex*, si presenta subito

indiscutibilmente scorrevole⁷¹⁷. Questa scorrevolezza deriva innanzitutto dal fatto che già il francese di Lemaitre è fluido, prevale l'ipotassi sulla paratassi, il vocabolario è ampio ma tutto estremamente comprensibile da qualsiasi lettore medio, senza tuttavia risultare piatto. Lo stile di Lemaitre non si concede sperimentazioni linguistiche, ma usa sapientemente i canoni semantici e sintattici. Ciò permette a qualsiasi lettore di accedere al testo, senza deludere però neppure il lettore più colto.

Possiamo quindi affermare che questa sostanza stilistica apre un largo spettro di pubblico: ognuno può trovare la propria soddisfazione, chi nella trama e chi nello stile, allo stesso modo saranno soddisfatti i cultori dei romanzi a suspense come quelli dei thriller più truculenti, senza che tutto ciò scada mai nel morboso.

Prendiamo l'*incipit*:

Assise par terre, le dos contre le mur, les jambes allongées, haletante. Léo est tout contre elle, immobile, la tête posée sur ses cuisses. D'une main, elle caresse ses cheveux, de l'autre elle tente de s'essuyer les yeux, mais ses gestes sont désordonnés. Elle pleure. Ses sanglots deviennent parfois des cris, elle se met à hurler, ça monte du ventre. Sa tête dodeline d'un côté, de l'autre. Parfois, son chagrin est si intense qu'elle se tape l'arrière de la tête contre la cloison. La douleur lui apporte un peu de réconfort mais bientôt tout en elle s'effondre de nouveau. Léo est très sage. Il ne bouge pas. Elle baisse les yeux vers lui, le regarde, serre sa tête contre son ventre et pleure. Personne ne peut s'imaginer comme elle est malheureuse⁷¹⁸.

Questa la traduzione italiana:

Seduta a terra, spalle al muro, gambe distese, ansimante. Léo le sta addosso, immobile, con la testa poggiata sulle sue cosce. Con una mano gli accarezza i capelli, con l'altra tenta di asciugarsi gli occhi, ma i suoi gesti sono disordinati. Piange. A volte i suoi singhiozzi diventano urla, inizia a gridare, le sale dal ventre. La sua testa dondola da una parte all'altra. Talvolta la sua pena è così intensa che sbatte la nuca contro la parete. Il dolore le dà un po' di conforto, ma presto in lei tutto crolla di nuovo. Léo è molto giudizioso, non si muove. Abbassa gli occhi verso di lui, lo guarda, gli stringe la testa contro il grembo e piange. Nessuno può immaginare quanto sia infelice⁷¹⁹.

⁷¹⁷ Solo qualche refuso qua e là dovuto probabilmente soprattutto alla revisione e un evidente calco dal francese, il più evidente: "Quando sortiva chiudeva la porta a chiave" (che viene da "Quand il sortait, il fermait à clé"): LEMAITRE Pierre, *Robe de marié*, Paris, Calmann-Lévy, 2009, Le Livre de Poche Thrillers, 2010, p. 262, *L'abito da sposo*, Tr. CUVA Giacomo, Roma, Fazi, 2012, p. 278.

⁷¹⁸ LEMAITRE Pierre, *Robe de marié*, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

Piccole differenze di scelte editoriali: mentre nell'edizione francese dopo "malheureuse" il testo continua nella stessa pagina, nell'edizione italiana il brano citato occupa la prima pagina staccata nettamente dal seguito che continua nella pagina successiva. In qualche modo, l'edizione italiana marca un po' di più l'*incipit*, evidenziandolo maggiormente come una sorta di capitolo introduttivo.

Il lettore italiano non potrà essere consapevole di questo cambiamento, ma ne percepirà l'effetto, la scansione del ritmo, sia della diegesi che della lettura, che comunque, seppur minimamente, influenzerà il suo rapporto con la costruzione della realtà narrativa nella quale si appresta a entrare.

Se poi osserviamo la traduzione ci accorgiamo della fedeltà all'originale, comprensibile perché il testo non richiede per una buona resa in italiano di staccarsi dal francese.

L'abito da sposo è un ottimo esercizio di stile su come fare impazzire una persona, un diretto omaggio al cinema di Hitchcock. Amato e sostenuto in Italia da scrittori quali Ammaniti e De Cataldo, racconta di Sophie, una trentenne che fa da babysitter a Léo, il figlio di una coppia di ricchi parigini. La giovane donna sembra non avere una vita privata, si dedica al bambino e nient'altro. Il resto è un mistero. Ma sappiamo che è ossessionata da una doppia identità, dimentica cosa ha fatto poche ore prima e vive in un costante stato di oblio. Una sera la mamma di Léo rientra tardi e trova Sophie addormentata davanti alla tv, le propone di restare a dormire e lei accetta. Il mattino dopo, la terribile scoperta: nella notte Léo è stato strangolato nel sonno. Sophie decide di darsi alla fuga, e poco a poco torna la confusione che ha contraddistinto gli ultimi mesi della sua vita. Da qui in avanti la sua vita sprofonderà negli abissi del crimine: per salvarsi da un omicidio che non ha commesso ma per il quale è l'imputato perfetto, sceglierà di uccidere, e di mentire. Assumerà altre identità e confinerà la sua esistenza in una misera quotidianità anonima. Fino al giorno in cui scoprirà cosa è davvero accaduto e chi è l'artefice che l'ha condannata alla sofferenza.

L'abito da sposo è suddiviso in quattro parti molto ben strutturate e tra loro in equilibrio: una dopo l'altra, facendo parlare voci diverse, ci svelano elementi già presentati in precedenza, ma da un altro punto di vista. Ogni parte fornisce una serie di sorprese e di colpi di scena: anche se talvolta inverosimili, le rivelazioni si

inserirsi perfettamente nella struttura narrativa del dramma. Questa inverosimiglianza è in effetti solo un dato di astrazione: essa cioè assume un peso solo se gli elementi vengono estrapolati dalla storia, se invece essi rimangono fissi nel punto in cui sono stati inseriti dall'autore, assumono una forza e un'efficacia straordinarie. Stranamente – data l'importanza degli *incipit* in qualsiasi romanzo – l'importante è superare la prima parte, quella dove viene presentato il personaggio di Sophie, che ci parla in prima persona: capiremo solo in seguito che il disgusto provocato dall'impatto con la sua narrazione è esso stesso un effetto della costruzione del delirio psicologico nel quale la protagonista è caduta. Il senso cioè di soffocamento racchiuso in tutta la prima parte viene mano a mano attenuato dalle successive tre parti, che ne svelano l'evolvere e gli antecedenti. Come se servisse una conoscenza più ampia, da più punti di vista, per prendere veramente coscienza che anche i fatti più inverosimili possono diventare – almeno, o per fortuna, nella narrazione – credibili.

Presentato in Italia nel novembre del 2012 come l'opera della “nuova stella del noir francese”⁷²⁰, esposto a pile nelle librerie, *L'abito da sposo* ha una veste grafica costosa ed accattivante: uno sguardo agghiacciato, la bocca spalancata a cacciare un urlo sordo, il volto di una donna in argento su sfondo scuro che ricorda incredibilmente il volto di Marion Crane di *Psyco*. Il richiamo è chiaramente hitchcockiano e l'autore dichiara⁷²¹ di essersi ispirato al saggio *Il tentativo di fare impazzire l'altro* di Harold Searles. Tutto preannuncia un successo – nel genere del thriller commerciale – meritato. La casa editrice italiana Fazi ha saputo individuare un prodotto-libro che rappresenta il connubio ideale per un editore: la qualità della trama e della scrittura, il riferimento ai grandi dello stesso genere (abbiamo parlato del richiamo ricorrente a Hitchcock, suggerito anche fin dalla copertina) che consola sempre il lettore con una sorta di già vissuto, e una buona campagna di marketing.

Lemaitre è un autore che nel genere commerciale potrebbe godere di un buon successo di vendite anche in Italia. C'è da sottolineare che a differenza di Brigitte Aubert, Lemaitre ha uno stile e una struttura narrativa molto più scorrevoli e compatti. Una scrittura che non vuole essere “grande letteratura” o “letteratura alta”, ma rimane nel proprio genere, a larga diffusione, che ben è stato individuato

⁷²⁰ Cfr. <http://cultura.panorama.it/libri/pierre-lemaitre-abito-da-sposo> (pagina consultata il 7 dicembre 2012).

⁷²¹ Cfr. <http://www.fazieditore.it/File.ashx?t=rl&id=12426> (pagina consultata il 7 dicembre 2012).

nell'acquisto dalle case editrici italiane, che certo avevano anche le possibilità economiche, molto diverse da case editrici più piccole, di acquistarne i diritti.

CONCLUSIONI III^A PARTE

“in un romanzo ci dovranno particolarmente interessare il modo di esprimere il tempo, di concretizzare la narrazione, di evocare l’ambiente, di trattare il dialogo; questi, dopo tutto, sono fatti che offrono una possibilità di studio. È come smontare un orologio: osservando nel loro giusto ordine le mollette, le ruote dentate, gli scatti, le viti ed i perni vi renderete conto di come avvenga il movimento. Potrete anche provarvi a rimontare l’orologio e questo si rimetterà a camminare se... se avrete un vostro tempo da far segnare alle lancette”.

[Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Lezioni su Stendhal*, Palermo, Sellerio, (1977) 1987, p. 45]

In un articolo del 2010 di *Le Figaro Littéraire*, che come molti giornali e inserti francesi è attento alle vendite editoriali, si sottolinea che negli ultimi anni gli autori più venduti sono all’incirca sempre gli stessi: Marc Levy, Katherine Pancol, Guillaume Musso, Anna Gavalda, Amélie Nothomb, Fred Vargas, Michel Houellebecq, Muriel Barbery, Marie NDiaye e Bernard Werber. L’analisi statistica, affidata all’istituto di sondaggi francese GkF e diretta da Alice Cousin Crespel, prende in considerazione le vendite per autore sia in grande formato che economico:

Dal 2004 Marc Levy continua a occupare il primo posto. L’autore di *Et si c’était vrai* sembra essere imbattibile. [...] nel 2010 ha venduto più di 1,6 milioni di copie, realizzando da solo quasi 19 milioni di euro. Certo che tutti questi soldi non entrano nelle sue tasche. Uno scrittore di successo contratta i diritti d’autore con la propria casa editrice. Nel caso di questi scrittori, i diritti possono superare il 15% del prezzo di vendita tasse escluse dei libri in grande formato⁷²².

L’articolo conclude affermando che non si può sapere se sono questi i libri che rimarranno nella memoria storica letteraria di un paese. Questi però sono i fenomeni letterari più significativi. In questa nostra Terza Parte abbiamo voluto rintracciare un insieme di opere rappresentative del panorama della letteratura francese tradotta oggi

⁷²² “Depuis 2004, Marc Levy n'a jamais quitté la première place de ce palmarès. L'auteur d'*Et si c’était vrai* semble indétrônable. [...] a vendu plus de 1,6 million d'exemplaires en 2010, et qui a réalisé à lui tout seul près de 19 millions d'euros de chiffre d'affaires. Tout cet argent n'entre pas dans ses poches, loin s'en faut. Un romancier à succès parvient à négocier ses droits d'auteur au plus haut avec son éditeur. Dans le cas des écrivains qui atteignent des sommets, le montant peut dépasser 15% du prix de vente hors taxes des livres grand format”, in <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/01/12/03005-20110112ARTFIG00544-les-dix-romanciers-francais-qui-ont-le-plus-vendu-en-2010.php> (pagina consultata il 21 dicembre 2012).

in Italia: opere e autori molto diversi tra loro, di cui non possiamo prevedere un successo futuro e/o duraturo.

Nella sovraccoperta di *Le cose che non ho* di Grégoire Delacourt⁷²³ si legge:

Come *L'eleganza del riccio*, un nuovo romanzo francese semplice, profondo, arguto e filosofico, delicato e pieno di tenerezza. Un romanzo dove i sogni sono le nuvole del pensiero e le liste dell'anima sono fatte di desideri.

Il romanzo di Delacourt è stucchevole, noioso e banale; ma quello che incuriosisce è il rinvio a *L'eleganza del riccio* a garanzia di leggibilità. Si suppone che l'editore si auguri un successo di vendite pari a quello ottenuto da e/o con il ben più riuscito romanzo della Barbery, che tutti conoscono anche solo per averne sentito parlare. Che però da questo si pensi di ridurre la letteratura francese contemporanea a una lettura "semplice, profonda, arguta e filosofica" o addirittura "delicata e piena di tenerezza" può fare inorridire non solo i critici, ma anche i lettori minimamente informati.

Prendiamo allora un altro romanzo uscito nel 2008 in Italia, *Ero dietro di te* di Nicolas Fargues, che l'editore Nottetempo presenta in quarta di copertina come: "Con questo romanzo appassionato e travolgente, Nicolas Fargues ha venduto centomila copie e imposto la sua voce nella nuova letteratura francese" per poi proporre nel 2012 un altro titolo, *Vedrai*. Osvaldo Guerrieri, su *La Stampa*, lo cita in un articolo intitolato "La letteratura francese alla conquista di Torino", leggiamo:

Conquistare l'Italia! I Francesi ce l'hanno nel sangue. In passato ci hanno provato con le armi; oggi ci provano con la letteratura. Il "Festival de la Fiction Française" è lo strumento con cui, da tre anni, l'ambasciata di Francia fa circolare nel nostro Paese le voci narrative degne di essere conosciute, e magari apprezzate, fuori dei confini nazionali⁷²⁴.

Constatato che nell'articolo non si parla di nessun autore, tranne Fargues, ci sembra lecito domandarci quanto un Festival di questo tipo, molto legato a case editrici e premi letterari, sia veramente indicativo del panorama degli autori francesi

⁷²³ DELACOURT Grégoire, *La liste de mes envies*, Paris, Lattès, 2012, *Le cose che non ho*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Milano, Salani, 2013.

⁷²⁴ GUERRIERI Osvaldo, "La letteratura francese alla conquista di Torino", in *La Stampa*, 6 marzo 2012, p. 69.

diffusi oggi in Italia. Se guardiamo il programma della primavera 2013, vediamo che presenta molti autori indubbiamente interessanti: Philippe Claudel, Philippe Djian, Mathias Enard, Stéphanie Hochet, Yasmina Khadra, Fouad Laroui, Antoine Laurain, Michel Le Bris, Hélène Lenoir, Mathieu Lindon, Caroline Lunoir, Amin Maalouf, Jean-Christophe Rufin, Philippe Vilain, insieme allo scrittore di libri per ragazzi Timothée de Fombelle e alla produttrice Michèle Halberstadt⁷²⁵. Un insieme di autori solo in parte rappresentativo, di diverse generazioni e correnti letterarie.

Neppure gli autori da noi prescelti sono del tutto rappresentativi; seppur l'abbiamo già evidenziato, ci sembra tuttavia necessario ribadirlo: l'insieme dei loro casi non può essere esaustivo del panorama ben più ampio della letteratura francese oggi in Italia. Sono tuttavia ciascuno in un ambito determinato, autori esemplari. Analizzarli ci ha permesso di valorizzare esempi all'interno di un panorama, in modo tale da metterne in evidenza le problematiche principali. Se infatti i casi di letteratura francese che ottengono successo sia in Francia che in Italia ci hanno aiutati a riconoscere cosa cercano oggi le case editrici e i lettori dei due paesi, i casi che invece non godono ancora di un riconoscimento corrispettivo, ci hanno permesso di evidenziare delle probabili diverse ricezioni; inoltre il romanzo poliziesco, un genere di grande successo in entrambe le nazioni, ci ha svelato quali possano essere le caratteristiche del genere che funzionano sia nell'una che nell'altra e quali invece non vengano recepite nello stesso modo.

I casi particolari di Carrère e Echenoz sono probabilmente i più indicativi di questa dicotomia: cimentatisi entrambi nell'*autofiction* che utilizza la biografia come espediente narrativo, con uno stile solo apparentemente minimalista, Echenoz non ottiene ancora in Italia lo stesso successo del collega e amico Carrère. Scrittura densa e non facilmente traducibile, nonostante sia stata affidata a insigni traduttori, quella di Echenoz si scontra contro la fluidità narrativa di Carrère, alla quale si aggiunge l'interesse per il dato di cronaca, talvolta anche nera come nel caso de *L'avversario*, che interroga in maniera più diretta il quotidiano e i suoi eventi. Entrambi pubblicati da Adelphi (inizialmente Carrère era pubblicato da Einaudi) rappresentano due modalità diverse ma ugualmente interessanti di una letteratura francese, che, canonizzata dal marchio milanese, è la più rappresentativa oggi della Francia in Italia.

⁷²⁵ <http://institutfrancais-italia.com/it/festival-della-narrativa-francese-2013> (pagina consultata il 28 maggio 2013).

Un caso completamente diverso è quello di Pancol, che, come è stato per Barbery, si inserisce in una letteratura di consumo che gli editori si augurano destinata al best seller e per la quale si adoperano con tutte le strategie del marketing. Abbiamo così potuto notare che in questo genere di letteratura sono più presenti che altrove gli stereotipi classici della Francia, di Parigi in particolare, che nella sua immagine da cartolina più si prestano al romanzo rosa o di intrattenimento, assicurando le pile di copie nelle librerie e le saghe alle quali il genere ci ha ormai abituati. Un caso simile, ma nel genere poliziesco, è quello di Lemaitre che invade le librerie, con il modello americano del thriller che ha influenzato il genere anche in Francia, alla maniera di Grangé, con una diffusione simile forse a quella di Levy, in un altro genere, o forse persino di Houellebecq, autore sovrastimato non solo in patria ma anche all'estero.

Gli autori e le opere analizzati ci hanno così permesso di evidenziare alcuni punti chiave: l'utilizzo degli stereotipi culturali e letterari nella diffusione della letteratura francese contemporanea in Italia, all'interno però di correnti e stili che già in partenza vivono degli spostamenti, delle evoluzioni e delle influenze. Influenze alle quali non possiamo sottrarre quella americana, o anglofona in generale.

Due autori che abbiamo collocato in due sezioni diverse ci sembrano indicativi delle evoluzioni in corso: Mauvignier e NDiaye, i quali godono in patria di grande rispettabilità, data sia dalla loro opera che dalla casa editrice che li sostiene e alla quale viene affidata un'immagine di pregio letterario. In Italia invece sono pubblicati da vari editori, piccoli e grandi, e tradotti da diversi traduttori. Si presentano cioè già sul mercato editoriale in una forma notevolmente diversa da quella francese: sono più in secondo piano, non sono largamente distribuiti, seppure Mauvignier, grazie soprattutto alle due edizioni Feltrinelli e alle traduzioni di Yasmina Melaouah, abbia avuto una spinta maggiore rispetto a NDiaye. Entrambi autori raffinati, con un'importante ricerca stilistica e esistenziale si rivolgono forse a un pubblico un po' più selezionato, un pubblico colto e interessato alla letteratura d'oltralpe contemporanea. Un pubblico simile a quello di Echenoz, nonché del Nobel Le Clézio, o di Michon (per il quale Adelphi ha acquistato i diritti di tutte le opere, che ancora non pubblica).

Tornando ai due autori di cui ci siamo occupati, possiamo ipotizzare per Mauvignier che le due edizioni Feltrinelli, *Degli uomini* e *Storia di un oblio*, ne hanno permesso una buona diffusione italiana. NDiaye invece, che in Francia non è

mai stata considerata “francofona” ma francese come del resto è, in Italia è stata stigmatizzata nelle sue origini paterne e nei temi che tratta e rinvia alla categoria dei francofoni. Una categoria cui appartengono autori come Chraïbi, Beyala, Cossery, Maalouf, Nassib, Marouane, Diop, Khadra, Kourouma, ai più recenti Laroui e Binebine, tra quelli tradotti, dove il solo oggi veramente conosciuto in Italia è Ben Jelloun.

Per riassumere meglio alcuni elementi chiave nella selezione dei romanzi presi in analisi, facciamo nostre le parole di Paola Dubini:

La riflessione sul successo di autori nazionali su diversi mercati richiede di tenere in considerazione più elementi: le fortune commerciali in patria; la storia personale dell'autore e la sua rete di relazioni a livello internazionale; la capacità dell'editore o dell'agente di individuare gli editori stranieri più adatti a valorizzare la specificità dell'autore; la presenza in singoli paesi di segmenti di mercato in grado di apprezzare titoli, autori o generi particolarmente rappresentativi di una nazione; l'esistenza di un immaginario collettivo a livello internazionale relativo al paese, che rende più facilmente accettati e richiesti alcuni titoli rispetto ad altri⁷²⁶.

Se infatti queste sono le componenti – come allude il titolo dell'intervento della Dubini – per un'analisi della fortuna “commerciale”, esse possono essere tuttavia ampliate a una fortuna declinata al valore letterario e che nel commerciale trova non tanto una sua ragione d'essere quanto, talvolta, una sua dimostrazione più apparente.

Così il caso Vargas, molto più di Manotti, Quadruppani e Aubert (che abbiamo comunque preso in analisi per studiare forme diverse di diffusione e ricezione), inserendosi nel genere di successo poliziesco rappresenta oggi il caso francese più rappresentativo in Italia. Da Simenon a Izzo, gli autori francesi oggi in Italia più canonizzati, Vargas sa elaborare con talento e ricchezza narrativa, tutto un immaginario del genere e della Francia che ha meritato un giusto successo anche in Italia.

Ma veniamo poi a una tradizione che, influenzata anche dalle forme stilistiche e tematiche della letteratura americana, a proprio agio comunque anche in quella francese, ha da tempo insigni rappresentanti nell'Esagono e anche nella Penisola. Abbiamo così analizzato l'opera di Djian, seppure non così originale come vuole

⁷²⁶ DUBINI Paola, “La fortuna commerciale degli autori italiani”, in AA.VV., *Autori italiani nel mondo. Dal 1945 a oggi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 3.

essere presentata, di certo interessante. Come anche Mauvignier, Djian risulta meno francese di altri. E con questa ipotesi arriviamo a un punto chiave della nostra ricerca: l'immaginario collettivo della cultura, e il ruolo della letteratura di un paese in un altro.

L'analisi dei nostri casi, proprio nella sua non esaustività, ha fatto emergere numerose problematiche, che sintetizzeremo nelle Conclusioni generali. Avendo sempre presente le parole di Alain Sarrabayrouse:

se è vero che di autore ce n'è uno solo, [...] le potenzialità sottostanti ad un testo sono multiple, e le percezioni e le interpretazioni dei lettori ancora di più. Da qui il carattere improbabile, e assolutamente presuntuoso, di un'analisi che si vorrebbe generica al punto d'inglobare percezioni, ricezioni ed eventuali implicazioni dei diversi lettori, con inoltre la difficoltà supplementare del parallelo tra lingua-cultura di provenienza e lingua-cultura di arrivo⁷²⁷.

⁷²⁷ «s'il n'y a qu'un auteur, [...] les potentialités d'expression sous-jacentes à un texte sont multiples, et les perceptions puis les interprétations des différents lecteurs plus nombreuses encore. D'où le caractère assez improbable, et sans nul doute présomptueux, d'une analyse qui se voudrait générale au point d'englober les perceptions, réceptions et éventuellement implications des différents lecteurs, avec de surcroît la difficulté supplémentaire du parallèle entre langue-culture source et langue-culture cible» in SARRABAYROUSE Alain, "Le texte traduit comme jeu ou le «critique-lectant-jouant»", in AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel, *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, op. cit., p. 82.

CONCLUSIONI GENERALI

“La letteratura è uno dei modi in cui si autorganizza e autorappresenta l’immaginario antropologico e culturale, uno degli spazi in cui le culture si formano, si incontrano con le altre culture, le assorbono, cercano di conquistarle, oppure si contrappongono, o nutrono dentro di sé modelli alternativi a quelli esistenti, o creano modelli e immagini del mondo attraverso le retoriche dell’argomentazione”

[Remo Ceserani, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, p. 112]

In *La Francia vista dall’Italia: appunti per una discussione*⁷²⁸, lo storico Paolo Viola sostiene che la Francia, uscita dalla rivoluzione del 1789, ha rappresentato per gli italiani non ancora italiani il referente essenziale del progetto politico della rivoluzione nazionale, ma anche troppo spesso un ostacolo sulla strada della libertà. Scandisce questo ragionamento in due tempi: il primo va dal triennio giacobino (1796-1799) fino alla seconda guerra d’indipendenza del 1859 (l’alleanza tra Cavour e Napoleone III e l’abbandono di Villafranca); il secondo tempo va dal Risorgimento alla Grande Guerra. Secondo Viola:

La Francia è il partner a cui gli italiani guardano con più attenzione: con speranza, con rancore, con paura; quando devono imboccare o consolidare la via rivoluzionaria per la costruzione della nazione, possibilmente nella libertà (ma quale libertà?). Quando pensano di dovere accelerare i tempi per ripristinare la propria identità. Con speranza, perché la Francia è il modello. Con rancore o perfino paura perché il nazionalismo italiano viene frustrato o addirittura schiacciato⁷²⁹.

Abbiamo visto nella nostra Prima Parte la dimensione della presenza della Francia nelle riflessioni italiane del Novecento: grazie agli studi che ci hanno accompagnato conosciamo le complesse relazioni tra gli intellettuali dei due paesi. Questa discussione del rapporto tra Francia e Italia ha i suoi precedenti fondamentali in tutta una riflessione che lo storicismo italiano ha dedicato alla Francia con *La Storia d’Europa del secolo XIX* di Benedetto Croce, in particolare con il saggio di Adolfo Amodio sulla cultura francese dell’Ottocento. Nella cultura italiana la Rivoluzione francese del 1789 è la più grande trasformazione della cultura europea.

⁷²⁸ VIOLA Paolo e BATTINI Michele, *La Francia vista dall’Italia: appunti per una discussione*, in http://www.sissco.it/fileadmin/user_upload/Pubblicazioni/mondoitalia/viola_battini.pdf (pagina consultata il 19 settembre 2012).

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 71-72.

Secondo Viola la fine dell'epoca della Rivoluzione ha coinciso con la crisi di una certa immagine della Francia. La dissoluzione di quella straordinaria specificità francese, che secondo Viola avviene alla metà del secolo XX° con la Seconda guerra mondiale, mandò in frantumi anche lo specchio francese in cui gli italiani cercavano di ricomporre una parte della loro identità.

Quanto visto nella Prima Parte ci ha permesso di delineare un panorama di scambi tra i due paesi nel corso del XX° secolo: panorama certo parziale, ma esemplificativo di quelli che sono stati i rapporti in ambito letterario tra Francia e Italia. L'analisi di Viola si inserisce dunque nei passaggi di un secolo che conduce ad anni più recenti. Anni in cui, seppure la lingua e la cultura francese non dominino più come un tempo, rappresentano tuttavia una ricca e stimolante materia di scambi culturali per l'Italia, nonché un interessante bagaglio di stereotipi culturali e letterari in veloce movimento.

Scrive Umberto Eco:

In Italia, cosmopolitismo e provincialismo coesistono, in effetti, il cosmopolitismo ha prodotto una specie di complesso di inferiorità che è all'origine di un atteggiamento provinciale. Ad esempio, quando i nostri intellettuali si mostrano troppo accondiscendenti nei confronti delle teorie provenienti dall'estero. Il problema è che questo atteggiamento talvolta impedisce l'elaborazione di posizioni originali⁷³⁰.

Si sa che in Italia si importa molta più cultura di quanta non se ne esporti. Nella stessa intervista appena citata, Eco ricorda che una delle ragioni di questa tendenza è anche il fatto che l'italiano è una lingua minoritaria.

Le differenze sono soprattutto storiche. Fino alla metà del secolo, il nostro modello di riferimento era quello francese, tranne che in ambito filosofico dove invece dominava il modello tedesco. Ogni persona di media cultura era tenuta a capire il francese, [...]. Oggi la situazione è cambiata e il francese ha perduto la sua posizione privilegiata, lasciando il posto all'influenza della cultura anglosassone⁷³¹.

E alla domanda "Oggi la cultura francese influenza ancora la nostra cultura?", Eco risponde:

⁷³⁰ ECO Umberto, "L'identità culturale italiana", in GAMBARO Fabio (a cura di), *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*, Milano, Unicopli, 2001, p. 174-175.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 176.

Sul piano della filosofia credo di sì, giacché diversi nostri intellettuali si rifanno al lavoro di pensatori francesi come Derrida, Foucault eccetera. Sul piano letterario invece l'influenza è meno evidente, forse perché la Francia manca oggi di scrittori di rilievo, quali sono stati in passato Sartre, Camus o Mauriac. La letteratura francese contemporanea sembra essere in una fase di parziale stallo⁷³².

Così affermava Eco nel 2001. Noi abbiamo visto che questa situazione di “stallo” letterario altro non era che un aspetto apparente di una produzione letteraria in realtà in grande fermento, che progressivamente sta riappropriandosi di una immagine positiva e specifica a livello mondiale. Abbiamo però anche visto che, nonostante il fatto che molte importanti case editrici italiane si interessino di letteratura francese, essa occupa nel panorama culturale italiano una minore diffusione rispetto al secolo scorso e rispetto alla letteratura di area anglofona. Tranne pochissimi casi, la letteratura francese oggi in Italia tende inoltre a mostrare una resistenza al superamento di alcuni stereotipi.

Degli stereotipi si sviluppano sia nella stessa materia testuale sia nelle forme editoriali che il testo tradotto assume, pubblicità, copertine, articoli redazionali di promozione ecc.: la Francia conserva l'immagine di un paese impeccabile, civile, punto di riferimento imprescindibile politico e culturale, quella Francia che con ironia e acume Barthes ha descritto nel 1957 in “La bistecca e le patate fritte”⁷³³.

I luoghi comuni, si sa, racchiudono un fondo di verità, ma trascurano una materia identitaria ben più complessa e interessante.

Riprendiamo allora uno stimolante suggerimento di Gianfranco Rubino:

⁷³² *Ibid.*

⁷³³ “Come il vino, la bistecca è, in Francia, elemento base, nazionalizzato ancor più che socializzato; figura in tutti gli scenari della vita alimentare [...] Di più, è un bene francese[...] Comunemente associata alle patate fritte, la bistecca trasmette loro il suo prestigio nazionale: la patata fritta è nostalgica e patriottica come la bistecca. «Match» ci ha fatto sapere che dopo l'armistizio indocinese, «il generale de Castries per suo primo pasto ha chiesto patate fritte». E il presidente degli ex combattenti d'Indocina, commentando più tardi questa informazione, aggiungeva: «Non sempre si è capito il gesto del generale de Castries che ha chiesto patate fritte per suo primo pasto». Quello che ci si chiedeva di capire è che l'appello del Generale non era certo un volgare riflesso materialistico, ma un episodio rituale di appropriazione dell'etnia francese ritrovata. Il Generale conosceva bene la nostra simbolica nazionale, sapeva che la patata fritta è il segno alimentare della «francità»” in BARTHES Roland, “Le bifteck et les frites”, in *Mythologie*, Paris, Seuil, 1957, “La bistecca e le patate fritte”, in *Miti d'oggi*, Tr. LONZI Lidia, Milano, Lerici, 1962, Torino, Einaudi, 1974, p. 72-73.

Viviamo in un'epoca nella quale la complessità è il tratto fondamentale, perciò non possiamo trattare le relazioni bilaterali isolatamente rispetto a un ambiente più ampio che ne condiziona il funzionamento. Riguardo alla letteratura francese in Italia si dovrebbero prendere in considerazione tutte le influenze concorrenti che provengono da altre regioni del pianeta. Sarebbe interessante interrogarsi, ad esempio, sul moderato successo degli scrittori contemporanei nella penisola⁷³⁴.

Questo ciò che abbiamo cercato di fare: approfondire attraverso le questioni fondamentali della traduzione, della ricezione e delle politiche editoriali la “vita” di alcuni romanzi francesi pubblicati negli ultimi dieci anni in Italia. Ci siamo così resi conto che studiare le fasi di penetrazione e l'accoglienza della letteratura francese oggi in Italia conduce ad approfondire la cultura italiana. In essa gli stereotipi di quella francese attecchiscono molto facilmente, seppure non sempre come elementi negativi o frenanti.

Su questi stereotipi letterari agiscono le arti visive, la pittura, la musica, il teatro, il cinema ecc. Se vogliamo dunque fare delle ipotesi sull'immagine della letteratura francese oggi in Italia, non possiamo prescindere dalle altre forme artistiche, culturali, né dal ruolo dell'informazione. Solo per fare un esempio tra i più eclatanti, pensiamo al successo anche italiano del film di Jean-Pierre Jeunet, *Il favoloso mondo di Amélie*, che veicola tutto l'immaginario più classico della Parigi di Montmartre, i colori esotici nella Francia multiculturale, in un quartiere solo apparentemente popolare, nella vita un po' stucchevole e ingenua di una specie di Marianne contemporanea. O pensiamo a *Midnight in Paris* di Woody Allen, che fa rivivere di Parigi, tra Quartiere Latino, Montparnasse e di nuovo Montmartre, quel fascino degli anni Venti che ancora nutre l'immaginario della capitale. Non possiamo ora addentrarci in tutte queste diramazioni (pensiamo anche all'artista Christian Boltanski, al regista Ozon, al musicista Manu Chao), né in altre (la rappresentazione della cultura italiana in Francia) che saranno oggetto di future ricerche⁷³⁵.

⁷³⁴ “Il est vrai que nous vivons à une époque dont la complexité est le trait fondamental, ce qui incite à ne pas traiter les relations bilatérales de façon isolée par rapport à un environnement plus ample qui en conditionne le fonctionnement. Pour ce qui est de la réception de la littérature française en Italie, on devrait tenir compte de toutes les influences concurrentes qui proviennent des autres régions de la planète. Il serait intéressant de s'interroger, par exemple, sur le succès mitigé des écrivains contemporains dans la péninsule” in RUBINO Gianfranco, “La littérature française du XX^e siècle en Italie”, in VIART Dominique (a cura di), *La littérature du 20^e siècle vue de l'étranger*, op. cit., p. 210.

⁷³⁵ Ricerche future potranno addentrarsi anche nella corrispettiva ricezione della cultura italiana in Francia, pensiamo a gli artisti italiani che passano dalla Francia per ottenere successo in patria:

Possiamo già anticipare che la Francia rappresenta ancora per l'Italia un passaggio determinante all'affermazione di un'identità culturale propria; resta quindi attuale la citazione di Prezolini a *incipit* della nostra tesi: “un italiano può essere conosciuto in Svezia più facilmente attraverso Parigi che direttamente dall'Italia”⁷³⁶. Questo soprattutto perché Parigi, più che la Francia, rappresenta sempre un fulcro mondiale di legittimità culturale. Sarebbe interessante, del resto, analizzare in futuro proprio l'immagine di Parigi nella letteratura contemporanea, sia francese che italiana, e confrontarla sia con l'immagine veicolata nel secolo scorso sia con quella trasmessa da altre letterature, come quella americana ad esempio, contemporanee⁷³⁷.

Tuttavia, gli scrittori e le opere che hanno occupato le nostre pagine portano nella cultura italiana una letteratura che non si può più definire solo nazionale, e questo è il punto centrale sul quale vorremmo concentrare le nostre conclusioni, aprendo le principali piste di ricerca future: l'emergere di una letteratura mondiale, l'evoluzione degli immaginari collettivi, il ruolo della traduzione e delle politiche editoriali, i canali di diffusione e di ricezione. “Mondo e letteratura, letteratura e mondo”⁷³⁸, come spiegano Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani nel loro recente *La letteratura nell'età globale*, non è un nuovo dibattito, esso risale già al XVIII° secolo, ma si propone oggi con urgenza. Distinguendo tra letteratura mondiale⁷³⁹, letteratura globale⁷⁴⁰ e letteratura planetaria⁷⁴¹, gli autori si interrogano dunque su come si possa,

l'illustratore Mattotti, la scrittrice sarda Milena Agus, e la stessa rivalutazione postuma della scrittrice Goliarda Sapienza, le compagnie teatrali della Societas Raffaello Sanzio e di Pippo Delbono, dal celebre festival di Avignone ai teatri più d'avanguardia di Parigi, dall'Odéon al Rond Point.

⁷³⁶ PREZZOLINI Giuseppe, *La Francia e i francesi nel secolo XX osservati da un italiano*, op. cit., p. 6.

⁷³⁷ Sarebbe interessante a questo proposito accogliere la critica di Christopher Prendergast a un passaggio dell'opera di Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*: il francesista inglese, pur riconoscendo il coraggio dell'opera della studiosa francese, le rimprovera di avere però ancora una visione francocentrica e in particolare mette in discussione il ruolo di Parigi. Cfr. BENVENUTI Giuliana e CESERANI Remo, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 101-102.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁷³⁹ “definizione di origine goethiana e traduce il tedesco *Weltliteratur*, tende a privilegiare i rapporti tra le letterature nazionali (in particolare europee) e ad auspicare un'apertura di quelle letterature al mondo, ai processi di allargamento degli orizzonti e delle esperienze che spesso, con un termine di origine francese, sono chiamati di mondializzazione”, in *Ibid.*

⁷⁴⁰ “mette invece la letteratura in rapporto con il processo socioeconomico della globalizzazione (progressiva formazione di un mercato globale, deindustrializzazione e redistribuzione dei luoghi della produzione, movimento veloce dei capitali, prevalenza degli istituti finanziari su quelli industriali ecc. [...]) Coloro che usano il termine letteratura globale tendono ad assumere un atteggiamento critico verso i fenomeni della tecnologizzazione e omologazione culturale, determinati dall'estendersi dei modelli di produzione e consumo dall'Occidente (e in particolare

nel nuovo quadro delle relazioni sovra e trans-nazionali fra culture e lingue, ragionare sul problema del canone e sul legame tra produzione letteraria e identità nazionale.

All'interno della controversa discussione teorica che anima il profondo mutamento del postmoderno, di cui ci siamo occupati nel corso di questa ricerca, accogliamo la proposta terminologica del sociologo anglo-polacco Zygmunt Bauman, il quale denomina i due periodi storici della modernità e della postmodernità: modernità solida e modernità liquida. Lo studioso lega tra loro concetti quali il consumismo e la creazione di rifiuti *umani*, la globalizzazione e *l'industria della paura*, lo smantellamento delle sicurezze e una vita liquida sempre più frenetica e costretta ad adeguarsi alle attitudini del *gruppo* per non sentirsi esclusa. La sua critica alla mercificazione delle esistenze e all'omologazione planetaria si fa spietata, leggiamo:

Tutti i punti di riferimento che davano solidità al mondo e favorivano la logica nella selezione delle strategie di vita (i posti di lavoro, le capacità, i legami personali, i modelli di convenienza e decoro, i concetti di salute e malattia, i valori che si pensava andassero coltivati e i modi collaudati per farlo), tutti questi e molti altri punti di riferimento un tempo stabili sembrano in piena trasformazione. Si ha la sensazione che vengano giocati molti giochi contemporaneamente, e che durante il gioco cambino le regole di ciascuno. Questa nostra epoca eccelle nello smantellare le strutture e nel liquefare i modelli, ogni tipo di struttura e ogni tipo di modello, con casualità e senza preavviso⁷⁴².

Accanto a questi elementi, se ne sviluppano anche di positivi, quali nuovi tipi di relazioni e nuove connessioni culturali. Si tratta di problematiche e questioni in rapida evoluzione e che coinvolgono tutte le discipline del sapere, dall'economia alla letteratura, dall'arte alla giurisprudenza ecc.

dagli Stati Uniti) al «resto del mondo» [...] La letteratura in questo contesto è alternativamente intesa come una forma di comunicazione artistica che sta perdendo autonomia, piegata dai processi di standardizzazione e diffusione dei modelli e generi di largo consumo [...] oppure come uno spazio di resistenza alla standardizzazione”, in *Ibid.*, p. 7-8.

⁷⁴¹ “definizione che è scaturita da un ripensamento critico in seno agli stessi studi postcoloniali [...] questa proposta intende dislocare la globalizzazione e i suoi processi di ibridazione entro un'idea di «pianeta» antagonista rispetto al modello economico, politico e culturale della globalizzazione. In questo contesto la letteratura è valorizzata per la sua capacità di essere non solamente luogo di resistenza, bensì pratica di invenzione di nuove modalità di rapporto tra gli uomini”, in *Ibid.*, p. 8.

⁷⁴² BAUMAN Zygmunt, *The individualized society*, Cambridge, Polity Press, 2001, *La società individualizzata: come cambia la nostra esperienza*, Tr. ARGANESE Giovanni, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 159.

In tutto ciò la letteratura svolge ancora, malgrado tutto, un ruolo fondamentale di vettore di modelli culturali, passaggi transnazionali da un sistema a un altro, contaminazioni reciproche. La traduzione è circolazione di sapere: analizzare che cosa, quando e come si traduce permette di approfondire, secondo diverse prospettive, le costruzioni identitarie nazionali e transnazionali in atto. Tutto questo all'interno di un mercato editoriale che, come abbiamo visto, è sempre più mosso da nuove forme di relazioni non solo nazionali, ma internazionali, da logiche di gerarchie linguistiche e culturali, ma anche da stimoli di commistioni e pluralità di voci.

La letteratura francese tradotta oggi in Italia rappresenta uno specchio di scambi ed eredità comuni, non solo letterarie, ma anche filosofiche, storiche, politiche. Essa si fa terreno di uno studio più ampio proprio nel momento in cui si tiene conto di una dimensione di cambiamenti mondiali nei quali sia la cultura francese sia quella italiana sono inserite. Le questioni della traduzione, della ricezione e delle politiche editoriali dunque possono aprire nuove piste di ricerca: le influenze del *global novel*⁷⁴³ su entrambe le letterature; i cambiamenti spazio temporali dei nuovi mezzi di comunicazione, sia nella rappresentazione narrativa dei testi che nell'esperienza della ricezione⁷⁴⁴; gli spostamenti delle persone che migrando da un continente a un altro – e non solo da un paese a un altro – aprono nuove possibilità a quelle che Bauman ha denominato le figure del “pellegrino”, del “turista” e del “vagabondo”, ma soprattutto dello “straniero”. In *La società dell'incertezza*, Bauman specifica che gli stranieri postmoderni sono e rimangono nel nuovo apparato sociale. Per questo motivo lo straniero della società postmoderna costituisce un parametro che rispecchia il metro di valutazione per osservare noi stessi⁷⁴⁵.

Estrapolando dal ragionamento sociologico di Bauman, potremmo vedere anche la letteratura francese come uno “straniero” che acquista diritto di cittadinanza nel momento in cui viene tradotta e pubblicata: una letteratura che conserva, e deve

⁷⁴³ CALABRESE Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

⁷⁴⁴ MENEGHELLI Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.

⁷⁴⁵ BAUMAN Zygmunt, “The making and unmaking of strangers”, in *Postmodernity and its discontents*, Oxford, Blackwell, 1997, “Broken lives, broken strategies”, “The stranger revisited - and revisiting”, “A catalogue of postmodern fears”, “The body as task”, in *Life in fragments. Essays in postmodern morality*, Oxford, Blackwell, 1995, *La società dell'incertezza*, Tr. MARCHISIO Roberto e NEIROTTI Savina, Bologna, Il Mulino, 1999.

farlo, i tratti caratteristici della propria cultura di partenza, quel “saporino dell’originale” di calviniana memoria.

Come abbiamo visto, è la traduzione, quando è eseguita con consapevolezza, che può ricreare lo stile, una sintassi in un’altra sintassi, la voce dell’autore, della sua lingua, della sua cultura e di quella che rappresenta. Le zone opache, le resistenze del testo si fanno dunque elemento di stimolo alla resa, e non materia di fraintendimento. Solo avendo presente che tradurre è portare l’altro dentro di sé, si ottiene la possibilità di esperire e conoscere maggiormente se stessi.

Se questo può valere per tutte le letterature tradotte, per la letteratura francese possiamo aggiungere altro: tenendo conto degli stereotipi, dei rapporti complessi tra Francia e Italia, del ruolo storico diverso che ha oggi la Francia nella politica e nella cultura a livello internazionale, la letteratura francese potrebbe rappresentare oggi, non più la letteratura vicina alla quale guardare con reverente inferiorità, ma un passaggio indispensabile alla conoscenza di sé nella consapevolezza che i tempi attuali e le nuove forme sociali e culturali richiedono strumenti di analisi e politiche rinnovati.

Pensiamo insomma alla critica del rapporto tra letteratura e politica che propone Pascale Casanova in *La République mondiale des lettres*, analizzando lo spazio letterario internazionale e chiedendosi quali siano i meccanismi che portano certi autori a essere consacrati e altri a doversi sottomettere a strategie competitive feroci⁷⁴⁶. Pensiamo anche alla critica di Gayatri Chakravorty Spivak che accusa gli approcci comparatisti, e la nozione stessa di comparazione, di operare ancora da un punto di vista nazionalista e imperialista⁷⁴⁷. E pensiamo al dibattito, aperto tra gli altri da Franco Moretti⁷⁴⁸, sulla differenza tra una lettura dei testi con un punto di osservazione a livello globale, *distant reading*, e *close reading*, “un corpo a corpo tra critico e testo”⁷⁴⁹.

Spunti da approfondire per ricerche future. Stimolati però dai dibattiti più attuali, qui solo accennati, citiamo ancora le parole del giornalista italiano Giuliano Battiston sulla traduzione interculturale:

⁷⁴⁶ CASANOVA Pascal, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁷⁴⁷ SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, *Morte di una disciplina*, Tr FORTUNATI Vita e MONTICELLI Rita, Roma, Meltemi, 2003.

⁷⁴⁸ MORETTI Franco (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003.

⁷⁴⁹ BENVENUTI Giuliana e CESERANI Remo, *La letteratura nell’età globale*, op. cit., p. 126.

Sulla questione della traduzione interculturale in genere vengono proposte due opposte considerazioni. La prima, quella dell'incommensurabilità, sostiene che non si possa mai parlare di un vero e proprio dialogo tra culture perché esse sarebbero incommensurabili, e che non si sarebbe niente da fare per ovviare a questa situazione; l'altra, invece, sostiene che ci siano delle costanti universali e che dunque le differenze culturali siano più superficiali di quanto appaiano, e che dunque si tratterebbe soltanto di trovare il giusto approccio. Io sostengo invece una terza posizione, secondo la quale non esistono effettivamente delle incommensurabilità, e quindi è possibile intrattenere un dialogo interculturale, a condizione però che si stabiliscano adeguate condizioni per farlo; ma sostengo anche che esistano cose che non possono essere tradotte senza residui da una cultura all'altra, che ci siano cose che possono essere espresse propriamente in una certa cultura ma non in un'altra⁷⁵⁰.

Questo punto mette in evidenza l'arroganza di certi approcci occidentali, che, applicati alla letteratura e all'analisi dei testi, riguardano più da vicino di quanto possa apparire anche i rapporti tra letteratura francese e italiana, cioè le strutturazioni al loro interno dei dialoghi interculturali tra correnti letterarie in rapido mutamento, che mettono sempre più in discussione una definizione stessa di canone, o perlomeno una sua applicazione, e il suo diretto legame con la nozione di identità culturale.

Numerose dunque le piste di ricerca che ci si possono aprire, alla luce soprattutto di vivi e attuali dibattiti intorno ai concetti di cultura, nazione, identità, e più nello specifico letterario, letteratura mondiale e letteratura globale, canone e ricezione, teorie della traduzione ma anche approcci al testo che tengano conto di nuovi assetti e trasformazioni culturali.

Concludiamo allora con le parole dell'antropologo francese Marc Augé che ci appaiono, oltre che una riuscita interpretazione dell'attuale contemporaneo, un fertile stimolo a un'autocritica costante delle nostre prospettive di analisi:

l'identità è il prodotto di un'incessante negoziazione. D'altronde, noi lo sappiamo tutti per esperienza diretta, noi cambiamo, ci evolviamo, eventualmente ci arricchiamo e in ogni caso ci trasformiamo a contatto con gli altri. E da questo deriva la preoccupazione, comune a tutte le culture del mondo, di inquadrare ritualmente, quanto più

⁷⁵⁰ DE SOUSA SANTOS Boaventura, "Economia, ecologia, democrazia. Democratizzare la democrazia. Incontro con Giuliano Battiston", in *Lo straniero*, Roma, Contrasto, n° 109, luglio, 2009, p. 54.

possibile, le occasioni più esplicite di contatto tra gli uni e gli altri. L'identità fossilizzata, stereotipata, non è che la solitudine e, al contrario, meno io sono solo più io esisto⁷⁵¹.

⁷⁵¹ AUGÉ Marc, "L'uomo di diritto. Cultura e alienazione", in *Lo straniero*, Roma, Contrasto, n° 81, marzo 2007, p. 44.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

EDITORIA, STORIA DEL LIBRO, TEORIA E ANALISI DELLA PRODUZIONE CULTURALE

AA.VV., *Autori italiani nel mondo. Dal 1945 a oggi*, Milano, Mondadori, 2009.

AA.VV., “Choses lues, choses vues”, Opuscolo della mostra alla Salle Labrouste della Bibliothèque nationale de France dal 23/10/2009 al 31/01/2010, *BeauxArts magazine*, Paris, TTM Éditions, 2009.

BESSARD-BANQUY Olivier (a cura di), *L'édition littéraire aujourd'hui*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux, 2006.

– *La vie du livre contemporain. Étude sur l'édition littéraire 1975-2005*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

BIANCIARDI Luciano, *La vita agra*, Milano, Rizzoli, 1962, Milano, Bompiani, 2008.

BITTI Angelo, “Gianandrea Piccioli. Aiuto ci globalizzano anche i cari vecchi libri”, in http://www.sissco.it/index.php?id=1291&tx_wfqbe_pi1%5Bidrassegna%5D=1130 (pagina consultata il 20 gennaio 2009).

BOURDIEU Pierre, *Contre-feux 2*, Paris, Raison d'agir, 2000.

– *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, *Le regole dell'arte: genesi e struttura del campo letterario*, Tr. BOSCHETTI Anna e BOTTARO Emanuele, Milano, Il Saggiatore, 2005.

BRAIDA Lodovica (a cura di), *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2003.

BRÉMOND Janine e Greg, *L'édition sous influence*, Paris, LIRIS, 2002, *Editoria condizionata*, Tr. SERRA Alessandro, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

CADIOLI Alberto, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

– “Almanacco dei successi 1981-1982”, in *Pubblico 1983. Produzione letteraria e mercato editoriale*, a cura di SPINAZZOLA Vittorio, Milano, Milano Libri, 1983, p. 255-286.

– “L’editoria tra impegno e rotocalco”, in PETRILLO Gianfranco e SCALPELLI Adolfo, *Milano anni cinquanta*, Milano, Franco Angeli, 1986, p. 853-877.

– *Letterati editori*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

– “L’édition, la lecture et la communauté littéraire”, in *Québec Présence francophone*, n. 50, 1997.

– *Dall’editoria moderna all’editoria multimediale. Il testo, l’edizione, la lettura dal Settecento a oggi*, Milano, Unicopli, 1999.

– *L’editore e i suoi lettori*, Bellinzona, Casagrande, 2000.

– “Volte e risvolte di un editore”, in *Giornale della Libreria*, CXIV, n° 12, dicembre, 2001, p. 31-34.

CADIOLI Alberto, DECLEVA Enrico e SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *La mediazione editoriale*, Milano, il Saggiatore e Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

CADIOLI Alberto e VIGINI Giuliano, *Storia dell’editoria italiana*, Milano, Editrice Bibliografica, (2004) 2008.

CALASSO Roberto, “L’editoria come genere letterario”, in *Adelphiana*, Milano, Adelphi, 16 novembre 2001, <http://editoria.let.uniroma1.it/cms/files/calasso.pdf> (pagina consultata il 26 aprile 2010).

CESARI Severino, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, Torino, Einaudi, 2007.

CHARTIER Roger, *L’ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIV^e et XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, ALINEA, 1992, *L’ordine dei libri*, Tr. BOTTO Margherita, Milano, il Saggiatore, 1994.

CHARTIER Roger e CAVALLO Guglielmo (a cura di), *Histoire de la lecture dans le monde occidentale*, Paris, Seuil, 1997, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Tr. BONFIL Roberto, Bari, Laterza, 1995.

CHARTIER Roger et MARTIN Henri-Jean, *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis-Cercle de la librairie, 4 volumes, 1983-1986.

CROVI Raffaele (in dialogo con GACCIONE Angelo), *L'immaginazione editoriale. Personaggi e progetti dell'editoria italiana del secondo Novecento*, Torino, Aragno, 2001.

DI STEFANO Paolo, "Coralli addio, arriva l'Arcipelago Einaudi", in *Corriere della Sera*, 16 giugno 2002, p. 29.

– "Ho seguito Ingrao, fu una delusione. Marco Tropea vizi e segreti, tic e passioni: parlano i protagonisti della cultura e dell'editoria italiana", In *Corriere della Sera*, 29 settembre 2008, p. 27.

– "Bestseller d'Italia", in "La Lettura", supplemento a *Il Corriere della Sera*, 4 marzo 2012, p. 34-35.

DUBINI Paola, "L'internazionalizzazione editoriale: il caso RCS-Flammarion", in SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '03. I nostri libri. Letture d'oggi che vale la pena di fare*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 2003, p. 142-146.

FELTRINELLI Carlo, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999.

FERRETTI Gian Carlo, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo "di qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983.

– *Il mercato delle lettere*, Torino, Einaudi, 1979, 2^a edizione accresciuta, Milano, Il Saggiatore, 1994.

– *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (a cura di), *Dictionnaire Encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2005.

GAMBARO Fabio, *Dalla parte degli editori. Interviste sul lavoro editoriale*, Milano, Unicopli, 2001.

LEGENGRE Bertrand, *L'édition*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009.

MANGONI Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

MCKENZIE Donald, *Bibliography and the sociology of texts*, London, British Library, 1986, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Tr. AMADUZZI Isabella e CAPRA Andrea, Milano, Bonnard, 1999.

MOLLIER Jean-Yves (a cura di), *Où va le livre*, Paris, La Dispute, 2007.

MORETTI Dario, *Il lavoro editoriale*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

PARINET Elisabeth, “Gli editori francesi contemporanei ed i loro archivi”, Tr. TORTORELLI Gianfranco, in *Archivio storico italiano*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996, p. 523-533.

– *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe – XXe siècle*, Paris, Seuil, 2004.

PASCALE Antonio, *Best Off. Il meglio delle riviste letterarie italiane*, Roma, MinimumFax, 2005.

PIAZZONI Irene, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

RAGONE Giovanni, “Tascabili e nuovi lettori”, in TURI Gabriele (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997, p. 449-478.

SCHIFFRIN André, *L'édition sans éditeurs*, Tr. LUXEMBOURG Michel, Paris, La Fabrique, 1999, *Editoria senza editori*, Tr. Di SALSANO Alfredo, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

SOLIMINE Giovanni, “Storia dell'editoria d'Europa”, in *Biblioteche oggi*, novembre, 1996, p. 71-72.

– *L'Italia che legge*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

SPINAZZOLA Vittorio (a cura di), *Tirature '99. I libri del secolo: letture novecentesche per gli anni duemila*, Milano, Fontazione Arnoldo e Alberto Mondadori – Il Saggiatore, 1999.

TAGLIETTI Cristina, “Editori, l’unione fa la forza”, in *Corriere della Sera*, 16 maggio 2013, p. 27-28.

TORTORELLI Gianfranco, *Il lavoro della talpa. Storia delle edizioni E/O dal 1979 al 2005*, Bologna, Pendragon, 2008.

VIGINI Giuliano, “Best-seller. Il Libro dell’anno 2005”, in *Enciclopedia Treccani*, in [http://www.treccani.it/enciclopedia/best-seller_\(Il -Libro-dell'Anno\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/best-seller_(Il-Libro-dell'Anno)/) (pagina consultata l’8 marzo 2012).

CRITICA LETTERARIA, TEORIA DELLA LETTERATURA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

AA.VV., *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Da Gogol' al Postmoderno*, Milano, Mondadori, 2001.

AA.VV., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Bologna, Pendragon, 2002.

ABRUZZESE Alberto, *Lessico della comunicazione*, Roma, Meltemi, 2003.

ADORNO Theodor Wiesengrund, *Minima moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt, Suhrkamp, 1951, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Tr. di SOLMI Renato, Torino, Einaudi, (1952) 1979.

ANCESCHI Luciano, *Progetto per una sistematica dell'arte*, Modena, Mucchi, 1962, edizione consultata 1983.

ANDRÉ Marie-Odile, DAMBRE Marc, SCHMITT Michel P., *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

ARBASINO Alberto, *Paesaggi italiani con Zombi*, Milano, Adelphi, 1998.

ARMELLINI Guido et COLOMBO Adriano, *Antologia e guida storica della Letteratura italiana. Il Novecento*, Vol. B, Bologna, Zanichelli, 2002.

ASOR ROSA Alberto, *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.

BACHTIN Michail, *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975, *Estetica e romanzo*, Tr. STRADA JANOVIC Clara, Torino, Einaudi, 1979.

BAGNI Paolo, *Come le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2003.

BARTHES Roland, “La mort de l’auteur”, in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, (1968) 1984, in *Œuvres complètes*, tome III, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Tr. BELLOTTO Bruno, Torino, Einaudi, 1988.

– *S/Z*, Paris, Seuil, 1976, *S/Z*, Tr. LONZI Lidia, Torino, Einaudi, 1970.

BENVENUTI Giuliana e CESERANI Remo, *La letteratura nell’età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.

BLANCKEMAN Bruno, MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (a cura di), *Le Roman français au tournant du XXe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

BLOOM Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Tr. di SABA SARDI Francesco, Milano, Bompiani, 2005.

BOCCOLINI Raffaele e FORTUNATI Vita, *Critiche femministe e teorie letterarie*, Bologna, CLUEB, 1997.

BONINI Fausto, JAMET Marie-Christine, BACHAS Pascale, VICARI Eliana, *Écritures... Anthologie littéraire en langue française*, Novara, Valmartina-De Agostini, 2009.

BOTHOREL Nicole, DUGAST Francine, THORAVAL Jean, *Les nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976.

CALABRESE Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

CALVINO Italo, “Il mare dell’oggettività”, in *Il Menabò*, n. 2, Torino, Einaudi, 1969, p. 9-14.

– *Se una notte d’inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

– *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, Milano, Mondadori, 2004.

– “La coda di Minosse”, in *La Repubblica*, 10 marzo 1983.

– *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, Milano, Mondadori, 1993.

– *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991.

CARA Giovanni, “Navigazione a vista: aspetti del romanzo contemporaneo”, in *Artifara*, n. 2, (gennaio - giugno 2003), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista2/testi/navigazione.asp> (pagina consultata il 28 aprile 2010).

CARRAVETTA Peter, “Svolte: Prospettive su avanguardia e postmoderno”, in *Del Postmoderno. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano, Bompiani, 2009.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

CESERANI Remo, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

CHABROLLE-CERRENTINI Anne-Marie, *La vision du monde de Wilhelm von Humboldt*, Lyon, ENS, 2007.

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, *Introduzione allo studio dei testi*, Tr. BERTONI Federico, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.

COLESANTI Massimo, GUARALDO Enrico, MACCHIA Giovanni, MARCHI Giovanni, RUBINO Gianfranco, VIOLATO Gabriella (a cura di), *La letteratura francese. Il Novecento*, Milano, Edizioni Accademia, 1987, Milano, BUR, 1992, edizione consultata 2006.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

– *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, (1998) 2001, *Il demone della teoria: letteratura e senso comune*, Tr. GUERRA Monica, Torino, Einaudi, 2000.

CONTARINI Silvia, “Riflessioni sulla narrativa femminile negli anni ’90”, in *Narrativa*, n. 10/1996, p. 139-163.

CONTARINI Silvia, PIAS Giuliana e QUAQUARELLI Lucia (a cura di), *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, n. 33/34, 2012.

CURI Fausto, “Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione”, in *Intersezioni*, XVII, 1997, p. 495-511.

ECO Umberto, “Del modo di formare come impegno sulla realtà”, in *Il Menabò*, n. 5, Torino, Einaudi, 1962, (ora in *Opera aperta*).

– *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

– *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.

ESCARPIT Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, *Sociologia della letteratura*, Tr. D’ANNA Riccardo, Napoli, Guida, 1970.

– *La Révolution du livre*, Paris, PUF, 1969.

FLIEDER Laurent, *Le roman français contemporain*, Paris, Seuil, 1998.

FOUCAULT Michel, “Qu'est-ce qu'un auteur?”, in *Dits et Écrits*, Paris, Gallimard, (1969) 1994, tome I.

FRACASSA Ugo, *Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Giulio Perrone, 2012.

GADAMER Hans Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960, *Verità e metodo*, Tr. VATTIMO Gianni, Milano, F.lli Fabbri, 1972.

GALLI PELLEGRINI Rosa, *Trois études sur le roman de l'extrême contemporaine*, Fasano, Schena editore – Parigi, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

– *Un voyage au centre de l'écriture – L'écriture au centre du voyage. Les romans d'Alain Nadaud*, 2005, in <http://www.farum.it/publiforumv/s/02/pdf/GalliNadaud.pdf> (pagina consultata il 20 novembre 2012).

GALLOT Muriel, NARDONE Jean-Luc, ORSINO Marghierita (a cura di), *Anthologie de la Littérature italienne. XIX^{em} et XX^{em} siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1981, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, Tr. NOVITÀ Raffaella, Torino, Einaudi, 1997.

– *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, *Soglie. I dintorni del testo*, Tr. CEDERNA Camilla, Torino, Einaudi, 1989.

GNISCI Armando, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.

GREIMAS Algirdas Julien, *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970, *Del Senso*, Tr. AGOSTI Stefano, Milano, Bompiani, 1974.

– *De l'imperfection*, Périgueux, P. Fanlac, 1987, *Dell'imperfezione*, Tr. FABBRI Paolo, Palermo, Sellerio, 1988.

GREIMAS Algirdas Julien e COURTÈS Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, (1979) 1993, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Tr. FABBRI Paolo, Firenze, La casa Usher, 1986.

HUSSERL Edmund, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle, Verlag von Max Niemeyer, 1913, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Tr. ALLINEY Giulio, Torino, Einaudi, 1950.

JAUSS Hans Robert, “Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation”, in *Auf den Wek gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz*, Konstanz, H. Sund und M. Timmermann, 1979, “Estetica della ricezione e

comunicazione letteraria”, in *Estetica della ricezione*, Tr. GIUGLIANO Antonello, Napoli, Guida, 1988.

– *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, Konstanz, Uvk Univers.-Vlg., 1987, *Pour une esthétique de la réception*, Tr. MAILLARD Claude, Paris, Gallimard, (1998) 2007.

JOUVE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992

LAZZARIN Stefano, “Tendenze della letteratura francese contemporanea” in *Nuova informazione bibliografica*, n. 1, Bologna, Il Mulino, Gennaio-Marzo, 2012.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LOTMAN Yuri, *Труды по знаковым системам*, Tartu, Università di Tartu, 1966, *La Sémiosphère*, Tr. LEDENKO Anka, Limoges, PULIM, 1999, *La Semiosfera*, Tr. SALVESTRONI Simonetta, Venezia, Marsiglio, 1985.

LUPERINI Romano, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori Editore, 1999.

– *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

–“Il Canone del Novecento”, in http://luperini.palumbomultimedia.com:8080/luperini_site/articoli_web/canone_novecento/view (pagina consultata il 26 febbraio 2010), p. 3-4.

MARRONE Gianfranco, “luoghi comuni su Barthes”, in <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/barthes.PDF> (pagina consultata il 07 agosto 2009).

MARSCIANI Francesco e ZINNA Alessandro, *Elementi di Semiotica Generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio, 1991.

MENEGHELLI Donata, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.

MORETTI Franco (a cura di), *Il romanzo*, 5 voll., Torino, Einaudi, 2001-2003.

MORGANTI Silvia e RAGONE Giovanni, “Best seller letterari del 900”, in GAETA Maria Ida (a cura di), *Memoria del '900 letterario italiano. Scritture immagini voci*, Roma, Ediesse, 1996, p. 51-64.

OLIVIERI Ugo Maria, *Lo specchio e il manufatto*, Milano, Franco Angeli, 2011.

ONOFRI Massimo, *Il canone letterario*, Bari, Laterza, 2001.

PARKHURS FERGUSON Priscilla, *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991.

PEIRCE Charles Sanders, *Opere*, a cura di BONFANTINI Massimo con la collaborazione di PRONI Giampaolo, Milano, Bompiani, 2003.

PETRONIO Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo, Palumbo, (1963) 1987.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986.

POLACCO Marina, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.

PROIETTI Paolo, *Specchi del letterario: l'imagologia*, Palermo, Sellerio, 2008.

PROSPERI Giuseppe (a cura di), *Conversazioni d'autore. Dialoghi fra scrittori e studenti di un liceo*, Bologna, Pendragon, 2003.

QUAQUARELLI Lucia, *Letteratura mondo e/o francofonia*, in http://transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=57:letteratura-mondo-eo-francofonia-lucia-quaquarelli&catid=8:interventi&Itemid=11 (pagina consultata il 17 settembre 2013).

RABATÉ Dominique, *Le Roman français depuis 1900*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

RUBINO Gianfranco, *Lecture del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni, 2004.

SANGUINETI Edoardo, *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

SANGUINETI Edoardo e GIOVANNETTI Giovanni, *Atlante del Novecento italiano: la cultura letteraria*, Lecce, Piero Manni, 2001.

SEGRE Cesare, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

SIRINELLI Jean François (a cura di), *La France de 1914 à nos jours*, Paris, PUF, 1993, *Storia della Francia nel Novecento*, Tr. RICCARDI Renato, Bologna, Il Mulino, 2003.

SKLOVSKIJ Viktor B., *O teorii prozy*, Mosca, Krug, 1917, *Teoria della prosa*, Tr. OLSOUFIEVA Maria, Bari, De Donato, 1966, Tr. DE MICHELIS Cesare e OLIVA Renzo, Torino, Einaudi, 1976.

SLOTEDIJK Peter, “Le pacte de non-lecture”, in *Le Monde*, 29 gennaio 2011, p. 17.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press, 2003, *Morte di una disciplina*, Tr. FORTUNATI Vita e MONTICELLI Rita, Roma, Meltemi, 2003.

TERONI Sandra, *Il romanzo francese del Novecento*, Bari, Laterza, 2008.

TODOROV Tzvetan, *Critique de la critique. Un roman d'apprendissage*, Paris, Seuil, 1984, *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Tr. ZATTONI NESI Graziella, Torino, Einaudi, 1986.

VERCIER Bruno e LECARME Jacques, *La littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

VIART Dominique, *Quel projet pour la littérature contemporaine?*, Tours, publie.net, 2008.

– *La littérature du 20^e siècle lue de l'étranger*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

– *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2013.

VIART Dominique e VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

ZANOTTI Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

SAGGI E STUDI SU SINGOLI AUTORI E MOVIMENTI LETTERARI

AFELTRA Gaetano, “La nausea di Sartre nel ventre di Napoli”, in *Il Corriere della sera*, 23 maggio 2001, p. 35.

AMSALLEM Daniela, *Primo Levi*, Paris, Ellipses, 2000.

ANGILERI Lucia, “*Je reviens te chercher*” di *Guillaume Musso: un successo contemporaneo*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Palermo, Relatore BRUDO Annie, a.a. 2010-2011.

ASSOULINE Pierre, *Gaston Gallimard. Un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland, 1984, Paris, Seuil, 1996.

– “Goncourt: Houellebecq, comme prévu”, in *La République des Livres. Le Blog de Pierre Assouline*, 8 novembre 2010, <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/11/08/goncourt-houellebecq-comme-prevu/> (pagina consultata il 15 dicembre 2011).

BAJANI Andrea, “A piedi nudi sui vetri della realtà”, in *L'Indice*, Febbraio 2013, p. 17.

BARLAAM Riccardo, “Gli anni folli. Parigi e la generazione perduta”, in *Il Sole 24 Ore*, 21 dicembre 2007, in <http://www.ricerca24.ilsole24ore.com/piucercati/PAGES/marco+innocenti.html> (pagina consultata il 2 aprile 2009).

BESSON Patrick, “Idées de titres pour les prochains romans de Katherine Pancol”, in *Le Point*, 22 aprile 2010, in http://www.lepoint.fr/chroniqueurs-du-point/patrick-besson/idees-de-titres-pour-les-prochains-romans-de-katherine-pancol-22-04-2010-446857_490.php (pagina consultata il 23 dicembre 2012).

BEUVE-MÉRY Alain, “Anatomie d'un succès durable”, in *Le Monde*, 2 ottobre 2007, p. 24.

BIKIALO Stéphane, “Laurent Mauvignier: «Rien n'est dit et l'ont vient trop tard (pour le dire)»”, in BIKIALO Stéphane e DÜRENMATT Jacques (a cura di), *Dialogues contemporaines: Bergounioux, Detambel, Mauvignier, La Licorne*, Poitiers, Université de Poitiers, 2002, p. 129-140.

BIONDI Marino, “L’avanguardia storica e il futurismo”, in LUTI Giorgio (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Padova, Vallardi, 1993, p. 581-583.

BEN JELLOUN Tahar, “Il caso Houellebecq”, Tr. VOLTERRANI Elda, in *La Repubblica*, 19 agosto 2010, p. 39.

BLANCKEMAN Bruno, *Les récits indecidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Septentrion, Paris, 2000.

BRETON André, “Monsieur V”, in *Valori Plastici*, Roma, n. 2-3, febbraio-marzo 1919, p. 15.

BRICCO Elisa e JÉRUSALEM Christine, *Christian Gailly, “l’écriture qui sauve”*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2007.

BUSNEL François, “François Busnel a lu «Oh...», par Philippe Djian”, in *L’Express*, 12 settembre 2012, in http://www.lexpress.fr/culture/livre/francois-busnel-a-lu-oh-par-philippe-djian_1160099.html (pagina consultata il 4 maggio 2013).

CAVAGLION Alberto (a cura di), *Italo Svevo*, Milano, Mondadori, Biblioteca degli scrittori, 2000.

CHECCOLI Paola, *Ipotesi, narratività ed estesia. Analisi semiotica di Maigret si diverte di Georges Simenon*, Tesi di Laurea in Semiotica, Università degli Studi di Bologna, Relatore FABBRI Paolo, correlatore MARRONE Gianfranco, a.a. 1999/2000.

COMODI Anna, *Tratti lessicali e morfosintattici del parlar giovane di “Jack Frusciante è uscito dal gruppo” di Enrico Brizzi*, Perugia, Guerra Edizioni, 1998.

CONTARINI Silvia, *La Femme Futuriste (Mythes, modèles et représentations de la femme dans la théorie et la littérature futuristes)*, Paris, Presses Universitaires de Paris 10, 2006.

CRÉMIEUX Benjamin, “Italo Svevo”, in *Le Navire d’Argent*, 1° febbraio, 1926, p. 23-26.

CROM Nathalie, “Marie NDiaye: «Je ne veux plus que la magie soit une ficelle»”, in

Télérama, 22 agosto 2009, in <http://www.telerama.fr/livre/marie-ndiaye-je-ne-veux-plus-que-la-magie-soit-une-ficelle-litteraire,46107.php> (pagina consultata il 7 aprile 2013).

DE RISI Sonia, “La vita davanti a sé di Romain Gary”, in <http://cuoredinchostro.blogspot.it/2013/04/recensione-la-vita-davanti-se-di-romain.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

DÜRRENMATT Jacques e NARJOUX Cécile (a cura di), *La langue de Laurent Mauvignier: une langue qui court*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012.

FALCO Giorgio, “Quanto può valere la vita di un uomo piccolo piccolo”, in *La Repubblica*, 15 aprile 2012, in <http://linea.wordpress.com/articoli/> (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

FARACOVİ Ornella e TERONI Sandra (a cura di), *Sartre e l'Italia*, Livorno, Belforte, 1987.

FELLINI Federico e SIMENON Georges, *Carissimo Simenon Mon Cher Fellini*, Milano, Adelphi, 1998.

FLORIDI Pico, “Musso: i bestseller usati come terapia”, in *La Repubblica*, 12 febbraio 2010, p. 54.

FOFI Goffredo, “Tutti infelici e scontenti”, in *Il Sole 24 Ore Domenica*, 27 settembre 2011, p. 30.

FRANZATO Stefano, “*La vita davanti a sé* di Romain Gary e l'impossibilità di vivere senza qualcuno da amare”, in *Libreriamo*, 28 maggio 2012, in <http://www.libreriamo.it/a/2320/la-vita-davanti-a-se-di-romain-gary-e-limpossibilita-di-vivere-senza-qualcuno-da-amare.aspx> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

GALATERIA Daria, “Fedra al ballo”, nota introduttiva a RADIGUET Raymond, *Il ballo del conte d'Orgel*, Tr. GROSSI Luca, Palermo, Sellerio, (1924) 2004, p. 9-28.

GAMBARO Fabio, “Jeunesse cannibale”, in *Le Monde*, Spécial Salon du Livre, 22 mars, 2002, p. III.

– “Se l’investigatore è un ragazzo ingenuo”, in *La Repubblica*, 25 febbraio 2003, in <http://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/undici.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

– “La fiction française séduit les italiens”, in *Le Monde*, 23 novembre 2007.

– “Tra gli eterni fantasmi della guerra d’Algeria”, in *La Repubblica*, 20 novembre 2010, in <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/11/20/tra-gli-eterni-fantasmi-della-guerra-algeria.html> (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

– “Amare, cioè distruggere”, *D. La Repubblica delle Donne*, 10 settembre 2011, p. 101-102.

GHIDETTI Enrico (a cura di), *Il caso Svevo. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1993.

GINZBURG Natalia, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di GARBOLI Cesare e GINZBURG Lisa, Torino, Einaudi, 1999.

GIORDANO Francesca Valeria, *Rappresentazione letteraria e stereotipi culturali*, Tesi di Laurea, Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM Milano, Relatore PROIETTI Paolo, a.a. 2009-2010.

GRASSI Elvira, *La leggerezza surreale di Muriel Barbery. Intervista all’autrice di Estasi culinarie e L’eleganza del riccio*, 2 ottobre 2008, in http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_barbery.pdf (pagina consultata il 5 gennaio 2012).

GUERRI Giordano Bruno, *L’Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980.

GUERRIERI Osvaldo, “La letteratura francese alla conquista di Torino”, in *La Stampa*, 6 marzo 2012, p. 69.

HECHT Emmanuel, “Ben Jelloun flingue Houellebecq”, in http://www.lexpress.fr/culture/livre/ben-jelloun-flingue-houellebecq_913745.html, 20 agosto 2010 (pagina consultata il 15 dicembre 2011).

HOUPPERMANS Sjef, *Jean Echenoz. Étude de l’œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

LACASSIN Francis, *Conversazioni con Simenon*, Tr. MUGELLINI Elga, Torino, Lindau, 2004.

LANÇON Philippe, “Faut-il écraser le hérisson?”, in *Libération*, 5 luglio 2007, in <http://www.liberation.fr/livres/0101106688-faut-il-ecraser-le-herisson> (pagina consultata il 11 gennaio 2012).

LEBEAU Guillaume, *Le mystère Fred Vargas*, Paris, Gutenberg, 2009.

LISTA Giovanni, *Il futurismo*, Milano, Jaca book, 1986.

LIVI François, *Tra crepuscolarismo e futurismo*, Milano, Istituto propaganda libraria, 1980.

MAISON Olivier, “L'école Gavalda”, in *Marianne*, 6 dicembre 2008, in http://www.marianne.net/L-ecole-Gavalda_a94174.html (pagina consultata il 19 aprile 2013).

MANERA Livia, “Malaparte, un fascino francese”, in *Il Corriere della Sera*, 16 dicembre 2010.

MARCHETTI Adriano, *Pascal Quignard. La mise en silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

–“Il romanzo e il Surrealismo”, in *Bibliomanie*, http://www.bibliomanie.it/romanzo_surrealismo_adriano_marchetti.htm, (pagina consultata il 10 ottobre 2010).

MATTAZZI Isabella, “La crudeltà, anzi la vita”, in “Alias”, supplemento de *Il Manifesto*, 24 marzo 2013, p. 6.

MELAOUAH Yasmina, “Tradurre Yasmina Khadra”, *Constellations francophones, Publifarum*, n. 7, pubblicato il 20 dicembre 2007, in http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=46 (pagina consultata il 27 settembre 2012).

MONTEFIORI Stefano, “La Francia fa pace con Houellebecq”, in *Il Corriere della sera*, 9 novembre 2010, p. 41.

– “I ragazzi di oggi sono tristi”, in *Corriere della sera*, 17 settembre 2011, p. 57.

NASCIMBENI Giulio, “Maigret. Cosa fa quel commissario in casa Adelphi?”, in *Corriere della Sera*, 24 luglio 1993, p. 23.

OLIVER Annie, “*L’Adversaire*” d’*Emmanuel Carrère*, Parigi, Hatier, 2003.

PAPI Paolo, “Romain Gary: Daniel Pennac ma vent’anni prima”, in *Panorama*, 28 maggio 2007, in <http://blog.panorama.it/libri/2007/05/28/romain-gary-daniel-pennac-ma-ventanni-prima/> (pagina consultata il 20 febbraio 2011).

PASQUALE ANIEL Jannini, *La fortuna del futurismo in Francia*, Roma, Bulzoni, 1979.

PEDRINAZZI Paola, “Intervista a Yasmina Melaouah: la voce italiana di Pennac”, in <http://wuz.it/appunti-scuola/4412/yasmina-melaouah-daniel-pennac-traduzione.html> (pagina consultata il 27 giugno 2013).

PERREAULT Frédéric, “L’amour selon Musso”, in <http://fr.canoe.ca/divertissement/livres/entrevues/2009/06/11/9763376-ca.html> (pagina consultata il 4 giugno 2012).

PIERI Giuliana, “Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e postmodernità”, in *Delitti di Carta* IV, n° 7, Bologna, Clueb, 2000, p. 57-66, in <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php> (pagina consultata il 20 aprile 2009).

PINOTTI Giorgio, “Ravel di Jean Echenoz”, in *La Nota del Traduttore*, in <http://www.lanotadeltraduttore.it/ravel.htm> (pagina consultata il 10 gennaio 2013).

PLEBE Andrea, “Donna e nera, rivoluzione al Goncourt”, in *Il Secolo XIX*, 3 novembre 2009, in http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2009/11/03/AMq67a4C-donna_goncourt_rivoluzione.shtml (pagina consultata il 4 aprile 2013).

PREZZOLINI Giuseppe, “Fascismo e futurismo”, *Il Secolo*, 3 luglio 1923.

PRISCO Francesco, “Echenoz: «Vi racconto il mito che sta dietro ogni biografia: da ravel a Tesla»”, in *Il Sole 24 Ore*, 26 marzo 2012, in

<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03-26/echenoz-racconto-mito-dietro-125102.shtml?uuid=Aba5OLEF> (pagina consultata il 1° marzo 2013).

PROVENDIER Alice, *Le Silence et la voix. Résurgence d'un passé dans le roman de Laurent Mauvignier, Des hommes*, Mémoire de Master 1 de Lettres, Arts et Pensée Contemporaine, UFR LAC Université Paris-Diderot - Paris VII, Directeur du mémoire RABATÉ Dominique, Juin 2012 .

QUADRUPPANI Serge, “Andrea Camilleri, la langue paternelle” in CAMILLERI Andrea, *La Forme de l'eau*, Tr. QUADRUPPANI Serge, Paris, Fleuve noir, 1998, p. 11-22.

QUILLIOT Claire, *Primo Levi revisité*, Paris, Odile Jacob, 2004.

RAFFI Maria Emanuela, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, CLEUP, 1986.

RADIGUET Chloé e CENDRES Julien, *Radiguet, un homme sérieux dans les Années folles*, Paris, Mille et une nuit/Fayard, 2003.

REALE Luigi M., “Giovani scrittori, scritture giovani”, in *Italianistica Online*, Luglio 2007, <http://www.italianisticaonline.it/2007/giovani-scritture/>, (pagina consultata il 3 marzo 2009).

RÉROLLE Raphaëlle, “Facile à lire, facile à oublier”, in *Le Monde*, 7 maggio 2010, in http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=1122903 (pagina consultata il 23 dicembre 2012).

ROSSI Barbara, *Critica della traduzione. Un esame del linguaggio turistico attraverso la traduzione italiana di “Plateforme” di Michel Houellebecq*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, Relatore BARONE Charles, a.a. 2003-2004.

RUBINO Gianfranco, *Lire Didier Daeninckx*, Parigi, Armand Colin, 2009.

SALLENAVE Daniele, “Ulysse à Auschwitz”, in *Le Monde*, 17 aprile 1987, p. 17.

– “Le retour en Italie de Primo Levi”, in *Le Monde*, 27 febbraio 1988, in <http://www.lemonde.fr/cgi->

bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=598016&xtmc=levi&xtr=3 (pagina consultata il 17 giugno 2013).

SAUVAGE Christian, “Le miracle Mauvignier”, in *Le Journal du Dimanche*, 3 aprile 2005, in <http://leseditions-desminuit.fr> (pagina consultata il 24 dicembre 2012).

SCALFARI Eugenio, “Dentro Babele con un taccuino a portata di mano”, in *La Repubblica*, 18 novembre 2008, p. 50.

SCARAFFIA Giuseppe, “Houellebecq, lo scandalo è servito”, in *Il Sole24Ore*, 14 ottobre 2001, <http://www.banchedati.ilsole24ore>, (pagina consultata il 13 dicembre 2011).

SEBASTE Beppe, “Incontro con Jean Echenoz”, in *L'Unità*, 29 marzo 2007, in <http://www.beppe-sebaste.com/incontri/jean%20echenoz.html> (pagina consultata il 1° marzo 2013).

SERRA Maurizio, *Malaparte, vies et légendes*, Paris, Grasset, 2011.

(articolo di redazione) “Il successo di Eco. Trenta milioni di copie vendute”, in *La Repubblica*, 18 novembre, p. 47.

TERONI Sandra, “Le siècle de Romain Gary”, in *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Paris, Laffont, 2000, “Il secolo di Romain Gary”, in *Memoria del male, tentazione del bene*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Garzanti, 2001, p. 257-276.

VIART Dominique, *Jean Echenoz: une tentative modeste de description du monde*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.

– *François Bon: éclats de réalité*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

ZITA Tiziana, “Gli occhi gialli dei coccodrilli di Katherine Pancol”, in <http://cronacheletterarie.com/2010/11/28/gli-occhi-gialli-dei-coccodrilli-di-katherine-pancol/> (pagina consultata il 20 dicembre 2012).

ZUCCONI Giovanna, “Morir di botte al Carrefour”, in *La Stampa*, 19 febbraio 2012, in <http://www.lastampa.it/2011/02/19/cultura/libri/che-libro-fa/morir-di-botte-al->

carrefour-LBCMZoM63Gk1vrIHgP1djL/pagina.html (pagina consultata il 7 gennaio 2013).

SGUARDI INCROCIATI TRA FRANCIA E ITALIA

BOGLIOLO Giovanni (a cura di, in collaborazione con DE AGOSTINI Daniela, TOFFANO Piero), *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, Atti del XIV Convegno della S.U.S.L.L.F. Urbino 15-17 maggio 1986, Urbino, QuattroVenti, 1987.

CALLARI GALLI Matilde e LONDEI Danielle (a cura di), *Multiculturalità e plurilinguismo in Europa. Percorsi alla francese*, Bologna, Bononia University Press, 2009.

CAMILLERI Andrea, “Appunti su Ruggero”, in SICA Beatrice, *Ruggero Jacobbi e la Francia*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, p. 11-20.

CHIESI Maria Cristina (a cura di), *Il mito della Francia nella cultura italiana del Novecento*, Atti del Convegno, Firenze 13 – 14 maggio 1993, Firenze, Festina lente, 1996.

DI MEO Philippe, BAUER Nathalie e COMMENT Bernard (a cura di), “La littérature italienne à l'honneur”, in *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, 2002, p. 73-276.

DONNO Michele, *Italia e Francia: una pace difficile. L'ambasciatore Giuseppe Saragat e la diplomazia internazionale (1945-1946)*, Bari-Roma, Piero Lacaita Editore, 2011.

DUROSELLE Jean Baptiste e SERRA Enrico (a cura di), *Italia Francia 1946-1954*, Milano, Franco Angeli, 1988.

FRISARDI FALDI Giulia (a cura di), *La cultura italiana in Francia, la cultura francese in Italia: contributi editoriali più recenti nei due paesi; l'editoria francese oggi*, Catalogo della Mostra e Atti del Convegno, 20 febbraio-8 marzo 1986, Roma, Biblioteca centrale nazionale Vittorio Emanuele II, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1986.

GAMBARO Fabio, “Boulevard des Italiens”, in *Il Sole 24 ore Domenica*, 19 novembre, 2000, in cd rom “Venticinque anni di idee”, *Il sole 24 ore*, 2008.

– *L'Italie par ses écrivains*, Paris, Liana Levi, 2002.

KANCEFF Emanuele, RUGGIERO Ortensia (a cura di), *La cultura francese nell'Alessandrino: 1969-1994*, Atti del Convegno, Alessandria 12 – 15 settembre 1994, a cura della società italiana dei Francesisti, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1999.

LAROCHE Pierre, “«Il Menabò» tra teoria della letteratura e sociologia della cultura”, in <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/3/3Laroche.pdf> (pagina consultata il 1° febbraio 2011).

MAJORANO Matteo, *Bibliographie. Études sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France*, Bari, edizioni B. A. Graphis, 2007.

MALAPARTE Curzio, *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1966.

– *Mamma marcia*, Firenze, Vallecchi, 1959.

MANGONI Luisa, *Una crisi fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Torino, Einaudi, 1985.

MARTINET Gilles e ROMANO Sergio, *Un'amicizia difficile. Conversazioni su due secoli di relazioni italo-francesi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2001.

MILZA Pierre, *Français et Italiens à la fin du XIX^{em} siècle*, 2 vol., École française de Rome, 1981.

– *Voyage en Ritalie*, Paris, Plon, 1993.

– “Italia, oh cara: e Parigi ci tesse la mano”, Tr. MAGGIONI Daniela, in *Corriere della Sera*, 9 agosto 2006, p. 37.

MILZA Pierre e MARES Antoine (a cura di), *Le Paris des étrangers depuis 1945*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1995.

NICOLAS Alain, “Bologne lu par...”, in *L'Humanité*, 21 mars 2002, p. II.

PREZZOLINI Giuseppe, *La Francia e i francesi nel secolo XX osservati da un italiano*, Milano, Fratelli Treves, 1913.

SARTRE Jean-Paul, *Spaesamento. Napoli e Capri*, Tr. MONTANO Aniello, Napoli, Dantes & Descartes, 2000.

SOFFICI Ardengo, “Decadimento dell’arte francese”, in *Il Selvaggio*, 1927, ora in *Opere*, V, Firenze, Vallecchi, 1965, p. 24-25.

TOSCANO Alberto, *France Italie. Coups de tête, coups de cœur*, Paris, Tallandier, 2006.

VIOLA Paolo e BATTINI Michele, *La Francia vista dall’Italia: appunti per una discussione*,
in
http://www.sissco.it/fileadmin/user_upload/Pubblicazioni/mondoitalia/viola_battini.pdf (pagina consultata il 19 settembre 2012).

STORIA CULTURALE E ANTROPOLOGIA

AUGÉ Marc, “L’uomo di diritto. Cultura e alienazione”, in *Lo straniero*, Roma, Contrasto, n° 81, marzo 2007, p. 43-48.

BHABHA Homi, *The Location of Culture*, London-New York, Routledge, 1994, *I luoghi della cultura*, Tr. PERRI Antonio, Roma, Meltemi, 1998.

BARTHES Roland, “Le bifteck et les frites”, in *Mythologie*, Paris, Seuil, 1957, “La bistecca e le patate fritte”, in *Miti d’oggi*, Tr. LONZI Lidia, Milano, Lerici, 1962, Torino, Einaudi, 1974, p. 71-73.

BAUMAN Zygmunt, “The making and unmaking of strangers”, in *Postmodernity and its discontents*, Oxford, Blackwell, 1997, “Broken lives, broken strategies”, “The stranger revisited - and revisiting”, “A catalogue of postmodern fears”, “The body as task”, in *Life in fragments. Essays in postmodern morality*, Oxford, Blackwell, 1995, *La società dell’incertezza*, Tr. MARCHISIO Roberto e NEIROTTI Savina, Bologna, Il Mulino, 1999.

– *The individualized society*, Cambridge, Polity Press, 2001, *La società individualizzata: come cambia la nostra esperienza*, Tr. ARGANESE Giovanni, Bologna, Il Mulino, 2002.

BIANCHI Leonardo, *L’opera di Cesare Lombroso nella Scienza e nelle sue applicazioni*, Torino, Fratelli Bocca, 1906.

CALVINO Italo, *La speculazione edilizia*, Torino, Einaudi, 1963.

CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano. Cultura, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Roma, Donzelli Editore, 1996.

DARNIS Jean-Pierre, “La question identitaire dans l’Italie contemporaine”, in COLIN Mariella (a cura di), *Transalpina*, 2, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998, p. 55-73.

DARNTON Robert, *The great cat massacre and other episodes in french cultural history*, New York, Penguin Books, 1984, *Il grande massacro dei gatti ed altri episodi della storia culturale francese*, Tr. PASTA Renato, Milano, Adelphi, 1988.

DE FELICE Franco, *Nazione e sviluppo*, Torino, Einaudi, 2003.

DE SOUSA SANTOS Boaventura, “Economia, ecologia, democrazia. Democratizzare la democrazia. Incontro con Giuliano Battiston”, in *Lo straniero*, Roma, Contrasto, n° 109, luglio, 2009, p. 52-60.

GADDA Carlo Emilio, “Quartieri suburbani”, in *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di SCHEIWILLER Vanni, Milano, Finmeccanica, 1989.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et Histoire*, Paris, UNESCO, 1952, *Razza e storia. Razza e cultura*, Tr. CARUSO Paolo, Torino, Einaudi, 1967.

– *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, *Il pensiero selvaggio*, Tr. CARUSO Paolo, Milano, Il Saggiatore, 1964.

MORRISON Donald, *Que reste-t-il de la culture française*, Tr. BESSOÈRES Michel, Paris, Denoël, 2008.

STUDI SULLA TRADUZIONE

AGOSTINI-OUAFI Viviana e HERMETET Anne-Rachel (a cura di), *La traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, in *Transalpina études italiennes*, n° 9, Caen, Presses Universitaire de Caen, 2006.

ALCINI Laura, *Storia e teoria della traduzione letteraria in Italia. Il tradurre dall'antichità greco-romana al Rinascimento con riferimenti al contesto europeo*, Perugia, Guerra Edizioni, 1998.

BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin*, Lille, PUL, 1992.

– *Europe et traduction*, Artois, Artois Presses Université, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1998.

BASSO Susanna, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Milano, Mondadori, 2010.

BASSNETT Susan, *Translation Studies*, London-New York, Routledge, 2002.

BELLOS David, *Is That a Fish in Your Ear? Translation and the Meaning of Everything*, London, Penguin Books, 2011, *Le Poisson et le Bananier. L'histoire fabuleuse de la traduction*, Tr. LOAYZA Daniel, Paris, Flammarion, 2012.

BENJAMIN Walter, “Die Aufgabe des Übersetzers”, in *Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers*, französisch und deutsch, Heidelberg, Verlag von Richard Weißbach, 1923, “La tâche du traducteur”, in *Mythe et violence*, Tr. GANDILLAC Maurice de, Paris, Denoël, 1971, p. 261-275, “Il compito del traduttore”, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Tr. SOLMI Renato, Torino, Einaudi, (1962) 1995, p. 39-52.

BENVENUTI Giuliana, “Politiche della traduzione”, in *Studi culturali*, n° 2, VI, Bologna, Il Mulino, agosto 2009, p. 243-256.

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traduction: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BRUNO Biancamaria, “Traduire ou trahir? Communication entre les langues, communication des cultures”, in *Lettera Internazionale*, n° 91, 2007 , in http://www.babelmed.net/Pais/Italie/traduire_ou.php?c=2374&m=45&l=fr (pagina consultata il 24 novembre 2009).

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere del tradurre*, Milano, Feltrinelli, 2012.

CAZALÉ Claude, CONTARINI Silvia e MILESCHI Christophe (a cura di), *Ecritures*, Nanterre, Presse de Paris-Ouest, n. 5, 2012.

COLIN Mariella (a cura di), *Transalpina*, 2, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998.

COLIN Mariella, TRAMUTA Marie-José e AGOSTINI-OUAFI Viviana (a cura di), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996.

DERRIDA Jacques, “Des tours de Babel”, in *Psyché*, Paris, Galilée, 1987, p. 203-235, “Des tours de Babel”, in *Psyché: invenzioni dell'altro*, Tr. BALZAROTTI Rodolfo, Milano, Jaca Book, 2008, p. 225-263.

DE SANTIS Pablo, *La Traduccion*, Buenos Aires, Planeta, 1998, *La Traduction*, Tr. SOLIS René, Paris, Métaillé, 2000.

DOTOLI Giovanni (a cura di), *Les traducteurs de l'italien en français au XIX^{em} siècle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, en collaboration avec la Bibliothèque nationale de France, 2004.

EVEN-ZOHAR Itamar, “The Relations Between Primary and Secondary Systems Within the Literary Polysystem”, in *Ha-Sifrut*, Tel Aviv, Università di Tel Avis, n° 17, 1974, p. 45-49.

FRAWLEY William (a cura di), *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, Newmark, University of Delaware Press, 1984.

FRUTTERO Carlo e LUCENTINI Franco, “La traduzione”, in *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2003, p. 31-60.

FUSCO Mario, “Prefazione”, in SVEVO Italo, *La Conscience de Zeno*, Tr. FUSCO Mario, Paris, Gallimard, 1986, p. 9-12.

GALATERIA Daria, “Anche la storia diventa esilarante”, in *La Repubblica*, 18 febbraio 2003, in <http://www.repubblica.it/speciale/2003/biblioteca/idee/dieci.html> (pagina consultata l'11 dicembre 2012).

GAMBIER Yves, “Adaptation: une ambiguïté à interroger”, in *Meta*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 37, n. 3, settembre 1992, p. 421-425.

JACQUET Marie Thérèse, “Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?”, in MALLARDI Rosella (a cura di), *Literary Translation and Beyond. Traduzione letteraria e oltre. La traduzione come negoziazione dell'alterità*, Bari, Peter Lang, p. 68-69.

JURT Joseph, “L'«intraduction» de la littérature française en Allemagne” in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, Seuil, 1999, p. 86-89.

KUNDERA Milan, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, *I testamenti traditi*, Tr. MARCHI Ena, Milano, Adelphi, 1994.

LEVISALLES Natalie, “La trattoria des traducteurs”, in *Libération*, supplemento “Spécial Italie”, 21 mars 2002, p. XII.

OSIMO Bruno, *Corso di traduzione (prima parte)*, Modena, Guaraldi-Logos, 2000a.

– *Corso di traduzione*, in http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it (pagina consultata 20 novembre 2009), 2000b.

– *Traduzione e nuove tecnologie. Informatica e internet per traduttori*, Milano, Hoepli, 2001.

RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.

SAPIRO Gisèle (a cura di), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

SCAVÉE Pierre e INTRAVAIA Pietro, *Traité de stylistique comparée, Analyse comparative de l'italien et du français*, Didier, Bruxelles, 1979.

SONTAG Susan, "The World as India", in *Times Literary Supplement*, 13 giugno 2003, *Tradurre letteratura*, Tr. DILONARDO Paolo, Milano, Archinto, 2004.

TOROP Peeter, *Total'nyj perevod*, Tartu, Università di Tarru, 1995, *La traduzione totale*, Tr. OSIMO Bruno, Milano, Hoepli, 2009.

TOURY Gideon, *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, 1980.

VALIN Danièle, *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20^e siècle (1900-2000)*, *Romans-Essais-Poésie-Théâtre*, in "Chronoqies italiennes", n. 66/67, 2001, in <http://www.univ-paris3.fr/recherche/chroniquesitaliennes/> (pagina consultata l'8 settembre 2008).

VASARRI Fabio, "La signora Bovary. Natalia Ginzburg fra traduzione e romanzo", in *Studi di linguistica e di letteratura (Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Stilistica - Università di Cagliari, 2)*, Roma, Carocci, 2001, p. 167-192.

MATERIALE AUDIOVISIVO

ADATTAMENTI CINEMATOGRAFICI

ACHACHE Mona, *Le Hérisson*, Tr. *Il riccio*, tratto da *L'Élégance du hérisson* di BARBERY Muriel, 2009, si veda http://www.affaritaliani.it/entertainment/e_polemica_sul_film_tratto_da_eleganza_riccio050110.html (pagina consultata il 23 ottobre 2013).

ALLEN Woody, *Midnight in Paris*, 2011, si veda <http://www.festival-cannes.com/en/article/57975.html> (pagina consultata il 31 maggio 2013).

BEINEIX Jean-Jacques, *Betty Bleu*, tratto da *37°2 le matin* di DJIAN Philippe, 1986, si veda http://www.cargofilms.com/_fr/fiches/index.php (pagina consultata il 22 ottobre 2013).

CARRÈRE Emmanuel, *La Moustache*, Tr. *L'amore sospetto*, tratto dall'omonimo romanzo di CARRÈRE Emmanuel, 2005, si veda <http://www.quinzaine-realisateurs.com/la-moustache-f14026.html> (pagina consultata l'11 marzo 2012).

GARCIA Nicole, *L'Adversaire*, Tr. *L'avversario*, tratto dall'omonimo romanzo di CARRÈRE Emmanuel, 2012, si veda <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/3169467/year/2002.html> (pagina consultata l'11 marzo 2013).

GARRONE Matteo, *Gomorra*, tratto dall'omonimo romanzo di SAVIANO Roberto, 2008, si veda <http://www.festival-cannes.fr/en/archives/ficheFilm/id/10799951/year/2008.html> (pagina consultata il 20 ottobre 2013).

JAOUI Agnès, *Le Goût des autres*, Tr. *Il gusto degli altri*, 1999, si veda http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=22758.html (pagina consultata il 19 aprile 2013).

JEUNET Jean-Pierre, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, Tr. *Il favoloso mondo di Amélie*, 2001, si veda http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=27063.html (pagina consultata il 19 aprile 2013).

TÉCHINÉ André, *Impardonnabile*, tratto dall'omonimo romanzo di DJIAN Philippe, 2011, si veda <http://philippedjian.canalblog.com/archives/2011/04/22/20959515.html> (pagina consultata il 23 ottobre 2013).

DOCUMENTARI SU EDITORIA E TRADUZIONE

FIORI Simonetta e SCARZELLA Luca, *Inge Film*, Milano, Feltrinelli, 2010, 75 min.

GIAROLO Pier Paolo, *Tradurre*, Italia, produzione Outroad, 2007, 56 min.

TRAINI Melani e SPILA Andrea, “La traduzione totale. Tradurre incontra Bruno Osimo”, 30 ottobre 2009, webcast sulla traduzione presso *European School of Translation*, in www.e-schooloftranslation.org/archivi/tradurre-il-webcast/ (pagina consultata il 10 novembre 2009).

JENDREYKO Vadim, *Die Frau mit den 5 Elefanten*, Germania, Goodmovies, 2009, 93 min.

VUILLERMET Michel, *Edmond Charlot, Editeur Algérois*, Paris, Harmattan et Zarafa Films, 2005, 52 min.

APPENDICI

**1) NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE SUGLI AUTORI DEL CORPUS PRESI IN ESAME
NELLA III^a PARTE**

AUBERT Brigitte (Cannes, 1956-)

Cresciuta negli ambienti del cinema, i suoi genitori gestiscono L'Olympia di Cannes, dopo una laurea in giurisprudenza, Brigitte Aubert si dedica prima alla programmazione di film d'essai poi alla scrittura di sceneggiature.

Nel 1997 ottiene il Grand Prix de Littérature Policière per *La Mort des bois*.

In parallelo a romanzi polizieschi, scrive anche letteratura per ragazzi.

BIBLIOGRAFIA

Les Quatres Fils du docteur March, Paris, Seuil, 1992, *Diari di casa March*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 1993.

La Rode de fer, Paris, Seuil, 1993.

Ténèbres sur Jacksonville, Paris, Seuil, 1994.

La Mort des bois, Paris, Seuil, 1996, *Favole di morte*, Tr. BONI Guia, Roma, Voland, 2000.

Requiem Caraïbe, Paris, Seuil, 1997, *Requiem caraibico*, Tr. BONI Guia, Roma, Robin, 2002.

Transfixions, Paris, Seuil, 1998.

La Morsure des ténèbres, Paris, Seuil, 1999.

Le Couturier de la mort, Paris, Seuil, 2000, *La morte taglia e cuce*, Tr. BONI Guia, Roma, Voland, 2003.

Éloge de la phobie, Paris, du Masque, 2000.

La Mort des neiges, Paris, Seuil, 2000, *La Morte delle nevi*, Tr. BONI Guia, Roma, Voland, 2001.

Coïncidences, Rigor mortis: nouvelles, Paris, Seuil, 2001.

Descentes d'organes, Paris, Seuil, 2001.

Rapports brefs et étranges avec l'ombre d'un ange, Paris, Flammarion, 2002.

Funerarium, Paris, Seuil, 2002, *Funerarium*, Tr. BORZONE Pierfrancesco, Roma, Robin, 2006.

Le Chant des sables, Paris, Seuil, 2005.

Nuits noires: nouvelles, Paris, Fayard, 2005.

Une âme de trop, Paris, Seuil, 2006.

Scènes de crimes: nouvelles, Paris, Thierry Magnier, 2007.

La Danse des illusions, Paris, 10/18, 2008.

Le Miroir des ombres, Paris, 10/18, 2008.

Reflets de sang, Paris, Seuil, 2008.

Projections macabres, Paris, 10/18, 2009.

Totale angoisse: nouvelles, Paris, Thierry Magnier, 2009.

Le Secret de l'abbaye, Paris, 10/18, 2010.

Le Souffle de l'ogre, Paris, Fayard, 2010.

Freaky Fridays, Paris, La Branche, 2012.

La Ville des serpents d'eau, Paris, Seuil, 2012.

CARRÈRE Emmanuel (Parigi, 1957-)

Laureato presso l'Istituto di studi politici di Parigi, Emmanuel Carrère è scrittore e regista cinematografico, autore anche di numerose sceneggiature per telefilm.

Figlio di una sovietologa, nipote di un esule georgiano ucciso nel '44 in Francia perché aveva fatto da interprete ai tedeschi, Carrère è famoso in patria e all'estero per una scrittura che oscilla tra biografia e autobiografia, romanzo e saggio, reportage e narrativa.

Nel 2011 la sua opera biografica *Limonov* ha ottenuto il Prix Renaudot.

Prima pubblicato in Italia da Einaudi, i diritti delle sue opere sono stati nel 2013 acquistati da Adelphi.

BIBLIOGRAFIA

L'Amie du jaguar, Paris, Flammarion, 1983.

Bravoure, Paris, P.O.L., 1984, *Bravura*, Tr. CERUTI Ada, Milano, Marcos y Marcos, 1991.

La Moustache, Paris, P.O.L., 1986, *Baffi*, Tr. CIVILETTI Graziella, Roma-Napoli, Theoria, 1987, Bompiani, 1990.

Hors d'atteinte, Paris, P.O.L., 1988, *Fuori tiro*, Tr. VIOLA Antonella, Roma-Napoli, Theoria, 1989.

Je suis vivant et vous êtes morts, Paris, Seuil, 1993, *Io sono vivo e voi siete morti: Philip Dick 1928-1982*, Tr. PAPETTI Stefania, Roma-Napoli, Theoria, 1996.

La Classe de neige, Paris, P.O.L., 1995, *La settimana bianca*, Tr. GALLO Paola, Torino, Einaudi, 1996.

L'Adversaire, Paris, P.O.L., 2000, *L'avversario*, Tr. VICARI FABRIS Eliana, Torino, Einaudi, 2000.

L'usage du monde, Paris, P.O.L., 2002, *Facciamo un gioco*, Tr. GALLO Paola, Torino, Einaudi, 2004.

Un roman russe, Paris, P.O.L., 2007, *La vita come un romanzo russo*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2009.

D'autres vies que la mienne, Paris, P.O.L., 2009, *Vite che non sono la mia*, Tr. BALMELLI Maurizia, Einaudi, 2011.

Limonov, Paris, P.O.L., 2011, *Limonov*, Tr. BERGAMASCO Francesco, Milano, Adelphi, 2012.

DJIAN Philippe (Parigi, 1949-)

Philippe Djian è considerato l'erede francese della Beat Generation: il suo *37°2 le matin* lo ha reso celebre nel mondo e nel 1986 ne è stato tratto il film culto *37°2 le matin* (in Italia con il titolo *Betty Blue*) del regista Jean-Jacques Beineix, protagonista Béatrice Dalle. Autore prolifico, ha ricevuto numerosi riconoscimenti letterari tra cui il Prix Jean Freustié nel 2009.

Dal romanzo *Impardonnables*, pubblicato nel 2009, è stato tratto l'omonimo film del regista André Téchiné con Carole Bouquet e André Dussollier.

BIBLIOGRAFIA

37°2 le matin, Paris, Bernard Barrault, 1985, *Betty Blue*, Tr. BONA Gaspare, Novara, Istituto geografico de Agostini, 1986, *37°2 al mattino*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2010.

Assassins, Paris, Gallimard, 1994, *Assassini*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2012.

Criminels, Paris, Gallimard, 1997.

Sainte Bob, Paris, Gallimard, 1998.

Impardonnables, Paris, Gallimard, 2009, *Imperdonabili*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2009.

Incidences, Paris, Gallimard, 2010, *Incidenze*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2011.

Vengeances, Paris, Gallimard, 2011, *Vendette*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2011.

Oh..., Paris, Gallimard, 2012, *Oh...*, Tr. PETRUCCIOLI Daniele, Roma, Voland, 2013.

ECHENOZ Jean (Orange, 1947-)

Dopo studi di sociologia e ingegneria civile, Jean Echenoz si trasferisce nel 1970 a Parigi dove inizia a scrivere con regolarità e dove collabora per un breve periodo al giornale *L'Humanité*.

Il suo primo manoscritto viene accettato e pubblicato nel 1979 da Les Éditions de Minuit, allora diretta da Jérôme Lindon. Inizia così un'efficace collaborazione che vedrà la casa editrice pubblicare anche i suoi romanzi successivi.

Tra i riconoscimenti, quelli più prestigiosi sono: il Prix Médicis, ottenuto nel 1983 con *Cherokee* e il Goncourt, vinto nel 1999 con *Je m'en vais*.

BIBLIOGRAFIA

Le Méridien de Greenwich, Paris, Minuit, 1979.

Cherokee, Paris, Minuit, 1983, *Cherokee*, Tr. CARANO Ranieri, Milano, Mondadori, 1988.

L'Équipée malaise, Paris, Minuit, 1986, *La spedizione malese*, Tr. KLERSY IMBERCIADORI Elina, Milano, Mondadori, 1989.

L'Occupation des sols, Paris, Minuit, 1988.

Lac, Paris, Minuit, 1989.

Nous trois, Paris, Minuit, 1992, *Noi tre*, Tr. GUARINI Laura, Milano, Anabasi, 1994.

Les Grandes Blondes, Paris, Minuit, 1995, *Le biondone*, Tr. MAMBRINI Simona, Pistoia, Libreria dell'Orso, 2004.

Un an, Paris, Minuit, 1997, *Un anno*, Tr. CANOBBIO Andrea, Torino, Einaudi, 1998.

Je m'en vais, Paris, Minuit, 1999, *Me ne vado*, Tr. PAGANONI Stefania, Torino, Einaudi, 2000.

Jérôme Lindon, Paris, Minuit, 2001, *Il mio editore*, Tr. PINOTTI Giorgio, Milano, Adelphi, 2008.

Au piano, Paris, Minuit, 2003, *Al pianoforte*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino,

Einaudi, 2008.

Ravel, Paris, Minuit, 2006, *Ravel: un romanzo*, Tr. PINOTTI Giorgio, Milano, Adelphi, 2007.

Courir, Paris, Minuit, 2008, *Correre*, Tr. PINOTTI Giorgio, Milano, Adelphi, 2009.

Des éclairs, Paris, Minuit, 2010, *Lampi*, Tr. PINOTTI Giorgio, Milano, Adelphi, 2012.

14, Paris, Minuit, 2012.

LEMAITRE Pierre (Parigi, 1951-)

Dopo avere insegnato per molti anni letteratura, Pierre Lemaitre approda tardi alla carriera di scrittore, ma ottiene un immediato successo sia in Francia che all'estero.

Nel 2006 *Travail soigné* ottiene il Prix Cognac, Nel 2009 *Robe de marié* il Prix Meilleur Polar Francophone e nel 2010 *Cadres noirs* vince il Prix Le Point du Polar européen.

I romanzi di Lemaitre sono tradotti in 13 lingue, e tre fra di essi sono in corso di adattamento per il cinema.

BIBLIOGRAFIA

Travail soigné, Paris, du Masque, 2006, Le Livre de Poche Thrillers, 2010.

Robe de marié, Paris, Calmann-Lévy, 2009, *L'abito da sposo*, Tr. CUVA Giacomo, Roma, Fazi, 2012.

Cadres noirs, Paris, Calmann-Lévy, 2010.

Alex, Paris, Albin Michel, févr. 2011, *Alex*, Tr. VIVIANI Stefano, Milano, Mondadori, 2011, Oscar bestsellers, 2012.

Sacrifices, Paris, Albin Michel, 2012.

NDIAYE Marie (Pithiviers, 1967-)

Figlia di madre francese e di padre senegalese, Marie NDiaye non cresce con il proprio padre che abbandona la famiglia quando Marie ha un anno per ritornare in Senegal. Marie NDiaye vive nella banlieue parigina con il fratello Pap e la madre. Studia linguistica alla Sorbona, inizia a scrivere a dodici anni. Pubblica il suo primo romanzo, *Quant au riche avenir*, con le Éditions de Minuit all'età di diciassette anni e vince una borsa di studio dell'Accademia di Francia a Villa Medici, a Roma. La consacrazione avviene nel 2001 con il romanzo *Rosie Carpe* con il quale ottiene il Prix Femina. Anche scrittrice di teatro, vive in Francia sino al 2007, poi per incompatibilità col "Sarkozismo" si trasferisce a Berlino.

Nel 2009 vince il prestigioso Goncourt con il romanzo *Trois femmes puissantes*.

BIBLIOGRAFIA

Quant au riche avenir, Paris, Minuit, 1985, *Il pensiero dei sensi*, Tr. SPERO Susanna, Venezia Marsilio, 1993, Tascabili Marsilio, 1997.

Comédie classique, Paris, P.O.L, 1988.

La femme changée en bûche, Paris, Minuit, 1989.

En famille, Paris, Minuit, 1991, *In famiglia*, Tr. PRATO CARUSO Leonella e BASSO Anna, Milano, Anabasi, 1993.

Un temps de saison, Paris, Minuit, 1994, *Fuori stagione*, Tr. QUAQUARELLI Lucia, Milano, Morellini, 2007.

La Sorcière, Paris, Minuit, 1996.

La naufragée, Paris, Flohic, 1999.

Rosie Carpe, Paris, Minuit, 2001, *Rosie Carpe*, Tr. QUAQUARELLI Lucia, Milano, Morellini, 2005.

Papa doit manger, Paris, Minuit, 2002, *Papà è tornato*, Tr. BENELLI Graziano, Albano Laziale, Edizioni del Cardo, 2007.

Tous mes amis, Paris, Minuit, 2004, *Tutti i miei amici*, Tr. MARCHETTI Ombretta, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2005.

Autoportrait en vert, Paris, Mercure de France, 2005.

Mon cœur à l'étroit, Paris, Gallimard, 2007, *Una stretta al cuore*, Tr. CONTI Antonella, Firenze-Milano, Giunti, 2009.

Trois Femmes puissantes, Paris, Gallimard, 2009, *Tre donne forti*, Tr. CONTI Antonella, Firenze-Milano, Giunti, 2010.

MANOTTI Dominique (Parigi, 1942-)

Insegnante di storia contemporanea all'Università di Paris 8, specialista della condizione operaia e dei movimenti sociali e sindacali, Marie-Noëlle Thibault, inizia a scrivere a cinquant'anni romanzi e racconti polizieschi, con lo pseudonimo di Dominique Manotti⁷⁵². Militante, fin da adolescente, per l'indipendenza dell'Algeria, poi negli anni Sessanta e Settanta in molti movimenti e sindacati da un punto di vista che lei stessa definisce "marxista e sindacalista rivoluzionario"⁷⁵³.

BIBLIOGRAFIA

Sombre Sentier, Paris, Seuil, 1995, *Il sentiero della speranza*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Marco Tropea, 2002.

À nos chevaux, Paris, Rivages, 1997, *Il bicchiere della staffa*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Marco Tropea, 2003, Milano, Il Saggiatore Tascabili, 2010.

KOP, Paris, Rivages, 1998, *Curva Nord*, Tr. SALVADORI Roberto, Milano, Marco Tropea, 2004.

Nos fantastiques années fric, Paris, Rivages, 2001, *Le mani su Parigi*, Tr. BARZAGHI Daniele, Milano, Marco Tropea, 2007.

Le corps noir, Paris, Seuil, 2004, *Il corpo nero*, Tr. BORGESSE Ester, Milano, Marco Tropea, 2010.

Lorraine connection, Paris, Rivages, 2006, *Vite bruciate*, Tr. CASTELLANI Claudio, Milano, Marco Tropea, 2009, Milano, Marco Tropea 2011.

Bien connu des services de police, Paris, Gallimard, 2010, *Già noto alle forze di polizia*, Tr. FORNASIERO Silvia, Milano, Marco Tropea, 2011.

MANOTTI Dominique e DOA,

L'honorable société, Paris, Gallimard, 2011, *L'onorata società*, Tr. FORNASIERO Silvia e BARBIANI Giusi, Milano, Marco Tropea, 2012.

⁷⁵² In una mail del 10 ottobre 2012 lei stessa ci spiega l'origine dello pseudonimo, il cui cognome deriva da alcune lettere del suo cognome e la scelta del nome è dovuta al fatto che è in francese un nome che può essere sia femminile che maschile: "quand j'ai commencé à écrire des romans, j'étais prof de fac, je n'ai pas voulu faire de malanges entre ces deux activités, j'ai donc pris un pseudo. Manotti vient de mon nom: MARIE NOËLLE THIBAUT. Et Dominique parce que c'est un des très rares prénoms français aussi bien masculin que féminin".

⁷⁵³ Si veda il sito internet della scrittrice: <http://www.dominiquemanotti.com/search/label/Bio> (pagina consultata il 27 agosto 2013).

MAUVIGNIER Laurent (Tours, 1967-)

Laurent Mauvignier comincia a scrivere all'età di dodici anni, durante un ricovero in ospedale. Più tardi si dedica alla pittura: entra all'Accademia di Belle Arti, ma viene per due volte bocciato al concorso per insegnare arte nella scuola secondaria. Torna allora alla letteratura, a cui decide di votarsi interamente redigendo tre testi, il terzo dei quali, *Loin d'eux*, diventerà il suo primo romanzo pubblicato. Sarà tuttavia il secondo romanzo, *Apprendre à finir*, insignito del Prix Wepler e soprattutto del Prix du Livre Inter nel 2001, a consacrarlo come uno scrittore riconosciuto e apprezzato dal pubblico e dalla critica.

BIBLIOGRAFIA

Loin d'eux, Paris, Minuit, 1999, *Lontano da loro*, Tr. BRAMATI Alberto, Rovereto, Zandonai, 2008.

Apprendre à finir, Paris, Minuit, 2000, *La camera oscura*, Tr. BRAMATI Alberto, Rovereto, Zandonai, 2008.

Ceux d'à côté, Paris, Minuit, 2002.

Plus sale, Paris, Inventaire-Invention, 2003.

Seuls, Paris, Minuit, 2004.

Dans la foule, Paris, Minuit, 2006.

Des hommes, Paris, Minuit, 2009, *Degli uomini*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2010.

Un jour dans la vie, Lyon, Librairie Passages, 2010.

Ce que j'appelle oubli, Paris, Minuit, 2011, *Storia di un oblio*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2012.

PANCOL Katherine (Casablanca, 1954-)

Dopo avere studiato letteratura, Katherine Pancol si dedica prima all'insegnamento poi al giornalismo. Mentre lavora per *Paris-Match* e *Cosmopolitan* scrive nel 1979 *Moi d'abord*, il suo primo romanzo, ottenendo un immediato successo.

Presto si trasferisce a New York dove frequenta lezioni di scrittura creativa e di sceneggiatura alla Columbia University. Grazie a questa formazione, il suo stile si fa molto più divertente e veloce.

Il suo romanzo *Les Yeux jaunes des Crocodiles* riceve il Prix de la Maison de la Presse nel 2008 per la grande distribuzione in Francia.

BIBLIOGRAFIA

Moi d'abord, Paris, Seuil, 1979.

La Barbare, Paris, Seuil, 1981.

Scarlett, si possible, Paris, Seuil, 1985.

Les hommes cruels ne courent pas les rues, Paris, Seuil, 1990.

Vu de l'extérieur, Paris, Seuil, 1993.

Une si belle image, Paris, Seuil, 1994.

Encore une danse, Paris, Fayard, 1997, *Un ballo ancora*, Tr. CAILLAT Emanuelle e RUGGI Emanuela, Milano, Rizzoli, 1999.

J'étais là avant, Paris, Albin Michel, 1999.

Et monter lentement dans un immense amour, Paris, Albin Michel, 2001, *Lentamente fra le tue braccia*, Tr. PATRIARCA Raffaella, Milano, Dalai, 2012.

Un homme à distance, Paris, Albin Michel, 2002, *Un uomo a distanza*, Tr. GIRARDI Franco, Bari, WIP, 2009.

Embrassez-moi, Paris, Albin Michel, 2003.

Les Yeux jaunes des Crocodiles, Paris, Albin Michel, 2006, *Gli occhi gialli dei*

cocodrilli, Tr. CORRADIN Roberta, Milano, Dalai, 2009.

La Valse lente des Tortues, Paris, Albin Michel, 2008, *Il valzer lento delle tartarughe*, Tr. CORRADIN Roberta, Milano, Dalai, 2010.

Les écureuils de Central Park sont tristes le lundi, Paris, Albin Michel, 2010, *Gli scoiattoli di Central Park sono tristi il lunedì*, Tr. PATRIARCA Raffaella, Milano, Dalai, 2011.

QUADRUPPANI Serge (La Crau, 1952-)

Attivista e militante della sinistra libertaria, giornalista ed editor letterario, autore di numerosi romanzi noir e polizieschi, Serge Quadruppani scrive sulla rivista *Le Monde diplomatique* e sul settimanale di satira *Siné Hebdo*. È uno dei fondatori della collana di romanzi *Le Poulpe*, pubblicati presso le Éditions Baleine. Ha diretto la sezione *Italies*, oggi scomparsa, delle éditions Anne-Marie Métailié e resta tuttora responsabile del settore italiano presso lo stesso editore. Si è dedicato al lavoro di traduttore, contribuendo alla diffusione di molti autori italiani in Francia, tra gli altri: Valerio Evangelisti, Sandrone Dazieri, Massimo Carlotto, Wu Ming, Marcello Fois, Giuseppe Montesano e Eraldo Baldini.

Per *Fleuve noir* ha diretto l'antologia *Portes d'Italie* (diciotto racconti di autori italiani) nel 2001.

BIBLIOGRAFIA

Rue de la Cloche, Paris, Anne-Marie Métailié, 1992, *Rue de la Cloche*, Tr. LORIA Maruzza, Venezia, Marsilio, 2009.

Y, Paris, Anne-Marie Métailié, 1992, *Y*, Tr. LORIA Maruzza, Venezia, Marsilio, 2008.

La Forcenée, Paris, Anne-Marie Métailié, 1993, *L'assassina di Belleville*, Tr. RINALDI Pier Paolo, Milano, Mondadori, 2001.

Tir à vue, Paris, Gallimard, 1993.

Comment je me suis noyé, 1995.

Tonton tué, Paris, Syros, 1996.

Je pense donc je nuis, Paris, Fleuve Noir, 1997.

Je te dirai tout, Paris, Blanche, 1998.

Le sourire contenu, Paris, Fleuve Noir, 1998.

Les Alpes de la Lune, Paris, Anne-Marie Métailié, 2000.

Colchiques dans les prés, Arles, Actes Sud, 2000, *La breve estate dei colchici*, Tr. LORIA Maruzza, Milano, Mondadori, 2003.

Corps défendant, Paris, Anne-Marie Métailié, 2001.

Le Plagiat, (con lo pseudonimo di GANDOLFO Andrea), Paris, Anne-Marie Métailié, 2001.

La nuit de la dinde, Paris, Anne-Marie Métailié, 2003, *La notte di Babbo Natale*, Tr. LORIA Maruzza, Milano, Mondadori, 2004.

Il y a quelqu'un dans la maison, Paris, Syros, 2005, *C'è qualcuno in casa*, Tr. LORIA Maruzza, Milano, Salani, 2009.

Nausicaa Forever, Monaco, Du Rocher, 2005.

Vénénome, Paris, Anne-Marie Métailié, 2005.

Au fond de l'œil du chat, Paris, Anne-Marie Métailié, 2006, *In fondo agli occhi del gatto*, Tr. LORIA Maruzza, Venezia, Marsilio, 2007.

J'ai jeté mon portable, Paris, Syros, 2007.

Yasmina, sept récits et cinquante recettes de Sicile aux saveurs d'Arabie, Con LORIA Maruzza, Paris, Anne-Marie Métailié, 2009, *Alla tavola di Yasmina: sette storie e cinquanta ricette di Sicilia al profumo d'Arabia*, Introduzione di CAMILLERI Andrea, Tr. LORIA Maruzza, Milano, Mondadori, 2004.

La disparition soudaine des ouvrières, Paris, Le Masque, 2010, *La rivoluzione delle api*, Tr. LORIA Maruzza, Milano, Edizioni Ambiente, 2011.

QUADRUPPANI Serge e LIE Jean-Christophe,

Le furiose, Tr. LORIA Maruzza, Roma, DeriveApprodi, 2010 (*Les Furieuses*, romanzo a puntate pubblicato in Francia dal settimanale *Siné Hebdo* da settembre 2008 a febbraio 2009).

VARGAS Fred (Parigi, 1957-)

All'anagrafe Frédérique Audouin-Rouzeau, Vargas è lo pseudonimo usato dalla sorella gemella Joëlle (Jo Vargas), pittrice contemporanea che a sua volta lo ha mutuato dal cognome del personaggio di Maria Vargas, la danzatrice spagnola, interpretata da Ava Gardner nel film *La contessa scalza*. Ricercatrice di archeozoologia presso il Centro nazionale francese per le ricerche scientifiche (CNRS) ed esperta in medievistica, ha a lungo lavorato sui meccanismi di trasmissione della peste dagli animali all'uomo.

Inizia a scrivere nel 1986, è oggi considerata la più famosa scrittrice di gialli francese.

BIBLIOGRAFIA

Les Jeux de l'amour et de la mort, Paris, du Masque, 1986.

Ceux qui vont mourir te saluent, Paris, Viviane Hamy, 1994, *Prima di morire addio*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2010.

L'Homme aux cercles bleus, Paris, Viviane Hamy, 1991, *L'uomo dei cerchi azzurri*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Torino, Einaudi, 2007.

Debout les morts, Paris, Viviane Hamy, 1995, *Chi è morto alzi la mano*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino, Einaudi 2002.

Un peu plus loin sur la droite, Paris, Viviane Hamy, 1995, *Un po' più in là sulla destra*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2008.

Sans feu ni lieu, Paris, Viviane Hamy, 1997, *Io sono il Tenebroso*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino, Einaudi, 2000.

L'Homme à l'envers, Paris, Viviane Hamy, 1999, *L'uomo a rovescio*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Torino, Einaudi, 2006.

“Cinq francs pièce” in AA.VV., *Des mots pour la vie*, Paris, Pocket, 2000.

Pars vite et reviens tard, Paris, Viviane Hamy, 2001, *Parti in fretta e non tornare*, Tr. BALMELLI Maurizia e BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2004.

Petit traité de toutes vérités sur l'existence, Paris, J'ai Lu, 2001.

Coule la Seine, Paris, Viviane Hamy, 2002, *Scorre la Senna*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2009.

Critique de l'anxiété pure, Paris, Viviane Hamy, 2003, *Critica dell'ansia pura*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2010.

Sous les vents de Neptune, Paris, Viviane Hamy, 2004, *Sotto i venti di Nettuno*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Torino, Einaudi, 2005.

Salut et Liberté, Paris, J'ai Lu, 2004.

La Vérité sur Cesare Battisti, Paris, Viviane Hamy, 2004.

Dans les bois éternels, Paris, Viviane Hamy, 2006, *Nei boschi eterni*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2007.

Un lieu incertain, Paris, Viviane Hamy, 2008, *Un luogo incerto*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2009.

L'armée furieuse, Paris, Viviane Hamy, 2011, *La cavalcata dei morti*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2011.

VARGAS Fred e BAUDOIN,

Les quatre Fleuves, Paris, Viviane Hamy, 2000, *I quattro fiumi*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2010.

**2) TRADUZIONI ITALIANE DEGLI AUTORI FRANCESI CITATI NELLA II^a E NELLA III^a
PARTE**

ANGOT Christine,

L'Inceste, Paris, Stock, 1999, *L'incesto*, Tr. MCGILVRAY Catherine, Torino, Einaudi, 2000.

Rendez-vous, Paris, Flammarion, 2006, *Rendez-vous*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 2008.

Le Marché des amants, Paris, Seuil, 2008, *Il mercato degli amanti*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 2010.

Une Semaine de vacances, Paris, Flammarion, 2012, *Una settimana di vacanza*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 2013.

ARMEL Aliette,

Le Voyage de Bilqîs, Paris, Autrement, 2001, *Il giardino luminoso. Piero della Francesca e la regina di Saba*, Tr. SARASINI Bia, Roma, e/o, 2005.

APPANAH-MOURIQUAND Nathacha,

Blue bay palace, Paris, Gallimard, 2003, *Blue bay palace*, Tr. PORRO Vilma, Roma, e/o, 2005.

Le Noce d'Anna, Paris, Gallimard, 2005, *Le nozze di Anna*, Tr. POLI Cinzia, Roma, e/o, 2007.

Le Dernier frère, Paris, de l'Olivier, 2007, *L'ultimo fratello*, Tr. VALENTI Stefano, Milano, Rizzoli, 2008.

Les Rochers de Poudre d'Or, Paris, Gallimard, 2002, *Le rocce di Poudre d'Or*, Tr. POLI Cinzia e CAILLAT Emanuelle, Roma, e/o, 2006.

ARSAND Daniel,

Des amants, Paris, Stock, 2008, *Amanti*, Tr. GORUPPI Tiziana, Roma, e/o, 2010.

AUROSSEAU Nan,

Bleu de chauffe, Paris, Stock, 2005, *Blues di banlieue*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Roma, e/o, 2007.

Du même auteur, Paris, Stock, 2006, *Dello stesso autore*, Tr. CAILLAT Emanuelle, Roma, e/o, 2008.

Le Ciel sur la tête, Paris, Stock, 2009, *La rivolta*, Tr. CAILLAT Emanuelle, Roma, e/o, 2010.

BARBERY Muriel,

Une Gourmandise, Paris, Gallimard, 2000, *Una golosità*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Garzanti, 2001, *Estasi culinarie*, Tr. CAILLAT Emmanuelle e POLI Cinzia, Roma, e/o, 2008.

L'Élégance du hérisson, Paris, Gallimard, 2006, *L'eleganza del riccio*, Tr. CAILLAT Emmanuelle e POLI Cinzia, Roma, e/o, 2007.

BARCELO François,

Moi, les parapluies, Montréal, Libre Expression, 1994, *Il mistero dell'ombrello assassino*, Tr. GRAIFF Anna, Firenze, Barbès, 2009.

Cadavres, Paris, Gallimard, 1998, *Cadaveri*, Tr. MORONI Tatiana, Milano, Marcos y Marcos, 2003.

BAUCHAU Henry,

Gengis Khan, Lausanne, Mermod, 1960, Arles, Actes Sud, 1989, *Gengis Khan*, Tr. SAVERIO Giovanni, Rimini, Panozzo, 1995.

La Dechirure, Paris, Gallimard, 1966, *La lacerazione*, Tr. ELEFANTE Chiara, Rimini, Panozzo, 2001.

Le Régiment noir, Paris, Gallimard, 1972, *Il reggimento nero*, Tr. VITALE Angela, Firenze, Giunti, 1996.

Œdipe sur la route, Arles, Actes Sud, 1990, *Edipo sulla strada*, Tr. MARCHETTI Adriano, Firenze, Giunti, 1993.

“Nouvelles: L'enfant de Salamine”, *La Revue générale*, Hamme-Mille, Belgio, marzo 1991, *Il ragazzo di Salamina*, Tr. TROTTA Federica, Firenze, Giunti, 1994.

Antigone, Arles, Actes Sud, 1997, *Antigone*, Tr. VITALE Angela, Firenze, Giunti, 1999.

Le Boulevard périphérique, Arles, Actes Sud, 2008, *Il compagno di scalata*, Tr. ELEFANTE Chiara, Roma, e/o, 2009.

BEN JELLOUN Tahar,

Harrouda, Paris, Denoël, 1973, *Harrouda*, Tr. CITTADINI Marco Aurelio, Firenze, Zanzibar, 1992, Firenze, Giunti, 1998.

La Réclusion solitaire, Paris, Denoël, 1976, *Le pareti della solitudine*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1990.

La Plus Haute des solitudes. Misère affective et sexuelle d'émigrés nord-africains, Paris, Seuil, 1977, *L'estrema solitudine*, Tr. COSENTINO Vittorio, Torino, Milvia, 1988, Milano, Bompiani, 1999.

Moha le fou, Moha le sage, Paris, Seuil, 1978, *Moha il folle, Moha il saggio*, Tr. ANGIOLETTI Lina, Roma, Lavoro, 1988, Milano, Feltrinelli, 1991.

La Prière de l'absent, Paris, Seuil, 1981, *La preghiera dell'assente*, Tr. MATARRESE Maria, Roma, Lavoro, 1990.

L'Écrivain public, Paris, Seuil, 1983, *Lo scrivano*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1992.

Hospitalité française. Racisme et immigration maghrébine, Paris, Seuil, 1984, *Ospitalità francese*, Tr. PAPETTI Stefania, Roma-Napoli, Theoria, 1992, Roma, Editori Riuniti, 1998.

L'Enfant de sable, Paris, Seuil, 1985, *Creatura di sabbia*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1985.

La Nuit sacrée, Paris, Seuil, 1987, *Notte fatale*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1988.

Jour de silence à Tanger, Paris, Seuil, 1990, *Giorno di silenzio a Tangeri*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1989.

Les Yeux baissés, Paris, Seuil, 1991, *A occhi bassi*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1993.

L'Homme rompu, Paris, Seuil, 1994, *Corrotto*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1994.

La Soudure fraternelle, Paris, Arléa, 1994, poi come *Éloge de l'amitié*, Paris, Arléa, 1996, *L'amicizia*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1995.

Le Premier amour est toujours le dernier, Paris, Seuil, 1995, *L'ultimo amore è sempre il primo?*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1995.

La Nuit de l'erreur, Paris, Seuil, 1996, *Lo specchio delle falene*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1996.

Les Raisins de la galère, Paris, Fayard, 1996, *Nadia*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1996.

Le Racisme expliqué à ma fille, Paris, Seuil, 1997, *Il razzismo spiegato a mia figlia*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1998.

L'Auberge des pauvres, Paris, Seuil, 1997, *L'albergo dei poveri*, Tr. VITALE Filomena, Napoli, Pironti, 1998, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 1999.

Cette aveuglante absence de lumière, Paris, Seuil, 2001, *Il libro del buio*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Torino, Einaudi, 2001.

L'Islam expliqué aux enfants, Paris, Seuil, 2001, *L'Islam spiegato ai nostri figli*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2001.

Labyrinthe des sentiments, Paris, Seuil, 2001, *Il labirinto dei sentimenti*, Tr. BELLINI Marco, Napoli, Pironti, 2004.

Le Hammam, 2001, *L'hammam*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Torino, Einaudi, 2002.

Jenin, 2002, *Jenin. Un campo palestinese*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2002.

Amours sorcières, Paris, Seuil, 2003, *Amori stregati. Passione, amicizia, tradimento*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2003.

Éloge de l'amitié, ombre de la trahison, Paris, Seuil, 2003, *L'amicizia e l'ombra del tradimento*, Tr. VOLTERRANI Egi, Torino, Einaudi, 2004.

Le Dernier Ami, Paris, Seuil, 2004, *L'ultimo amico*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2004.

Partir, Paris, Gallimard, 2006, *Partire*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2007.

Elle l'a tué, inedito in Francia, *L'ha ucciso lei*, Tr. BALMELLI Maurizia, Torino, Einaudi, 2008.

Sur ma mère, Paris, Gallimard, 2007, *Mia madre, la mia bambina*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2006.

Marabouts, Maroc, Paris, Gallimard, 2009, *Marocco*, Tr. POLI Cinzia, Torino, Einaudi, 2010.

Le Bonheur conjugal. L'homme qui aimait trop les femmes, Paris, Gallimard, 2012, *L'uomo che amava troppo le donne*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2010.

Que la blessure se ferme, Paris, Gallimard, 2012, *Fuoco*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Bompiani 2012.

BENSON Stéphanie,

Le Mystère de la toile d'araignée, Paris, Albin Michel, 1998, *Il mistero della tela di ragno*, Tr. CAREDDA Valeria, Roma, e/o, 2002.

BEYALA Calixthe,

C'est le soleil qui m'a brûlée, Paris, Stock, 1987, *A bruciarmi è stato il sole*, Tr. AMADUCCI Gaia, Milano, Epoché, 2005.

Les Honneurs perdus, Paris, Albin Michel, 1996, *Gli onori perduti*, Tr. AMADUCCI Gaia e MARTIGNONI Monica, Milano, Epoché, 2003.

Amours sauvages, Paris, Albin Michel, 1999, *Selvaggi amori*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Roma, e/o, 2004.

Comment cuisiner son mari à l'africaine, Paris, Albin Michel, 2000, *Come cucinarsi il marito all'africana*, Tr. AMADUCCI Gaia e SORACE Concetta, Milano, Epoché, 2004.

Les Arbres en parlent encore, Paris, Albin Michel, 2001, *Gli alberi ne parlano ancora*, Tr. PENNA Rosa e MARTIGNONI Monica, Milano, Epoché, 2007, Milano, Feltrinelli, 2010.

La Plantation, Paris, Albin Michel, 2005, *La piantagione*, Tr. AMADUCCI Gaia, Milano, Epoché, 2008.

BIANCIOTTI Hector,

Le Traité des saisons, Paris, Gallimard, 1977, *La ricerca del giardino*, Tr. MORINO Angelo, Palermo, Sellerio, 1980.

L'Amour n'est pas aimé, Paris, Gallimard, 1982, *L'amore non è amato*, Tr. MORINO Angelo, Palermo, Sellerio, 1984.

Sans la miséricorde du Christ, Paris, Gallimard, 1985, *Senza la misericordia di Cristo*, Tr. GIANOLIO Valeria e MORINO Angelo, Palermo, Sellerio, 1989.

Seules les larmes seront comptées, Paris, Gallimard, 1988, *La notte delle stelle azzurre*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1989.

Ce que la nuit raconte au jour, Paris, Grasset, 1992, *Ciò che la notte racconta al giorno*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1989.

Le Pas si lent de l'amour, Paris, Grasset, 1995, *Il passo lento dell'amore*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Baldini & Castoldi, 1996.

Une Passion en toutes lettres, Paris, Gallimard, 2001, *Letteratura come passione*, Tr. MORPURGO Anna, Milano, Archinto, 2005.

La Nostalgie de la maison de Dieu, Paris, Gallimard, 2003, *La nostalgia della casa di Dio*, Tr. FANTINI Pasquale, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2005.

BINEBINE Mahi,

Cannibales, Paris, Fayard, 1999, *Cannibali*, Tr. CHECCOLI Paola, Firenze, Barbès, 2008.

BON François,

30, rue de la Poste, Paris, Seuil, 1996, *Via della Posta 30*, Tr. VIDALE Maria, S. Dorligo della Valle, EL, 2000.

BUTOR Michel,

Passage de Milan, Paris, Minuit, 1954, *Il passaggio*, Tr. DEL BUONO Oreste, Milano, Mondadori, 1966.

L'Emploi du temps, Paris, Minuit, 1956, *L'impiego del tempo*, Tr. DEL BUONO Oreste, Milano, Mondadori, 1960.

La Modification, Paris, Minuit, 1957, *La modificazione*, Tr. DEL BUONO Oreste, Milano, Mondadori, 1959, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Roma, Fandango, 2006.

Portrait de l'artiste en jeune singe, Paris, Gallimard, 1967, *Ritratto dell'artista da scimmiotto*, Tr. DEL BUONO Oreste, Torino, Einaudi, 1969.

CHAILLOU Michel,

Domestique chez Montaigne, Paris, Gallimard, 1982, *Domestico in casa Montaigne*, Tr. DRUDI Gabrielle, Milano, Coliseum, 1989.

CHEDID Andrée,

L'Autre, Paris, Flammarion, 1969, *L'altro*, Tr. VASQUEZ Vanessa, Montorso Vicentino, saecula, 2010.

La Maison sans racines, Paris, Flammarion, 1985, *La casa senza radici*, Tr. PORRO Vilma, Roma, e/o, 2002.

L'Enfant multiple, Paris, Flammarion, 1989, *La giostra dei sogni*, Tr. FRANCOU Milena, Milano, Archimede, 2004.

CHIMENTI Elisa,

Au cœur de l'harem, Paris, du Scorpion, 1958, *Al cuore dell'harem*, Tr. MELONI Esther e TAMBURLINI Maria Pia, Roma, e/o, 2000.

CHOUAKI Aziz,

L'Étoile d'Alger, Paris, Marsa, 1997, Paris, Balland, 2002, Paris, Seuil, 2004, *La stella d'Alger*, Tr. BALLESTRA Silvia, Roma, e/o, 2003.

CHRAÏBI Driss,

La Civilisation, ma mère!..., Paris, Gallimard, 1972, *La civiltà, madre mia...*, Tr. COSTA Romano, Parma-Milano, Franco Maria Ricci, 1974, *Mamma mia, la civiltà*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

Une Enquête au pays, Paris, Seuil, 1981, *L'ispettore Ali al villaggio*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

La Mère du printemps, Paris, Seuil, 1982, *La madre della primavera*, Tr. MINNELLA Enza, Varese, Macchione, 2008.

Naissance à l'aube, Paris, Seuil, 1986, *Nascita all'alba*, Tr. PATERLINI Cristina e DAMIANI Rolando, Roma, Lavoro, 1987.

L'Inspecteur Ali, Paris, Gallimard, 1991, *L'ispettore Ali*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Zanzibar, 1992, Firenze, Giunti, 1999.

L'Homme du livre, Paris, Balland, 1995, *L'uomo del libro*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Zanzibar, 1995.

L'Inspecteur Ali à Trinity College, Paris, Denoël, 1995, *L'ispettore Ali al Trinity College*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

L'Inspecteur Ali et la CIA, Paris, Denoël, 1996, *L'ispettore Ali e la CIA*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

CLAUDEL Philippe,

J'abandonne, Paris, Balland, 2000, *Io me ne vado*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

Les Âmes grises, Paris, Stock, 2003, *Le anime grigie*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2004.

La Petite fille de Monsieur Linh, Paris, Stock, 2005, *La nipote del signor Linh*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2005.

Le Rapport de Brodeck, Paris, Stock, 2007, *Il rapporto*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2008.

L'Enquête, Paris, Stock, 2010, *L'inchiesta*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.

Parfums, Paris, Stock, 2012, *Profumi*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

CONDÉ Maryse,

Ségou 1. Les murailles de terre, Paris, Laffont, 1984, *Segù 1. Le muraglie di terra*, Tr. VICARI Eliana, Roma, Lavoro, 1988.

Ségou 2. La terre en miettes, Paris, Laffont, 1985, *Segù 2. La terra in briciole*, Tr. VICARI Eliana, Roma, Lavoro, 1994.

Moi, Tituba, sorcière noire de Salem, Paris, Mercure de France, 1986, *Io, Tituba, strega nera di Salem*, Tr. MORI Maria Adelaide, Firenze, Giunti, 1992.

La Vie scélérate, Paris, Seghers, 1987, *La vita perfida*, Tr. RISARI Guia, Roma, e/o, 2004.

Traversée de la Mangrove, Paris, Mercure de France, 1989, *La traversata della Mangrovia*, Tr. VICARI Eliana, Roma, Lavoro, 2002.

La Migration des cœurs, Paris, Laffont, 1995, *Le migrazioni del cuore*, Tr. SELVATICO ESTENSE Daniela, Milano, Rizzoli, 1996.

Rêves amers, Paris, Bayard Jeunesse, 2001, *Sogni amari*, Tr. VICARI Eliana, Troina, Città Aperta, 2006.

COSSÉ Laurence,

Le Coin du voile, Paris, Gallimard, 1996, *La sesta prova*, Tr. ORTESTA Cosimo, Milano, Garzanti, 1997.

Le 31 du mois d'août, Paris, Gallimard, 2003, *L'incidente*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2011.

Au bon roman, Paris, Gallimard, 2008, *La libreria del buon romanzo*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2010.

COSSERY Albert,

Les Hommes oubliés de Dieu, Paris, Charlot, 1946, *Gli uomini dimenticati da Dio*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, BUR, 2008.

Mendiants et orgueilleux, Paris, Julliard, 1955, *Mendicanti e orgogliosi*, Tr. FERRARA Maurizio, Roma, e/o, 1999.

La Violence et la derision, Paris, Julliard, 1964, *La violenza e il riso*, Tr. SEGUIN Véronique, Firenze, Barbès, 2009.

Un Complot de saltimbanques, Paris, Laffont, 1975, *Un complotto di saltimbanchi*, Tr. COLACE Giulia, Milano, Zanzibar, 1994.

Une Ambition dans le désert, Paris, Gallimard, 1984, *Ambizione nel deserto*, Tr. BRESOLIN Alessandro, Santa Maria Capua Vetere, Spartaco, 2006.

CRESPY Michel,

Chasseurs de têtes, Paris, Denoël, 2000, *Cacciatori di teste*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2002.

DAENINCKS Didier,

Le Géant inachevé, Paris, Gallimard, 1984, *Il gigante di carta*, Tr. BAIOCCHI Maria, Roma, Donzelli, 1999.

Meurtres pour mémoire, Paris, Gallimard, 1984, *A futura memoria*, Tr. DALL'OGGIO Cristina e GOSETTI Giorgio, Milano, Mondadori, 1991.

Play-back, Paris, Gallimard, 1986, *Play-back*, Tr. BAIOCCHI Maria, Roma, Donzelli, 1998.

Lumière noire, Paris, Gallimard, 1987, *La luce nera*, Tr. ROMANO Eileen, Milano, Mondadori, 1996.

La Mort n'oublie personne, Paris, Denoël-Gallimard, 1989, *La morte non dimentica nessuno*, Tr. CARLOTTI Giancarlo, Bologna, Granata press, 1994.

Le Facteur fatal, Paris, Denoël-Gallimard, 1990, *Il fattore fatale*, Tr. CISBANI Luciana, Bologna, Granata press, 1995.

À Louer sans Commission, Paris, Gallimard, 1991, *A.A.A. Affittasi*, Tr. CAVATTONI Francesca, Milano, Mondadori, 1993.

Hors-limites, Paris, Julliard-Gallimard, 1992, *Off limits*, Tr. GAMBARO Fabio, Roma, Donzelli, 1993.

Zapping, Paris, Denoël-Gallimard, 1992, *Zapping*, Tr. CISBANI Luciana, Bologna, Granata press, 1994.

Cannibale, Lagrasse, Verdier, 1998, *Cannibale*, Tr. FERRARA Maurizio, Roma, Lavoro, 1999.

12, rue Meckert, Paris, Gallimard, 2001, *Il giardino degli orrori*, Tr. MORELLI Mario, Milano, Mondadori, 2006.

Raconteur d'histoires, Paris, Gallimard, 2003, *Di contrabbando*, Tr. PIOVANELLO Alessia, Roma, Donzelli, 2005.

DANINOS Pierre,

Les Carnets du Major Thompson, Paris, P. De Tartas, 1954, Paris, Hachette, 1960, *Il carnet del Maggiore Thompson*, Tr. CEDERNA Camilla, Milano, Elmo, 1965, ed. consultata, Milano, Excelsior 1881, 2008.

Vacances à tous prix, Paris, Hachette, 1958, *Vacanze a tutti i costi*, Tr. DESSI Felice, Milano, Elmo, 1959, ed. consultata, Milano, Excelsior 1881, 2010.

Snobissimo ou le Désir de paraître, Paris, Hachette, 1964, *Snobissimo*, Tr. DESSI Felice, Milano, Elmo, 1964, ed. consultata, Milano, Excelsior 1881, 2009.

DARRIEUSSECQ Marie,

Truismes, Paris, P.O.L., 1996, *Troismi*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1997.

Naissance des fantômes, Paris, P.O.L., 1998, *Nascita dei fantasmi*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1999.

Le Mal de mer, Paris, P.O.L., 1999, *Il mal di mare*, Tr. UBERTI-BONA Marcella, Parma, Guanda, 2007.

Tom est mort, Paris, P.O.L., 2007, *Tom è morto*, Tr. UBERTI-BONA Marcella, Parma, Guanda, 2008.

Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction, Paris, P.O.L., 2011, *Rapporto di polizia: le accuse di plagio e altri metodi di controllo della scrittura*, Tr. CORTESE Luisa, Parma, Guanda, 2011.

DELACOURT Grégoire,

La Liste de mes envies, Paris, Lattès, 2012, *Le cose che non ho*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Milano, Salani, 2013.

DELERM Philippe,

La Cinquième saison, Monaco, du Rocher, 1983, *La stagione azzurra*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2005.

Le Bonheur, Monaco, du Rocher, 1986, *Il portafortuna della felicità*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 2001.

Autumn, Monaco, du Rocher, 1988, *Autunno*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2002.

Il avait plu tout le dimanche, Paris, Mercure del France, 1988, *Aveva piovuto tutta la domenica*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 1999.

Mister Mouse ou La Métaphysique du terrier, Monaco, du Rocher, 1994, *Mister Mouse o La metafisica della tana*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2003.

La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules, Paris, Gallimard, 1997, *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 1997.

Panier de fruits, Monaco, du Rocher, 1998, *Un cesto di frutta e altre piccole dolcezze*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 1999.

Le Portique, Monaco, du Rocher, 1999, *Il portico*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2000.

Un Été pour mémoire, Monaco, du Rocher, 2000, *Il sapore delle fragole*, Tr. RIVA Elena, Milano, Frassinelli, 2008.

Les Amoureux de l'Hôtel de Ville, Monaco, du Rocher, 2001, *Innamorati a Parigi*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2002.

La Sieste assassinée, Paris, Gallimard, 2001, *L'ospite inatteso*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 2001.

Le Buveur du temps, Monaco, du Rocher, 2002, *Il sommelier del tempo*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2003.

Enregistrements pirates, Monaco, du Rocher, 2003, *Una passeggiata al parco*, Tr. GIAGHEDDU Alessandra Emma, Milano, Frassinelli, 2004.

La Bulle de Tiepolo, Paris, Gallimard, 2005, *Venezia in un istante*, Tr. RIVA Elena, Milano, Frassinelli, 2007.

Dickens, barbe a papa et autres nourritures delectables, Paris, Gallimard, 2005, *Pagine e cioccolato*, Tr. RIVA Elena, Milano, Frassinelli, 2006.

Quelque chose en lui de Bartleby, Paris, Mercure de France, 2009, *La parte migliore del giorno*, Tr. RIVA Elena, Milano, Frassinelli, 2010.

Le Trottoir au soleil, Paris, Gallimard, 2011, *Il piccolo libro degli istanti perfetti*, Tr. RIVA Elena, Milano, Frassinelli, 2011.

DELTEIL Gérard,

Le Miroir de l'Inca, Paris, L. Levi, 1988, Paris, Gallimard, 1994, *Lo specchio dell'Inca*, Tr. ZANFEI Marinella, Trento, Reverdito, 1989.

Fugue à Buenos Aires, Paris, Albin Michel, 1999, *Fuga a Buenos Aires*, Tr. MANZANA Stefania, Roma, e/o, 2002.

DESPENTES Virginie,

Baise-moi, Paris, Florent Massot, 1993, *Scopami*, Tr. MARZOCCHI Silvia, Torino, Einaudi, 2009.

Les Chiennes savantes, Paris, Florent Massot, 1996, *Le dotte puttane*, Tr. CARBONE Maria Teresa, Roma, Fanucci, 1999.

Teen spirit, Paris, Grasset, 2002, *Teen spirit*, Tr. LO PORTO Tiziana, Roma, Arcanafiction, 2003.

King Kong theorie, Paris, Grasset, 2006, *King Kong girl*, Tr. TESTI Camilla, Torino, Einaudi, 2007.

Apocalypse bébé, Paris, Grasset, 2010, *Apocalypse baby*, Tr. MARZOCCHI Silvia, Torino, Einaudi, 2012.

DEVILLE Patrick,

Longue Vue, Paris, Minuit, 1988, *Il cannocchiale*, Tr. DE ANGELI Elena, Torino, Einaudi, 1990.

DIOP Boubacar Boris,

Le Temps de Tamango, Paris, Harmattan, 1981, *Il tempo di Tamango*, Tr. DINOMAI Geneviève, Vicenza, Oltremare, 1991.

Murambi: le livre des ossements, Paris, Stock, 2000, *Rwanda. Murambi, il libro delle ossa*, Tr. SCHIAVONE Cristina, Roma, e/o, 2004.

ÉNARD Mathias,

Bréviaire des artificiers, Paris, Verticales, 2007, *Breviario per aspiranti terroristi*, Tr. VOLPI Alice, Roma, Nutrimenti, 2009.

Zone, Arles, Actes Sus, 2008, *Zona*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Rizzoli, 2011.

Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants, Arles, Actes Sud, 2010, *Parlami di battaglie, di re e di elefanti*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Rizzoli, 2013.

ERNAUX Annie,

Les Armoires vides, Paris, Gallimard, 1974, *Gli armadi vuoti*, Tr. PETRI Romana, Milano, Rizzoli, 1996.

Une Femme, Paris, Gallimard, 1988, *Una vita di donna*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Parma, Guanda, 1988.

Passion simple, Paris, Gallimard, 1991, *Passione semplice*, Tr. LANDOLFI Idolina, Milano, Rizzoli, 1992, Milano, BUR, 2004.

Journal du dehors, Paris, Gallimard, 1993, *Diario della periferia*, Tr. PETRI Romana, Milano, Rizzoli, 1994.

La Honte, Paris, Gallimard, 1997, *L'onta*, Tr. OREL Orietta, Milano, Rizzoli, 1999.

Je ne suis pas sortie de ma nuit, Paris, Gallimard, 1997, *Non sono più uscita dalla mia notte*, Tr. OREL Orietta, Milano, Rizzoli, 1998.

FARGUES Nicolas,

J'étais derrière toi, Paris, P.O.L., 2006, *Ero dietro di te*, Tr. BASILE Marianna e TORRANI Benedetta, Roma, Nottetempo, 2008.

Tu verras, Paris, P.O.L., 2011, *Vedrai*, Tr. TORRANI Benedetta, Roma, Nottetempo, 2012.

FOENKINOS David,

La Délicatesse, Paris, Gallimard, 2009, *La delicatezza*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2010.

Nos séparations, Paris, Gallimard, 2008, *Le nostre separazioni*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2012.

Les Souvenirs, Paris, Gallimard, 2011, *L'eroe quotidiano*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2013.

FOURNIER Jean Louis,

Sciences naturelles et impertinentes, Paris, Payot, 1996, *Scienze naturali e impertinenti*, Tr. BEVILACQUA Marco, Padova, Muzzio, 1996.

Il a jamais tué personne, mon papa, Paris, Stock, 1999, *Non ha mai ammazzato nessuno, il mio papà*, D'ALFONSO Alessandro, Milano, Salani, 2000.

Mon dernier cheveu noir, Paris, A. Carrière, 2005, *Il mio ultimo capello nero: con alcuni consigli ai giovani vecchi*, Tr. MIRACOLI Chiara, Novara, De Agostini, 2010.

Satane Dieu, Paris, Stock, 2005, *Io, Dio*, Tr. CAJAZZI Luigi e MAESTRINI Alessandra, Padova, Meridiano Zero, 2005.

Où on va, papa?, Paris, Stock, 2008, *Dove andiamo papà?*, Tr. SACCHINI Elena, Milano, Rizzoli, 2009.

GAILLY Christian,

Be-Bop, Paris, Paris, Minuit, 1995, *Be-bop*, Tr. USAI-CORDELLA Stefania, Bari, Palomar, 2005.

Un Soir au club, Paris, Minuit, 2001, *Una notte al club*, Tr. SCOTTI Massimo, Milano, Feltrinelli, 2004.

Lily et Braine, Paris, Minuit, 2010, *Lyli e Braine*, Tr. MAZZA GALANTI Carlo, Firenze, Barbès, 2011.

GARAT Anne-Marie,

Dans la main du diable, Arles, Actes Sud, 2006, *Il quadreno ungherese*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Il Saggiatore, 2009.

L'Enfant des ténèbres, Arles, Actes Sud, 2008, *I figli delle tenebre*, Tr. FUMAGALLI Massimo, Milano, Il Saggiatore, 2013.

GARY Romain, (vero nome Roman Kacew)

Éducation européenne, Paris, Calmann-Lévy, 1945, *Formiche a Stalingrado*, Tr. DADINI Attilio, Milano, Mondadori, 1946, *Educazione europea*, Tr. NARDI Mario, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

Les Racines du ciel, Paris, Gallinard, 1956, *Le radici del cielo*, Tr. CAPRIOLO Ettore, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

La Promesse de l'aube, Paris, Gallimard, 1960, *La promessa dell'alba*, Tr. VENTURI Marcello, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

Lady L., Paris, Gallimard, 1963, *Lady L.*, Tr. SABA SARDI Francesco, Milano, Del Duca, 1956.

Chien blanc, Paris, Gallimard, 1970, *Cane bianco*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Vicenza, Neri Pozza, 2009.

Gros-Câlin, (con lo pseudonimo di AJAR Émile), Paris, Mercure de France, 1974, *Cocco mio*, Tr. DONAUDY Augusto, Milano, Rizzoli, 1979, *Mio caro pitone*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Vicenza, Neri Pozza, 2010.

La Nuit sera calme, Paris, Gallimard, 1974, *La notte sarà calma*, Tr. FEDRIGA Riccardo, Vicenza, Neri Pozza, 2011.

Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable, Paris, Gallimard, 1975, *Biglietto scaduto*, Tr. RICCARDI Federico, Vicenza, Neri Pozza, 2008.

La Vie devant soi, Paris, Mercure de France, 1975, Tr. BOGLIOLO Giovanni, Vicenza, Neri Pozza, 2005.

Clair de femme, Paris, Gallimard, 1977, *Chiaro di donna*, Tr. BALMELLI Maurizia, Bellinzona, Casagrande, 2001.

L'Angoisse du roi Salomon (con lo pseudonimo di AJAR Émile), Paris, Mercure de France, 1979, *L'angoscia di re Solomone*, Tr. DONAUDY Augusto, Milano, Rizzoli, 1981, Firenze, Giuntina, 2006.

GAVALDA Anna,

Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part, Paris, Le Dilettante, 1999, *Vorrei che da qualche parte ci fosse qualcuno ad aspettarmi*, Tr. BALLESTRA Silvia, Milano, Frassinelli, 2003.

L'Échappée belle, Paris, France Loisirs, 2001, Paris, Le Dilettante, 2009, *Il regalo di un giorno*, Tr. CISBANI Luciana, Milano, Frassinelli, 2010.

Je l'aimais, Paris, J'ai lu, 2002, *Io l'amavo*, Tr. BALLESTRA Silvia, Milano, Frassinelli, 2003.

Ensemble, c'est tout, Le Dilettante, 2004, *Insieme e basta*, Tr. VIALE Antonella e MAFFI Marcella, Milano, Frassinelli, 2004.

La Consolante, Paris, Le Dilettante, 2008, *L'età dei sogni*, Tr. CISBANI Luciana e MAZZACURATI Martina, Milano, Frassinelli, 2008.

GEORGET Philippe,

L'Été tous les chats s'ennuient, Marseille, Jigal, 2011, *D'estate i gatti si annoiano*, Tr. MANFREDO Silvia, Roma, e/o, 2012.

Les Violents de l'automne, Marseille, Jigal, 2012, *In autunno cova la vendetta*, Tr. MANFREDO Silvia, Roma, e/o, 2013.

GERMAIN Sylvie,

Le Livre des nuits, Paris, Gallimard, 1984, *Il libro delle notti*, Tr. MAINARDI Riccardo, Milano, Rizzoli, 1987.

La Pleurante des rues de Prague, Paris, Gallimard, 1991, *La sconosciuta di Praga*, Tr. BIN Olivo, Treviso, Santi Quaranta, 2009.

Immensités, Paris, Gallimard, 1993, *Immensità*, Tr. BAIOCCHI Maria, Roma, Donzelli, 1995.

Vermeer. Patience et Songe de lumière, Charenton, Flohic, 1993, *Vermeer: pazienza e sogno di luce*, Tr. BERTIN Mario, Roma, Elliot, 2012.

Les Échos du silence, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, Paris, Albin Michel, 2006, *Gli echi del silenzio*, Tr. BERTIN Mario, Roma, Lavoro, 1998.

Tobie des marais, Paris, Gallimard, 1998, *Tobia delle paludi*, Tr. LITTARDI Fernanda, Varese, Giano, 2005.

Etty Hillesum, Paris, Pygmalion, 1999, *Etty Hillesum: una coscienza ispirata*, Tr. FERRARA Maurizio, Roma, Lavoro, 2000.

Songes du temps, Paris, Desclée de Brouwer, 2003, *Portare il peso del tempo*, Tr. FERRARA Maurizio, Troina, Città aperta, 2005.

Magnus, Paris, Albin Michel 2005, *Magnus*, Tr. BIN Olivo, Treviso, Santi Quaranta, 2010.

Chemin de croix, Paris, Bayard Centurion, 2011, *Via Crucis*, Tr. VICARI Eliana, Troina, Città aperta, 2003.

GIONO Jean,

Colline, Paris, Grasset, 1929, *Collina*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1998.

Un de Baumugnes, Paris, Grasset, 1929, *Uno di Baumugnes*, Tr. BORELLI Attilio, Milano, Bompiani, 1950.

Naissance de l'Odyssée, Paris, Kra, 1930, *La menzogna di Ulisse o Nascita dell'Odissea*, Tr. SCICLUNA SORGE Annibale, Milano, Mondadori, 1947, Tr. Bruno Biancamaria, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994.

Regain, Paris, Grasset, 1930, *Risveglio*, Tr. DELLA CASA Maria Elisa, Firenze, Passigli, 1997.

Jean le Bleu, Paris, Grasset, 1932, *Il ragazzo celeste*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1999.

Un Roi sans divertissement, Paris, Gallimard, 1947, *Un re senza distrazioni*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1997.

Mort d'un personnage, Paris, Grasset, 1949, *Morte d'un personaggio*, Tr. DELLA CASA Maria Elisa, Firenze, Passigli, 1996.

Le Hussard sur le toit, Paris, Gallimard, 1951, *L'ussaro sul tetto*, Tr. MAGRINI Liliana, Milano, Mondadori, 1961, Tr. DAZZI Maria, Foggia, Fogola, 1976, Tr. MAGRINI Liliana, Parma, Guanda, 1995, Milano, TEA, Milano, Fabbri, 2005.

“Le Moulin de Pologne”, in *La Revue de Paris*, 1951, *Le Moulin de Pologne*, Paris, Gallimard, 1952, *Il mulino di Polonia*, Tr. COLIZZI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1960.

“L'homme qui plantait des arbres”, in *Reader's Digest*, 1953, *L'homme qui plantait des arbres*, Paris, Gallimard, 1983, *L'uomo che piantava gli alberi*, Tr. SPAGNOL Luigi, Milano, Salani, 1996.

Le Bonheur fou, Paris, Gallimard, 1957, *Una pazza felicità*, Tr. DAZZI Maria, Parma, Guanda, 1996.

Deux cavaliers de l'orage, Paris, Gallimard, 1965, *Due cavalieri nella tempesta*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 2003.

Les Récits de la demi-brigade, Paris, Gallimard, 1972, *La fine degli eroi*, Tr. PREMOLI Marina, Palermo, Sellerio, 1996.

Le Déserteur, Paris, Gallimard, 1973, *Il disertore*, Tr. BOCCONI Patrizio, Parma, Guanda, 1997.

GIRAUDEAU Bernard,

Les Dames de nage, Paris, Métailié, 2007, *Caro mondo...*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2009.

GRANGÉ Christophe,

Le Vol des cigognes, Paris, Albin Michel, 1994, *Il volo delle cicogne*, Tr. LANDOLFI Idolina, Milano, Garzanti, 1994.

Les Rivières pourpres, Paris, Albin Michel, 1998, *I fiumi di porpora*, Tr. LANDOLFI Idolina, Milano, Garzanti, 1998.

Le Concile de pierre, Paris, Albin Michel, 2000, *Il concilio di pietra*, Tr. LANDOLFI Idolina, Milano, Garzanti, 2000.

L'Empire des loups, Paris, Albin Michel, 2003, *L'impero dei lupi*, Tr. PERRISINOTTO Alessandro, Milano, Garzanti, 2003.

La Ligne noire, Paris, Albin Michel, 2004, *La linea nera*, Tr. COMERLATI Dorian, Milano, Garzanti, 2004.

Le Serment des limbes, Paris, Albin Michel, 2007, *Il giuramento*, Tr. COMERLATI Dorian, Milano, Garzanti, 2007.

Miserere, Paris, Albin Michel, 2008, *Miserere*, Tr. COMERLATI Dorian e LUPIERI Giulio, Milano, Garzanti, 2008.

La Forêt des Mânes, Paris, Albin Michel, 2009, *L'istinto del sangue*, Tr. COMERLATI Dorian, Milano, Garzanti, 2009.

Le Passager, Paris, Albin Michel, 2011, *Amnesia*, Tr. COMERLATI Doriana, Milano, Garzanti, 2012.

GRANOTIER Sylvie,

Dodo, Paris, Gallimard, 1999, *Dodo*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2005.

GRENIER Roger,

Le Palais d'hiver, Paris, Gallimard, 1965, *Il palazzo d'inverno*, Tr. VALENTE Marina, Milano, Rizzoli, 1972.

Les Larmes d'Ulysse, Paris, Gallimard, 1998, *Le lacrime di Ulisse*, Tr. NICOLA Maria, Roma, e/o, 2003.

GUIBERT Hervé,

Mes parents, Paris, Gallimard, 1986, *I miei genitori*, Tr. MINSENTI Pierfranco, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

Fou de Vincent, Paris, Minuit, 1989, *Pazzo di Vincent*, Tr. RUSPOLI Maria Grazia, Roma, Playground, 2004.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Paris, Gallimard, 1990, *All'amico che non mi ha salvato la vita*, Tr. MARTINAT Monica, Parma, Guanda, 1991.

Le Protocole compassionnel, Paris, Gallimard, 1991, *Le regole della pietà*, Tr. VETTORI Laura, Venezia, Marsilio, 1993.

Mon valet et moi, Paris, Seuil, 1991, *Io e il mio valletto*, Tr. SALSANO Alfredo, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

CytomégaloVirus, journal d'hospitalisation, Paris, Seuil, 1992, *Citomegalovirus: diario d'ospedale*, Tr. SALSANO Alfredo, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

Le Paradis, Paris, Gallimard, 1992, *Il paradiso*, Tr. MINSENTI Pierfranco, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

HADDAD Hubert,

Palestine, Paris, Zulma, 2007, *Palestine*, Tr. CONCU Giulio, Nuoro, Il Maestrale, 2009.

HADDAD Hubert sotto lo pseudonimo di HORST Hugo (solo nell'edizione francese)

Tango chinois, Paris, Zulma, 1998, *Tango d'Oriente*, Tr. MAGNAPERLA Claudia, Roma, Robin, 2005.

Les Cendres de l'amante asiatique, Paris, Zulma, 2002, *Le ceneri dell'amante cinese*, Tr. BORZONE Pierfrancesco, Roma, Robin, 2006.

HALBERSTADT Michèle,

La Petite, Paris, Albim Michel, 2011, *La petite*, Tr. CAPPELLINI Elena, Roma, L'orma, 2013.

HOLDER Éric,

Mademoiselle Chambon, Paris, Flammarion, 1996, *Mademoiselle Chambon*, Tr. PETRI Romana, Roma, e/o, 2000.

HOCHET Stéphanie,

Les Éphémérides, Paris, Rivages, 2012, *Le effemeridi*, Tr. CAPUANI Monica, Bologna, La Linea, 2013.

HOUELLEBECQ Michel,

Extension du domaine de la lutte, Parigi, Maurice Nadeau, 1994, *Estensione del dominio della lotta*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 2000.

Le Sens du combat, Paris, Flammarion, 1996, *Il senso della lotta*, Tr. LORUSSO Anna Maria, Milano, Bompiani, 2000.

Les Particules élémentaires, Paris, Flammarion, 1998, *Le particelle elementari*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 1999.

Lanzarote, Paris, Flammarion, 2000, *Lanzarote*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 2002.

Plateforme, Paris, Flammarion, 2001, *Piattaforma*, Tr. PERRONI Sergio Claudio, Milano, Bompiani, 2001.

La Possibilité d'une île, Paris, Fayard, 2005, *La possibilità di un'isola*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2005.

La Carte et le territoire, Paris, Flammarion, 2010, *La carta e il territorio*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2010.

IZZO Jean-Claude,

Total Khéops, Paris, Gallimard, 1995, *Casino totale*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 1998.

Chourmo, Paris, Gallimard, 1996, *Chourmo. Il cuore di Marsiglia*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 1999.

Le Soleil des mourants, Paris, Flammarion, 1999, *Il sole dei morenti*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2000.

Solea, Paris, Gallimard, 1998, *Solea*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 2000.

Les Marins perdus, Paris, Flammarion, 1997, *Marinai perduti*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2001.

Vivre fatigue, Paris, J'ai lu, 1998, *Vivere stanca*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2001.

Marseille, Paris, Autrement, 1998, *Aglia, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2007.

JAOUEN Hervé,

Les Douze chambres de M. Hannibal, Paris, Stock, 1992, *Le dodici stanze di Monsieur Hannibal*, Tr. BENENATI Arianna, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994, Roma, Robin, 2002.

La Chasse au merle, Paris, Jean Goujon, 1979, Paris, Gallimard, 1984, *Caccia al merlo*, Tr. MORANTE Daniele, Roma, Biblioteca del vascello, 1995.

Hôpital souterrain, Paris, Denoël, 1990, Paris, Gallimard, 1992, *Folio Policier*, 2000, *Ospedale sotterraneo*, Tr. BERLINZANI Chiara, Bresso, Hobby & Work, 2000.

JONQUET Thierry,

Les Orpailleurs, Paris, Gallimard, 1993, *Cercatori d'oro*, Tr. BERNARDI Luigi, Roma, Hobby & Work, 1999.

Mygale, Paris, Gallimard, 1984, *Il morso del ragno*, Tr. TONI Sandro, Roma, Fanucci, 1996, *Tarantola*, Tr. DE ANGELIS Giovanna, Torino, Einaudi, 2008.

Moloch, Paris, Gallimard, 1998, *Moloch*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Hobby & Work, 2001.

JUBERT Hervé,

Le Quadrille des assassins, Paris, Albin Michel, 2002, *La quadriglia degli assassini*, Tr. CAREDDA Maria Valeria, Roma, e/o, 2003.

Blanche, ou La triple contrainte de l'enfer, Paris, Albin Michel, 2005, *Blanche o il cuore dell'assassino*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Salani, 2008.

KANE Cheikh Hamidou,

L'Aventure ambiguë, Paris, Julliard, 1961, *L'ambigua avventura*, Tr. BRAMBILLA Cristina, Milano, Jaca Book, 1979, Roma, E/O, 2003.

KAPLAN Leslie,

Le Pont de Brooklyn, Paris, POL, 1987, *Il ponte di Brooklyn*, Tr. VASARRI Fabio, Milano, SugarCo, 1987.

KHADRA Yasmina, (vero nome Moulessehoul Mohammed)

Morituri, Paris, Baleine, 1997, *Morituri*, Tr. FERRARA Maurizio, Roma, e/o, 1998.

Les Agneaux du Seigneur, Paris, Julliard, 1998, *Gli agnelli del signore*, Tr. BELLINI Marco, Milano, Mondadori, 2009.

Double blanc, Paris, Baleine, 1998, *Doppio bianco*, Tr. CHERCHI Stefania, Roma, e/o, 1999.

À quoi rêvent les loups, Paris, Julliard, 1999, *Cosa sognano i lupi*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2001, Milano, Mondadori, 2008.

Les Hirondelles de Kaboul, Paris, Julliard, 2002, *Le rondini di Kabul*, Tr. BELLINI Marco, Milano, Mondadori, 2003.

Cousine K, Paris, Julliard, 2003, *La cugina K*, Tr. HOYET Marie-José, Roma, Lavoro, 2003.

La Part du mort, Paris, Julliard, 2004, *La parte del morto*, Tr. ALAJMO Roberto e LE JAN Annick, Milano, Mondadori, 2005.

L'Attentat, Paris, Julliard, 2005, *L'attentatrice*, Tr. BELLINI Marco, Milano, Mondadori, 2006.

La Rose de Blida, Paris, Après la lune, 2005, *La rosa di Blida*, Tr. BARILE Laura, Roma, Nottetempo, 2009.

Les Sirènes de Bagdad, Paris, Julliard, 2006, *Le sirene di Baghdad*, Tr. BELLINI Marco, Milano, Mondadori, 2007.

Ce que le jour doit à la nuit, Paris, Julliard, 2008, *Quel che il giorno deve alla notte*, Tr. BELLINI Marco, Milano, Mondadori, 2009.

L'Équation africaine, Paris, Julliard, 2011, *L'equazione africana*, Tr. FONTANA Raffaella, Venezia, Marsilio, 2012.

KHATIBI Abdelkébir,

Amour bilingue, Montpelleir, Fata Morgana, 1983, *Amore bilingue*, Tr. MATARRESE Maria, Roma, Lavoro, 1992.

KOFFEL Jean-Pierre,

C'est ça que Dieu nous a donné, Rabat, Marsam, 2003, *È questo che Dio ci ha dato*, Tr. GURRIERI Tommaso, Firenze, Barbès, 2008.

Dalal mon amour, Rabat, Marsam, 2007, *Omicidio a Nizza*, Tr. VANEL Marie-Emmeline, Firenze, Barbès, 2010.

KOUROUMA Ahmadou,

Les Soleils des indépendances, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968, Paris, Seuil 1970, *I soli delle indipendenze*, Tr. BENSI Mario, Milano, Jaca Book, 1996, Tr. AMARI Monica, BENSI Mario (a cura di), Roma, e/o, 2004.

Monnè, outrages et défis, Paris, Seuil, 1990, *Monnè, oltraggi e provocazioni*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Epoché, 2005, Milano, Feltrinelli, 2006.

En attendant le vote des bêtes sauvages, Paris, Seuil, 1998, *Aspettando il voto delle bestie selvagge*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 2001.

Allah n'est pas obligé, Paris, Seuil, 2000, *Allah non è obbligato*, Tr. A cura degli allievi della Scuola Europea di Traduzione Letteraria, direzione di VOLTERRANI Egi, Roma, e/o, 2002.

Quando dio abitava a Ife, Tr. VOLTERRANI Egi, Firenze, ArtificioSkira, 2003.

LAROUÏ Fouad,

Le Jour où Malika ne s'est pas mariée, Paris, Julliard, 2009, *L'estate radicale*, Tr. VEZZANO Cristina, Roma, Del Vecchio, 2013.

LAURAIN Antoine,

Le Chapeau de Mitterrand, Paris, Flammarion, 2012, *Il cappello di Mitterrand*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Atmosphere, 2013.

LAURENS Camille,

Dans ces bras-là, Paris, P.O.L., 2000, Paris, Gallimard, 2002, *Tra le braccia sue*, PETRI Romana, Torino, Einaudi, 2001.

LE BRIS Michel,

Dictionnaire amoureux des explorateurs, Paris, Plon, 2003, *Dizionario amoroso degli esploratori*, Tr. VERDIANI Vera, Milano, L'ippocampo, 2011.

La Beauté du monde, Paris, Grasset, 2008, *La bellezza del mondo*, Tr. FERRARA Maurizio, Roma, Fazi, 2010.

LE CLÉZIO Jean-Marie Gustave,

Le Procès-verbal, Paris, Gallimard, 1963, *Il verbale*, Tr. ZANNINO ANGIOLILLO Gioia, Torino, Einaudi, 1965, Tr. BARONI Silvia e BELVISO Francesca, Palermo, Duepunti, 2005.

Terra Amata, Paris, Gallimard, 1967, *Terra amata*, Tr. GIACOMINI Amedeo, Milano, Rizzoli, 1969.

Le Livre des fuites, Paris, Gallimard, 1969, *Le fughe: romanzo d'avventura*, Tr. BOGLIOLO Giovanni, Milano, Rizzoli, 1971.

Le Chercheur d'or, Paris, Gallimard, 1985, *Il cercatore d'oro*, Tr. SELVATICO ESTENSE Daniela, Milano, Rizzoli, 1990.

Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue, Paris, Gallimard, 1988, *Il sogno messicano*, Tr. BAGGI REGARD Elena, Postfazione CACUCCI Pino, Milano, Serra e

Riva, 1990.

Onitsha, roman, Gallimard, Paris, 1991, *Onitsha*, Tr. PETRI Romana, Milano, Rizzoli, 1992.

Étoile errante, Paris, Gallimard, 1992, *Stella errante*, Tr. ASSETTA Ela, Milano, Il Saggiatore, 2000.

Diego et Frida, Paris, Stock, 1993, *Diego e Frida*, Tr. MARCHI Armando, Milano, Il Saggiatore, 1997.

Gens des nuages, Paris, Stock, 1993, *Le due vite di Laila*, Tr. CAVIGLIONE Massimo, Milano, Il Saggiatore, 1999.

L'Africain, Paris, Mercure de France, 2004, *L'africano*, Tr. a cura di BALMELLI Maurizia, Torino, Instar Libri, 2007.

Raga: approche du continent invisible, Paris, Seuil, 2006, *Il continente invisibile*, Tr. BALMELLI Maurizia (a cura di), Torino, Instar libri, 2008.

Ritournelle de la faim, Paris, Gallimard, 2008, *Il ritornello della fame*, Tr. BALMELLI Maurizia, Milano, Rizzoli, 2009.

LENOIR Hélène,

Pièce rapportée, Paris, Minuit, 2011, *Corpo estraneo*, Tr. CASTORANI Giulia, Roma, Gremese, 2013.

LEROY Gilles,

Soleil noir, Paris, Mercure de France, 2000, *Sole nero*, Tr. BOTTO Margherita, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2009.

Alabama Song, Paris, Mercure de France, 2007, *Alabama Song*, Tr. BOTTO Margherita, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2008.

LEVY Marc,

Et si c'était vrai..., Paris, Laffont, 2000, *Se solo fosse vero*, Tr. PAGNI FRETTE Benedetta, Bologna, Corbaccio, 2000.

Où es-tu ?, Paris, Laffont, 2001, *Dove sei?*, Tr. PAGNI FRETTE Benedetta, Bologna, Corbaccio, 2002.

Sept jours pour une éternité..., Paris, Laffont, 2003, *Sette giorni per l'eternità*, Tr. PAGNI FRETTE Benedetta, Bologna, Corbaccio, 2003.

La Prochaine Fois, Paris, Laffont, 2004, *La prossima volta*, Tr. PAGNI FRETTE Benedetta, Bologna, Corbaccio, 2004.

Vous revoir, Paris, Laffont, 2005, *Se potessi rivederti*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Corbaccio, 2006.

Mes amis mes amours, Paris, Laffont, 2006, *Amici miei, miei amori*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Corbaccio, 2007.

Les Enfants de la liberté, Paris, Laffont, 2007, *I figli della libertà*, Tr. POLI Cinzia, Milano, Rizzoli, 2008.

Toutes ces choses qu'on ne s'est pas dites, Paris, Laffont, 2008, *Quello che non ci siamo detti*, Tr. PAZZI Valeria, Milano, Rizzoli, 2009.

Le Premier Jour, Paris, Laffont, 2009, *Il primo giorno*, Tr. PAZZI Valeria e VITALE Paola, Milano, Rizzoli, 2010.

La Première Nuit, Paris, Laffont, 2009, *La prima stella della notte*, Tr. PAZZI Valeria, Milano, Rizzoli, 2010.

Le Voleur d'ombres, Paris, Laffont, 2010, *Ascolta la mia ombra*, Tr. PAZZI Valeria, Milano, Rizzoli, 2011.

L'Étrange Voyage de monsieur Daldry, Paris, Laffont, 2011, *La chimica segreta degli incontri*, Tr. PAZZI Valeria, Milano, Rizzoli, 2012.

Si c'était à refaire, Paris, Laffont, 2012, *Se potessi tornare indietro*, Tr. VIDALE Maria, Milano, Rizzoli, 2013.

LINDON Mathieu,

Le Procès de Jean-Marie Le Pen, Paris, P.O.L., 1998, *Processo a Jean-Marie Le Pen*, Tr. ZANATTA Pierluigi, L'Aquila, Textus, 2005.

Ce qu'aimeur veut dire, Paris, P.O.L., 2011, *Cosa vuol dire amare*, Tr. MATTASSI Isabella, Firenze, Barbès, 2012.

LITTELL Jonathan,

Les Bienveillantes, Paris, Gallimard, 2006, *Le benevole*, Tr. BOTTO Margherita, Torino, Einaudi, 2008.

Récit sur Rien, Montpellier, Fata Morgana, 2009, *Racconto su niente*, Tr. BOTTO Margherita, Roma, Nottetempo, 2010.

LUNOIR Caroline,

La Faute de goût, Arles, Actes Sud, 2011, *La mancanza di gusto*, Tr. BALMELLI Maurizia e MALANGA Elena, Roma, 66thand2nd, 2012.

MAALOUF Amin,

Les Croisades vues par les Arabes, Paris, Lattès, 1983, *Le crociate viste dagli arabi*, Tr. MOSHIRI COPPO Ziba, Torino, Società editrice internazionale, 1989.

Léon l'Africain, Paris, Lattès, 1986, *Leone l'Africano*, Tr. FRAUSIN GUARINO Laura, Milano, Longanesi, 1987, Milano, TEA; 1995, Milano, Bompiani, 2002.

Samarcande, Paris, Lattès, 1988, *Il monoscritto di Samarcanda*, Tr. FUBINI Emanuela, Milano, Longanesi, Milano, TEA, 1994, Tascabili Bompiani, 2003.

Les Jardins de lumière, Paris, Lattès, 1991, *Giardini di luce. La storia di Mani, il*

profeta della fratellanza universale, Tr. FUBINI Emanuela, Milano, Corbaccio, 1993, Milano, TEA, 1996, Milano, Bompiani, 2001.

Le Premier Siècle après Béatrice, Paris, Grasset, 1992, *Il primo secolo dopo Beatrice*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 2001.

Le Rocher de Tanios, Paris, Grasset, 1993, *Col fucile del console d'Inghilterra*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1999, Tascabili Bompiani, 2002.

Les Échelles du Levant, Paris, Grasset, 1996, *Gli scali del Levante*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 1997, Tascabili Bompiani, 2000.

Les Identités meurtrières, Paris, Grasset, 1998, *Identità*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 1999, Tascabili Bompiani, 2005.

Le Périple de Baldassare, Paris, Grasset, 2000, *Il periplo di Baldassarre*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 2000, Milano Mondolibri, 2000, Milano, Fabbri, 2002, Tascabili Bompiani, 2006.

Origines, Paris, Grasset, 2004, *Origini*, Tr. VOLTERRANI Egi, Milano, Bompiani, 2004, Tascabili Bompiani, 2013.

Le Dérèglement du monde: Quand nos civilisations s'épuisent, Paris, Grasset, 2009, *Un mondo senza regole*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2009.

Les Désorientés, Paris, Grasset, 2012, *I disorientati*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2013.

MACÉ Gérard,

Rome ou le firmament, Paris, Fata Morgana, 1983, *Roma o il firmamento*, Tr. MINIUSI Sergio, Roma, Thoeria, 1992.

Le Dernier des Egyptiens, Paris, Gallimard, 1988, *L'ultimo degli egiziani: Champollion o l'avventura dei segni*, Tr. MORAZZONI Marta e CORRIERI Michele, Parma, Guanda, 1990.

MAGNAN Pierre,

Le Sang des Atrides, Paris, Fayard, 1977, *Il sangue degli Atridi*, Tr. ignoto, Milano, Mondadori, 1993, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2005.

Le Commissaire dans la truffière, Paris, Fayard, 1978, *Il velo magico*, Tr. PALLAVICINI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1993, *Il commissario nella tartufaia*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2005.

Le Secret des andrônes, Paris, Fayard, 1979, *L'incerata nera*, Tr. KLERSY IMBERCIADORI Elina, Milano, Vallardi, 1983, *Morirai per ultima*, Tr. ignoto, Milano, Mondadori, 1994, *Il segreto dei vicoli oscuri*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2006.

Le Tombeau d'Helios, Paris, Fayard, 1980, *La tomba di Helios*, Tr. PALLAVICINI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1994, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2004.

Les Charbonniers de la mort, Paris, Fayard, 1982, *La polvere della morte*, Tr. PALLAVICINI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1995, *I carbonai della morte*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2007.

La Maison assassinée, Paris, Denoël, 1984, *La casa assassinata*, Tr. BONGIORNO Giorgia, Padova, Meridiano Zero, 2001.

Les Courriers de la mort, Paris, Denoël, 1986, *Messaggi di morte*, Tr. ALEGGIANI Mariella, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994, Milano, Mondadori, 1999.

Les Secrets de Laviolette, nouvelles: Le Fanal, Guernica et L'Arbre, Paris, Denoël, 1992, racconti tradotti separatamente in Italia con: *Guernica*, Tr. ALEGGIANI Mariella, Roma, Biblioteca del Vascello, 1994, Roma, Robin, 2001; *L'albero*, Tr. ALEGGIANI Mariella, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995, Roma, Robin, 2008.

Périple d'un cachalot, Paris, Denoël, 1993, *Il periplo del capodoglio*, Tr. GUT Emilia, Roma, Voland, 2000.

La Folie Forcalquier, Paris, Denoël, 1995, *Il casino Forcalquier*, Tr. GUT Emilia, Roma, Voland, 1998.

Un Grison d'Arcadie, Paris, Denoël, 1999, *Come un asino in arcadia*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2002.

Le Parme convient à Laviolette, Paris, Denoël, 2000, *Il commissario innamorato*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2008.

MAINARD Dominique,

Je voudrais tant que tu te souviennes, Paris, Joëlle Losfeld, 2007, *Vorrei che anche tu ricordassi*, Tr. EUGENIO Ludovica, Montorso Vicentino, Saecula, 2011.

Pour vous, Paris, Joëlle Losfeld, 2008, *L'agenzia dei desideri*, Tr. VEGA Vincenzo, Milano, Bompiani, 2010.

MALET Leo,

120, rue de la Gare, Paris, S.E.P.E., 1943, *120, rue de la Gare*, Tr. RIZZI Eugenio, Roma, Editori Riuniti, 1996, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2003.

Nestor Burma contre C.Q.F.D., Paris, S.E.P.E., 1945, *Un ricatto di troppo*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2006.

Le Cinquième procede, Paris, S.E.P.E., 1948, *Il quinto processo*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2007.

La Vie est dégueulasse, Paris, S.E.P.E., 1948, *La vita è uno schifo*, Tr. BERGAMIN Luigi, Bologna, Metrolibri, 1992, Roma, Fazi, 2000.

L'Ombre du grand mur, Paris, S.E.P.E., 1949, *L'ombra del grande muro*, Tr. DI LIBERTI Giuseppe, Roma, Fazi, 2004.

Le Soleil n'est pas pour nous, Paris, D'Halluin, 1949, *Il sole non è per noi*, Tr. BERGAMIN Luigi, Bologna, Metrolibri, 1993, Roma, Fazi, 2001.

Le Soleil naît derrière le Louvre, Paris, Laffont, 1954, *Furto d'autore*, Tr. MORELLI Mario, Milano, Mondadori, 1995, *Il sole nasce dietro il Louvre*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2006.

Des kilometres de linceuls, Paris, Laffont, 1955, *Chilometri di sudari*, Tr. Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2004.

Fièvre au Marais, Paris, Fleuve noir, 1955, *Febbre nel Marais*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2002.

Les Rats de Montsouris, Paris, Laffont, 1955, *I ratti di Montsouris*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2002.

Brouillard au pont de Tolbiac, Paris, Laffont, 1956, *Nebbia sul ponte di Tolbiac*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2002.

Corrida aux Champs-Élysées, Paris, Laffont, 1956, *Baraonda sugli Champs-Élysées*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2004.

M'as-tu vu en cadavre, Paris, Laffont, 1956, *Un cadavere in scena*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2007.

Pas de bavards a la Muette, Paris, Laffont, 1956, *Nestor Burma e la spilla a forma di cuore*, Tr. MORELLI Mario, Milano, Mondadori, 1992, *Tutti muti a la Muette*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2005.

Casse pipe à la nation, Paris, Laffont, 1957, *Delitto al luna park*, Tr. PALLAVICINI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1995.

Micmac moche au Boul'Mich', Paris, Laffont, 1957, *Morte a Saint-Michel*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2005.

Du rebecca rue des Rosiers, Paris, Laffont, 1958, *Pandemonio a rue de Rosiers*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2003.

L'Envahissant cadavre de la plaine Monceau, Paris, Laffont, 1959, *Nestor Burma e il cadavere ingombrante*, Tr. PALLAVICINI Giuseppe, Milano, Mondadori, 1993.

La Nuit de Saint-Germain-des-Prés, Paris, Le livre de poche, 1973, *La notte di Saint-Germain-des-Prés*, Tr. ANGELINI Federica, Roma, Fazi, 2003.

Sueur aux tripes, Paris, Marabout, 1980, *Nodo alle budella*, Tr. CISBANI Luciana, Bologna, Metrolibri, 1993, Roma, Fazi, 2002.

MANCHETTE Jean-Patrick,

L'Affaire N'Gustro, Paris, Gallimard, 1971, *Il caso N'Gustro*, Tr. BERNARDI Luigi, Torino, Einaudi, 2006.

Nada, Paris, Gallimard, 1972, *Nada*, Tr. TRAVERSI Alda, Milano, SugarCo, 1972, Torino, Einaudi, 2000.

Ô dingos, ô chateaux!, Paris, Gallimard, 1972, *Pazza da uccidere*, Tr. BERNARDI Luigi, Torino, Einaudi, 2005.

Morgue pleine, Paris, Gallimard, 1973, *Un mucchio di cadaveri*, Tr. BERNARDI Luigi, Torino, Einaudi, 2003.

Le Petit bleu la côte Ouest, Paris, Gallimard, 1976, *Piccolo blues*, Tr. BERNARDI Luigi, Torino, Einaudi, 2002.

Que d'os!, Paris, Gallimard, 1976, *Piovono morti*, Tr. BERNARDI Luigi, Torino, Einaudi, 2004.

Fatale, Paris, Gallimard, 1977, *Fatale*, Tr. De Marinis Gualtiero, Torino, Einaudi, 1998.

La Position du tireur couché, Paris, Gallimard, 1982, *Posizione di tiro*, Tr. COLOMBO Francesco, Bologna, Metrolibri, 1992, Torino, Einaudi, 1998.

La Princesse du sang, Paris, Rivages, 1996, *Principessa di sangue*, Tr. TESTI Camilla, Torino, Einaudi, 2007.

MAROUANE Leila, (vero nome Leyla Zineb Mechentel)

La Vie sexuelle d'un islamiste à Paris, Paris, Albin Michel, 2007, *Vita sessuale di un fervente musulmano a Parigi*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2009.

Ravisseur, Paris, Julliard, 1998, *La ripudiata: il fidanzato che mio padre scelse per mia madre*, Tr. SPACCINI Jacqueline, Caserta, Spring, 2001, *Doppio ripudio*, Tr. AMADUCCI Gaia, Milano, Epoché, 2004.

Le Chatiment des hypocrites, Paris, Seuil, 2001, *Il castigo degli ipocriti*, Tr. AMADUCCI Gaia e CALABRESE Enrica, Milano, Epoché, 2006.

MARTINET Jean-Pierre,

Ceux qui n'en mènent pas large, Paris, La Dilettante, 1986, *La notte in cui ebbero paura*, Tr. DIEZ Camilla e PAILHES Leila, Firenze, Barbès, 2010.

MICHON Pierre,

Maîtres et serviteurs, Lagrasse, Verdier, 1990, *Padroni e servitori*, Tr. CARIFI Roberto, Parma, Guanda, 1990.

Rimbaud le fils, Paris, Gallimard, 1991, *Rimbaud il figlio*, Tr. FERRARA Maurizio, Reggio Emilia, Mavida, 2005.

MILESCHI Christophe,

Morts et remords, Lyon, la Fosse aux ours, 2005, *Morti e rimorsi*, Tr. FONTANA Paolo, Macerata, Liberilibri, 2006.

Maxel Menga, Sassenage, Castells, 2006, *Maxel Menga*, Tr. FONTANA Paolo, Macerata, Liberilibri, 2006.

Rue Marangon, Sassenage, Castells, 2006, *Rue Marangon*, Tr. FONTANA Paolo, Caraffa di Catanzaro, Abramo, 2011.

MILLET Catherine,

La Vie sexuelle de Catherine M., Paris, Seuil, 2001, *La vita sessuale di Catherine M.*, Tr. CAPUANI Monica, Milano, Mondadori, 2001.

Jour de souffrance, Paris, Flammarion, 2008, *Gelosia*, Tr. BASILE Marianna, Milano, Mondadori, 2009.

MODIANO Patrick,

Les Boulevards de ceinture, Paris, Gallimard, 1972, *I viali di circonvallazione*, Tr. FALCO Annamarella, Milano, Rusconi, 1973.

Villa triste, Paris, Gallimard, 1975, *Villa triste*, Tr. CATTABIANI Anna e Alfredo, Milano, Rusconi, 1976.

Rue des boutiques obscures, Paris, Gallimard, 1978, *Via delle botteghe oscure*, Tr. BUZZI Giancarlo, Milano, Rusconi, 1979.

Dimanches d'août, Paris, Gallimard, 1986, *Domeniche d'agosto*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Feltrinelli, 1987.

Remise de peine, Paris, Seuil, 1988, *Riduzione di pena*, Tr. LORIA Maruzza, Roma, Lantana, 2011.

Voyage de noces, Paris, Gallimard, 1990, *Viaggio di nozze*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Frassinelli, 1991.

Fleurs de ruine, Paris, Seuil, 1991, *Fiori di rovina*, Tr. LORIA Maruzza, Roma, Lantana, 2012.

Dora Bruder, Paris, Gallimard, 1997, *Dora Bruder*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1998.

Des inconnues, Paris, Gallimard, 1999, *Sconosciute*, Tr. GALLO Paola, Torino, Einaudi, 2000.

La Petite Bijou, Paris, Gallimard, 2001, *Bijou*, Tr. BABBONI Irene, Torino, Einaudi, 2005.

Un Pedigree, Paris, Gallimard, 2005, *Un pedigree*, Tr. BABBONI Irene, Torino, Einaudi, 2006.

Dans le café de la jeunesse perdue, Paris, Gallimard, 2007, *Nel caffè della gioventù perduta*, Tr. BABBONI Irene, Torino, Einaudi, 2010.

L'Horizon, Paris, Gallimard, 2010, *L'orizzonte*, Tr. CAILLAT Emanuelle, Torino, Einaudi, 2012.

MOÏ Anna,

L'Écho des rizières, La Tour D'Aigues, de l'Aube, 2001, *L'eco delle risaie*, Tr. PORRO Vilma, Roma, e/o, 2004.

Riz Noir, Paris, Gallimard, 2004, *Riso nero*, FILIPPI Francesca e CAILLAT Emanuelle, Roma, e/o, 2007.

MONBRUN Estelle,

Meurtre chez tante Léonie, Paris, Viviane Hamy, 1994, *Delitto in casa Proust*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2003.

Meurtre à Petite Plaisance, Paris, Viviane Hamy, 1998, *Delitto in casa Youcernar*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2004.

Meurtre chez Colette, Paris, Viviane Hamy, 2001, *Delitto in casa Colette*, Tr. GUT Emilia, Roma, Robin, 2005.

MUSSO Guillaume,

Et après..., Paris, XO, 2004, *L'uomo che credeva di non avere più tempo*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Sonzogno, 2005.

Sauve-moi, Paris, XO, 2005, *La donna che non poteva essere qui*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sonzogno, 2006.

Seras-tu là?, Paris, XO, 2006, *Chi ama torna sempre indietro*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sonzogno, 2007.

Parce que je t'aime, Paris, XO, 2007, *Quando si ama non scende mai la notte*, Tr. SERRA Laura, Milano, Rizzoli, 2008.

Je reviens te chercher, Paris, XO, 2008, *Ti vengo a cercare*, Tr. PAZZI Valeria, Milano, Rizzoli, 2008.

Que serais-je sans toi?, Paris, XO, 2009, *Perché l'amore qualche volta ha paura*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sperling & Kupfer, 2010.

La Fille de papier, Paris, XO, 2010, *La ragazza di carta*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sperling & Kupfer, 2011.

L'Appel de l'ange, Paris, XO, 2011, *Il richiamo dell'angelo*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sperling & Kupfer, 2012.

Sept ans après, Paris, XO, 2012, *Sette anni senza di te*, Tr. SERRA Laura, Milano, Sperling & Kupfer, 2013.

NASSIB Sélim,

L'Homme assis, Paris, Balland, 1991, *Una sera qualsiasi a Beirut*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2006.

Oum, Paris, Balland, 1994, *Ti ho amata per la tua voce*, Tr. FERRI Barbara, Milano, CDE, 1996, *Ti ho amato per la tua voce*, Roma, e/o, 1996.

Un Amant en Palestine, Paris, Laffont, 2004, *L'amante palestinese*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2005.

NDIONE Abasse,

La Vie en spirale, Dakar, Nouvelle Éditions Africaines, vol. I, 1982, vol. II, 1987, Paris, Gallimard, 1998, *Vita a spirale*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 2003.

Ramata, Paris, Gallimard, 2000, *Ramata*, Tr. FERRI Barbara, Roma, e/o, 2004.

NOTHOMB Amélie,

Hygiène de l'assassin, Paris, Albin Michel, 1992, *Igiene dell'assassino*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 1997, Parma, Guanda, 2002.

Le Sabotage amoureux, Paris, Albin Michel, 1993, *Sabotaggio d'amore*, Tr. GRILLI Alessandro, Roma, Voland, 1998, Parma, Guanda, 2007.

Les Catilinaires, Paris, Albin Michel, 1995, *Le catilinarie*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 1998, Parma, Guanda, 2002.

Péplum, Paris, Albin Michel, 1996, *Ritorno a Pompei*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 1999.

Attentat, Paris, Albin Michel, 1997, *Attentato*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 1999.

Mercurie, Paris, Albin Michel, 1998, *Mercurio*, Tr. GRILLI Alessandro, Roma, Voland, 2000.

Stupeur et tremblements, Paris, Albin Michel, 1999, *Stupore e tremori*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 2001, Parma, Guanda, 2006.

Métaphysique des tubes, Paris, Albin Michel, 2000, *Metafisica dei tubi*, Tr. GALEONE Patrizia, Roma, Voland, 2002, Parma, Guanda, 2004.

Cosmétique de l'ennemi, Paris, Albin Michel, 2001, *Cosmetica del nemico*, Tr. BRUNO Baincamaria, Roma, Voland, 2003.

Robert des noms propres, Paris, Albin Michel, 2002, *Dizionario dei nomi propri*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2003.

Antéchrista, Paris, Albin Michel, 2003, *Antichrista*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2004.

Biographie de la faim, Paris, Albin Michel, 2004, *Biografia della fame*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2005.

Acide sulfurique, Paris, Albin Michel, 2005, *Acido solforico*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2006, Parma, Guanda, 2008.

Journal d'Hirondelle, Paris, Albin Michel, 2006, *Diario di Rondine*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2006.

Ni d'Ève ni d'Adam, 2007, Paris, Albin Michel, *Né di Eva né di Adamo*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2008.

Le Fait du prince, Paris, Albin Michel, 2008, *Causa di forza maggiore*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2009.

Le Voyage d'Hiver, Paris, Albin Michel, 2009, *Il viaggio d'inverno*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2010.

Une Forme de vie, Paris, Albin Michel, 2010, *Una forma di vita*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2011.

Tuer le père, Paris, Albin Michel, 2011, *Uccidere il padre*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2012.

Barbe bleue, Paris, Albin Michel, 2012, *Barbablu*, Tr. CAPUANI Monica, Roma, Voland, 2013.

OPPEL Jean-Hugues,

Trois fêlés et un pendu, Paris, Syros, 1998, *L'impiccato*, Tr. DE PIETRI Clara Myriam, Milano, Mondadori, 2000.

Le Feu au lac, Paris, Albin Michel, 2000, *Corri furetto, corri*, Tr. PAOLETTI Valentina, Roma, e/o, 2002.

ORSENNA Erik,

L'Exposition coloniale, Paris, Seuil, 1990, *L'esposizione coloniale*, Tr. KLERSY IMBERCIADORI Elina, Milano, Rizzoli, 1989.

Mésaventures du paradis, Paris, Seuil, 1995, *Melodia cubana*, Tr. VACCA Silvia, Torino, EDT, 1999.

La Grammaire est une chanson douce, Paris, Stock, 2001, *La grammatica è una canzone dolce*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Einaudi, 2009.

Madame Bâ, Paris, Fayard, 2003, *Madame Bâ*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2004.

Les Chevaliers du subjonctif, Paris, Stock, 2004, *I cavalieri del congiuntivo*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Salani, 2004.

Dernieres nouvelles des oiseaux, Paris, Stock, 2005, *Ultime notizie dagli uccelli*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Salani, 2006.

Portrait du Gulf Stream. Eloge des courants, Paris, Seuil, 2005, *Ritratto della corrente del golfo: elogio del mare e dei suoi itinerari invisibili*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2006.

Salut au Grand Sud, Paris, Stock, 2006, *Verso il grande Sud*, Tr. UBERTI-BONA Marcella, Milano, TEA, 2010.

Voyage aux pays du coton. Petit précis de mondialisation, Paris, Fayard, 2006, *Viaggio nei paesi del cotone: piccolo compendio di globalizzazione*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

La Chanson de Charles Quint, Paris, Stock, 2008, *La canzone dei mille rimpianti*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Ponte alle Grazie, 2009.

Et si on dansait?, Paris, Stock, 2009, *La danza delle virgole*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Salani, 2010.

Princesse Histamine, Paris, Stock, 2010, *La principessa Istamina*, Tr. BRUNO Francesco, Milano, Salani, 2012.

OSTER Christian,

Loin d'Odile, Paris, Minuit, 1998, *Lontano da Odile*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Roma, Nottetempo, 2005.

Mon grand appartement, Paris, Minuit, 1999, *Il mio grande appartamento*, Tr. ARICO Alessandra, Firenze, Barbès, 2010.

Dans le train, Paris, Minuit, 2002, *In treno*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Roma, Nottetempo, 2003.

Dans la cathédrale, Paris, Minuit, 2010, *Nella cattedrale*, Tr. ARICO Alessandra, Firenze, Barbès, 2012.

OVALDÉ Veronique,

Les Hommes en général me plaisent beaucoup, Arles, Actes Sud, 2003, *Gli uomini in generale mi piacciono molto*, Tr. PIERI Lorenza, Roma, Minimum Fax, 2005.

Déloger l'animal, Arles, Actes Sud, 2005, *Stanare l'animale*, Tr. PIERI Lorenza, Roma, Minimum Fax, 2007.

Et mon cœur transparent, Paris, de l'Olivier, 2008, *E il mio cuore trasparente*, PIERI Lorenza, Roma, Minimum Fax, 2010.

Ce que je sais de Vera Candida, Paris, de l'Olivier, 2009, *Quella che so di Vera Candida*, Tr. PIERI Lorenza, Milano, Ponte alle Grazie, 2011.

Des Vies d'oiseaux, Paris, de l'Olivier, 2011, *Vivere come gli uccelli*, Tr. PIERI Lorenza, Milano, Ponte alle Grazie, 2012.

PAGE Martin,

Comment je suis devenu stupide, Paris, Le Dilettante, 2000, *Come sono diventato stupido*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Garzanti, 2002.

Une Parfaite journée parfaite, Paris, Mutine, 2002, *Una perfetta giornata perfetta*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Garzanti, 2003.

La Libellule de ses huit ans, Paris, Le Dilettante, 2003, *La libellula*, Tr. BAJINI Sandro, Milano, Garzanti, 2006.

On s'habitue aux fins du monde, prima edizione spagnola, Tr. GALIANA DEBOURCIEU Natalia, Paris, Le Dilettante, 2005.

Peut-être une histoire d'amour, Paris, de l'Olivier, 2008, *Forse una storia d'amore*, Tr. LUPIERI Giulio, Milano, Garzanti, 2009.

PANCRAZI Jean-Noël,

Les Dollars des sables, Paris, Gallimard, 2006, *Dollari delle sabbie*, Tr. CHECCOLI Paola, Firenze, Barbès, 2009.

PAYEN Jean-Luc,

Le Hamac rouge, Paris, Losfeld, 1999, *L'amaca rossa*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2011.

PELLETIER Chantal,

Le Chant di bouc, Paris, Gallimard, 2000, *Il canto del capro*, Tr. DORIGUZZI Franca, Roma, e/o, 2003.

PENNAC Daniel,

Au bonheur des ogres, Paris, Gallimard, 1988, *Il paradiso degli orchi*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1992.

La Fée carabine, Paris, Gallimard, 1989, *La fata carabina*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1992.

La Petite marchande de prose, Paris, Gallimard, 1989, *La prosivendola*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1990.

Comme un roman, Paris, Gallimard, 1992, *Come un romanzo*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1993.

Monsieur Malaussène, Paris, Gallimard, 1995, *Signor Malaussène*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1995.

Monsieur Malaussène au théâtre, Paris, Gallimard, 1996, *Ultime notizie della famiglia*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1997.

Messieurs les enfants, Paris, Gallimard, 1997, *Signori bambini*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1998.

Aux fruits de la passion, Paris, Gallimard, 1998, *La passione secondo Thérèse*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 1999.

Journal d'un corps, Paris, Gallimard, 2012, *Storia di un corpo*, Tr. MELAOUAH Yasmina, Milano, Feltrinelli, 2012.

PEREC Georges,

Les Choses, Paris, Julliard, 1965, *Le Cose*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Mondadori, 1966, Milano, Rizzoli, 1986, Torino, Einaudi, 2011.

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?, Parigi, Denoël, 1966, *Quale motorino con il manubrio cromato giù in fondo al cortile?*, Tr. CAILLAT Emanuelle, Roma, e/o, 2004.

Un Homme qui dort, Paris, Denoël, 1967, *Un uomo che dorme*, Tr. TOSTI CROCE Maria Pia, Milano, Guanda, 1980, Tr. TALON Jean, Postfazione CELATI Gianni, Macerata, Quodlibet, 2009.

La Disparition, Paris, Denoël, 1969, *La scomparsa*, Tr. FALCHETTA Piero, Napoli, Guida, 1995.

La Boutique obscure. 124 rêves, Paris, Denoël, 1973, *La bottega oscura: 124 sogni*, Tr. AMIGONI Ferdinando, Macerata, Quodlibet, 2011.

Espèces d'espaces, Paris, Galilée, 1974, *Specie di spazi*, Tr. DELBONO Roberta, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

W ou le Souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975, *W o il ricordo d'infanzia*, Tr. SELVATICO ESTENSE DIANELLA, Milano, Rizzoli, 1991.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Cause commune, n° 1, Paris, 10/18, 1975, p. 59-108, Paris, Christian Bourgois, 1982, *Tentativo di esaurire un luogo parigino*, Tr. ROMANO Eileen, Bologna, Baskerville, 1989, *Tentativo di esaurimento di un luogo parigino*, Tr. LECALDANO Alberto, Roma, Voland, 2011.

Je me souviens. Les choses communes I, Paris, P.O.L., 1978, *Mi ricordo*, Tr. SELVATICO ESTENSE DIANELLA, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

La Vie mode d'emploi, Paris, Hachette, 1978, *La vita: istruzioni per l'uso*, Tr. SELVATICO ESTENSE DIANELLA, Milano, Rizzoli, 1984.

Un Cabinet d'amateur. Histoire d'un tableau, Paris, Balland, 1979, *Storia di un quadro*, Tr. PAUTASSO Sergio, Milano, Rizzoli, 1990.

PINEAU Gisèle,

Chair piment, Paris, Mercure de France, 2002, *Fuoco*, Tr. PANFILI Gaia, Roma, e/o, 2004.

PONTALIS Jean-Bertrand,

Fenêtres, Paris, Gallimard, 1999, *Finestre*, Tr. FERRI Linda, Roma, e/o, 2001.

QUENEAU Raymond,

Le Chiendent, Paris, Gallimard, 1933, *Il pantano*, Tr. PIVANO Fernanda, Torino, Einaudi, 1948.

Les Derniers Jours, Paris, Gallimard, 1936, *Gli ultimi giorni*, Tr. BERGAMASCO Francesco, Roma, Newton Compton, 2007.

Odile, Paris, Gallimard, 1937, *Odile*, Tr. CHECHI Grazia, Milano, Feltrinelli, 1976.

Chêne e Chien, Paris, Denoël, 1937, *Quercia e cane*, Tr. SEGREBONDI Maria, Genova, Il Melangolo, 1995.

Les Enfants du limon, Paris, Gallimard, 1938, *Figli del limo*, Tr. PEDRETTI Bruno, Torino, Einaudi, 1991.

Un Rude hiver, Paris, Gallimard, 1939, *Un duro inverno*, Tr. CHIAVOLINI Alessandro, Milano, Mondadori, 1947, *Un rude inverno*, Tr. GALLO Paola, Prefazione BARTEZZAGHI Stefano, Torino, Einaudi, 2009.

Pierrot mon Ami, Paris, Gallimard, 1942, *Pierrot amico mio*, Tr. ONOFRI Fabrizio, Torino, Einaudi, 1947.

Loin de Rueil, Paris, Gallimard, 1944, *Suburgio e fuga*, Tr. LUSIGNOLI Clara, nota di copertina di CALVINO Italo, Torino, Einaudi, 1970.

On est toujours trop bon avec les femmes, (con lo pseudonimo di Sally Mara), Paris, du Scorpion, 1947, Paris, Gallimard, 1971, *Troppo buoni con le donne*, Tr. GUGLIELMI Giuseppe, Torino, Einaudi, 1984.

Excercises de style, Paris, Gallimard, 1947, *Esercizi di stile*, Tr. ECO Umberto, Torino, Einaudi, 1973.

Saint-Glinglin, (con lo pseudonimo di Sally Mara), Paris, Gallimard, 1948, *Tempi duri, Saint-Glinglin!*, Tr. BERGAMASCO Francesco, Roma, Newton Compton, 2007.

Le Journal intime de Sally Mara, (con lo pseudonimo di Sally Mara), Paris, du Scorpion, 1950, *Il diario intimo di Sally Mara*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Milano, Feltrinelli, 1991.

Batons, chiffres et lettres, Paris, Gallimard, 1950, *Segni, cifre e lettere*, Tr. BAGLIOLO Giovanni, Torino, Einaudi, 1981.

Le Dimanche de la vie, Paris, Gallimard, 1952, *La domenica della vita*, Tr. COMPAGNONE Anita e Luigi, Milano, Longanesi, 1954, Tr. GUGLIELMI Giuseppe, Torino, Einaudi, 1987.

Zazie dans le métro, Paris, Gallimard, 1959, *Zazie nel metro*, Tr. FORTINI Franco, Torino, Einaudi, 1960.

Les Fleurs bleues, Paris, Gallimard, 1965, *I fiori blu*, Tr. CALVINO Italo, Torino, Einaudi, 1967.

Une Histoire modele, Paris, Gallimard, 1966, *Una storia modello*, Tr. ROMANO Mariolina, Milano, Fratelli Fabbri, 1973, Torino, Einaudi, 1988.

Le Vol d'Icare, Paris, Gallimard, 1968, *Icaro involato*, Tr. LUSIGNOLI Clara, Torino, Einaudi, 1969.

Contes et propos, Paris, Gallimard, 1981, *Racconti e ragionamenti*, Tr. GUGLIELMI Giuseppe, Genova, Il Melangolo, 1993.

Connaissez-vous Paris?, da "L'Intransigeant", 1936-38, Paris, Gallimard, 2011, *Conosci Parigi?*, Tr. CONTI Antonella, a cura di CORTINOVIS Odile, Firenze, Barbès, 2012.

QUIGNARD Pascal,

Le Salon du Wurtemberg, Paris, Gallimard 1986, *Il salotto di Würtemberg*, Tr. ROSSATTI Alberto, Milano, Garzanti, 1988.

Les Escaliers de Chambord, Paris, Gallimard 1989, *Le scale di Chambord*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Frassinelli, 1990.

Tous les matins du monde, Paris, Gallimard 1991, *Tutte le mattine del mondo*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Frassinelli, 1992.

Le Nom sur le bout de la langue, Paris, POL, 1993, *Il nome sulla punta della lingua*, Tr. COLLODI Luisa, Milano, Frassinelli, 1995.

L'Occupation américaine, Paris, Seuil, 1994, *Sogno di un nuovo mondo*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Frassinelli, 1996.

Vie secrète, Paris, Gallimard, 1998, *La vita segreta*, Tr. COLLODI Luisa, Milano, Frassinelli, 2001.

Terrasse à Rome, Paris, Gallimard, 2000, *L'incisore di Bruges*, Tr. COLLODI Luisa, Milano, Frassinelli, 2003.

RADIGUET Raymond,

Le Diable au corps, Paris, Grasset, 1923, *Il diavolo in corpo*, Tr. ORTIZ Maria, Milano, Bompiani, 1946, *Il diavolo in corpo*, Tr. SANVITALE Francesca, Torino, Einaudi, 1989.

Le bal du comte d'Orgel, Paris, Grasset, 1924, *Il ballo del conte d'Orgel*, Tr. EMANUELLI Enrico, Milano, Bompiani, 1945, Milano, Mondadori, 1975, Tr. VOZZA Marco, Torino, UTET, 1984, Tr. GROSSI Luca, Palermo, Sellerio, 2004.

RAFFY Serge,

La Femme interdite, Paris, Fayard, 2009, *Chi sei, Lila?*, Tr. GURRIERI Tommaso, Firenze, Barbès, 2011.

ROBBE-GRILLET Alain,

Un Régicide, (1949), Paris, Minuit, 1978, *Un regicidio*, Tr. MARRO Roberto, Postfazione BARILLI Renato, Torino, Testo&Immagine, 1999.

Les Gommès, Paris, Minuit, 1953, *Le gomme*, Tr. LUCENTINI Franco, Torino, Einaudi, 1961.

Le Voyeur, Paris, Minuit, 1955, *Il voyeur*, Tr. AURIGEMMA Luigi, Torino, Einaudi, 1962.

La Jalousie, Paris, Minuit, 1957, *La gelosia*, Tr. LUCENTINI Franco, Torino, Einaudi, 1958.

Dans le labyrinthe, Paris, Minuit, 1959, *Nel labirinto*, Tr. LUCENTINI Franco, Torino, Einaudi, 1960.

Instantanés, Paris, Minuit, 1962, *Istantanee*, Tr. NERI Guido, Torino, Einaudi, 1963.

Pour un Nouveau Roman, Paris, Minuit, 1963, *Il Nouveau Roman*, Tr. DE MARIA Luciano e MILITELLO Marcello, Milano, Sugar, 1965.

La Maison de rendez-vous, Paris, Minuit, 1965, *Casa d'appuntamenti*, Tr. LUSIGNOLI Calra, Milano, ES, 1996.

Projet pour une révolution à New York, Paris, Minuit, 1970, *Progetto per una rivoluzione a New York*, Tr. LUSIGNOLI Clara, Torino, Einaudi, 1972.

Glissements progressifs du plaisir, Paris, Minuit, 1974, *Slittamenti progressivi del piacere*, Tr. CASELLI Fiorella e DAVICO BONINO Guido, Torino, Einaudi, 1974.

Topologie d'une cité fantôme, Paris, Minuit, 1975, *Topologia di una città fantasma*, Tr. MACCAGNI Roberta e ZECCHI Lina, Milano, Guanda, 1983.

Souvenirs du Triangle d'Or, Paris, Minuit, 1978, *Ricordi del triangolo d'oro*, Tr. TAMBURINI Alessandra, Milano, Spirali, 1987.

Djinn, Paris, Minuit, 1981, *Djinn*, Tr. ROSSI Roberto, Milano, Guanda, 1982.

Le Miroir qui revient, Paris, Minuit, 1985, *Lo specchio che ritorna*, Tr. ZANON Anna, Milano, Spirali, 1985.

Angélique ou l'enchantement, Paris, Minuit, 1988, *Angelica o l'incanto*, Tr. FACCO Isabella, Milano, Spirali, 1989.

La Reprise, Paris, Minuit, 2001, *La ripresa*, Tr. MARRO Roberto, Torino, Testo&Immagine, 2001.

Pourquoi j'aime Barthes, Paris, Christian Bourgois, 1978, *Perché amo Barthes*, Tr. MORPURGO Anna, Milano, Archinto, 2004.

ROUAUD Jean,

Les Champs d'honneur, Paris, Minuit, 1990, *I campi della gloria*, Tr. FRAUSIN GUARINO Laura, Milano, Mondadori, 1991.

Des Hommes illustres, Paris, Minuit, 1993, *Fermi così*, Tr. FRAUSIN GUARINO Laura, Milano, Mondadori, 1995.

Pour vos cadeaux, Paris, Minuit, 1998, *Lista di nozze*, Tr. FRAUSIN GUARINO Laura, Milano, Mondadori, 2002.

Le Monde à peu près, Paris, Minuit, 1996, *Il mondo pressappoco*, Tr. FRAUSIN GUARINO Laura, Milano, Mondadori, 1996.

ROUBAUD Jacques,

La Belle Hortense, Paris, Ramsay, 1985, Paris, Seuil, 1996, *La bella Ortensia*, Tr. VICARI FABRIS Eliana, Milano, Feltrinelli, 1989.

L'Enlèvement d'Hortense, Paris, Ramsay, 1987, Paris, Seuil, 1996, *Il rapimento di Ortensia*, Tr. BENNI Stefano, Milano, Feltrinelli, 1988.

RUFIN Jean-Christophe,

L'Empire et les nouveaux barbares, Paris, Lattès, 1991, *L'impero e i nuovi barbari*, Tr. MARTAC Liana, Sasso Marconi, Il Fenicottero, 1993.

L'Abyssin, Paris, Gallimard, 1997, *L'abissino*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

Sauver Ispahan, Paris, Gallimard, 1998, *Il persiano*, Tr. CILLARIO Graziella, Milano, Baldini & Castoldi, 1999.

Rouge Brésil, Paris, Gallimard, 2001, *Rosso Brasile*, Tr. PANELLA Antonio, Roma, Robin, 2004.

Le Parfum d'Adam, Paris, Flammarion, 2007, *Il profumo di Adamo*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Bompiani, 2008.

Le Grand Cœur, Paris, Gallimard, 2012, *L'uomo dei sogni*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2012.

SALVAYRE Lydie,

La Déclaration, Paris, Julliard, 1990, *La dichiarazione*, Tr. ORATI Daniela, Milano, Feltrinelli, 1991.

La Vie commune, Paris, Julliard, 1991, *La vita comune*, Tr. POLI Gianni, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.

La Compagnie des spectres, Paris, Seuil, 1997, *La compagnia degli spettri*, Tr. BRUNO Francesco, Parma, Guanda, 1999.

Les Belles âmes, Paris, Seuil, 2000, *Anime belle*, Tr. CARROZZO Luigi, Torni, Bollati Boringhieri, 2002.

Passage à l'ennemie, Paris, Seuil, 2003, *Passaggio alla nemica*, Tr. LITTARDI Fernanda, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

SARRAUTE Nathalie,

Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard, 1948, *Ritratto d'ignoto*, Tr. DEL BUONO Oreste, Prefazione SARTRE Jean-Paul, Milano, Feltrinelli, 1959.

Martereau, Paris, Gallimard, 1953, *Martereau*, Tr. ANGIOLILLO ZANNINO Gioia, Torino, Einaudi, 1966.

L'Ère du soupçon, Paris, Gallimard, 1956, *L'età del sospetto: saggi sul romanzo*, Tr. GUGLIELMI Giuseppe, Milano, Rusconi, "Quaderni del Verri", 1959.

Le Planétarium, Paris, Gallimard, 1959, *Il planetario*, Tr. DEL BUONO Oreste, Milano, Feltrinelli, 1959.

Les Fruits d'or, Paris, Gallimard, 1963, *I frutti d'oro*, Tr. AMARTOLI Simmaco, Milano, Feltrinelli, 1964.

Le Silence, Paris, Gallimard, 1967, *Il silenzio*, Tr. RONFANI Ugo, Torino, ERI, 1971.

Entre la vie et la mort, Paris, Gallimard, 1968, *Tra la vita e la morte*, Tr. CORRADINI Lucia, Milano, SE, 1988.

Isma, ou Ce qui s'appelle rien, Paris, Gallimard, 1979, *Isma ovvero Quel che si dice niente*, Tr. RONFANI Ugo, Torino, Einaudi, 1975.

Enfance, Paris, Gallimard, 1983, *Infanzia*, Tr. DEL BUONO Oreste, Postfazione di BOMPIANI Ginevra, Milano, Feltrinelli, 1983, Napoli, Cronopio, 2005.

Paul Valery et l'enfant d'éléphant. Flaubert le précurseur, Paris, Gallimard, 1986, *Paul Valery e l'elefantino. Flaubert il precursore*, Tr. FAZIO Lorenzo, Torino, Einaudi, 1988.

Tu ne t'aimes pas, Paris, Gallimard, 1989, *Tu non ti ami*, Tr. BOLZANI Letizia, Torino, Einaudi, 1996.

L'Usage de la parole, Paris, Gallimard, 1989, *L'uso della parola*, Tr. CORRADINI Lucia, Milano, SE, 1990.

SCHMITT Eric-Emmanuel,

Le Visiteur, Arles, Actes Sud, 1993, *Il visitatore*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2008.

La Secte des Égoïstes, Parigi, Albin Michel, 1994, *La setta degli egoisti*, Tr. ignoto, Roma, Theoria, 1998, *La scuola degli egoisti*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2011.

Variations énigmatiques, Parigi, Albin Michel, 1996, *Variazioni enigmatiche*, Tr. BARCELLONA Luca, Milano, Costa e Nolan, 1998.

Milarepa, Parigi, Albin Michel, 1997, *Milarepa*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2004.

L'Évangile selon Pilate, Parigi, Albin Michel, 2000, *Il Vangelo secondo Pilato*, DEL CORNO GUAGNIELLI Lia, Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002.

Monsieur Ibrahim et les fleurs du Coran, Parigi, Albin Michel, 2001, *Monsieur Ibrahim e I fiori del Corano*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2003.

La Part de l'autre, Parigi, Albin Michel, 2001, *La parte dell'altro*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2005.

Lorsque j'étais une œuvre d'art, Parigi, Albin Michel, 2002, *Quando ero un'opera d'arte*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2006.

Oscar et la dame rose, Parigi, Albin Michel, 2003, *Oscar e la dama in rosa*, Tr. ASCARI Fabrizio, Milano, Rizzoli, 2004.

Petits crimes conjugaux, Parigi, Albin Michel, 2003, *Piccoli crimini coniugali*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2004.

L'Enfant de Noè, Parigi, Albin Michel, 2004, *Il bambino di Noè*, Tr. Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Milano, BUR, 2004.

Ma vie avec Mozart, Parigi, Albin Michel, 2005, *La mia storia con Mozart*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2005.

Odette Toulemonde et autres histoires, Parigi, Albin Michel, 2006, *Odette Toulemonde e altri racconti*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2008.

La Rivale, Bruxelles, Antigone, 2007, *La rivale: un racconto su Maria Callas*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2007.

Ulysse from Bagdad, Parigi, Albin Michel, 2008, *Ulisse da Baghdad*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2010.

La Rêveuse d'Ostende, Parigi, Albin Michel, 2009, *La sognatrice di Ostenda*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2008.

Le Sumo qui ne pouvait pas grossir, Parigi, Albin Michel, 2009, *Il lottatore di sumo che non diventa grosso*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2009.

Concerto à la mémoire d'un ange, Parigi, Albin Michel, 2010, *Concerto in memoria di un angelo*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2010.

Quand je pense que Beethoven est mort alors que tant de crétins vivent..., Parigi, Albin Michel, 2010, *Quando penso che Beethoven è morto mentre tanti cretini ancora vivono...*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2011.

La Femme au miroir, Paris, Albin Michel, 2011, *La donna allo specchio*, Tr. BRACCI TESTASECCA Alberto, Roma, e/o, 2012.

SIMENON Georges

Data la vastità del *corpus* simenoniano, non possiamo qui stilare una bibliografia che esulerebbe dal periodo e dell'interesse di questa ricerca, ma che potrebbe essere uno spunto per un lavoro futuro, una bibliografia completa cioè dell'opera dell'autore, inclusi anche i romanzi sotto pseudonimo, con riferimenti alle prime edizioni italiane e a quelle contemporanee adelphiane.

Riviamo per le opere originali a “Le Centre d'études Georges Simenon et le Fonds Simenon de l'Université de Liège”, si veda <http://www2.libnet.ulg.ac.be/simenon/> (pagina consultata il 5 settembre 2013).

Mentre per le recenti traduzioni italiane, rimandiamo al Catalogo Adelphi.

SOLLERS Philippe,

Le Parc, Paris, Seuil, 1961, *Il parco*, Tr. RISSET Jacqueline, Introduzione SANGUINETI Edoardo, Milano, Bompiani, 1967.

Drame, Paris, Seuil, 1965, *Dramma*, Tr. RISSET Jacqueline, Torino, Einaudi, 1972.

Nombres, Paris, Seuil, 1966, *Numeri*, Tr. FILIPPINI Enrico, Torino, Einaudi, 1973.

H, Paris, Seuil, 1972, *H*, Tr. KRUMM Ermanno, Milano, Feltrinelli, 1975.

Paradis, Paris, Seuil, 1981, *Paradis*, Tr. SABA SARDI Francesco, Milano, Spirali, 1981.

Femmes, Paris, Gallimard, 1983, *Donne*, Tr. BARONE Paola, Napoli, Pironti, 1993.

Le Cœur absolu, Paris, Gallimard, 1987, *Il cuore assoluto*, Tr. SABA SARDI Francesco, Milano, Bompiani, 1988.

TOPIN Tito,

Bentch et Cie, Paris, Fayard, 2006, *Delitti sulla Senna*, Tr. TROTTA Federica, Firenze-Milano, Giunti, 2011.

Bentch Blues, Paris, Fayard, 2007, *Ore contate*, Tr. ANGELINI Federica, Firenze-Milano, Giunti, 2009.

Photo-Finish, Paris, Payot, 2008, *Fotofinish*, Tr. LORIA Maruzza, Roma, e/o, 2010.

TOURNIER Jacques,

Le Dernier des Mozart, Paris, Calmann Lévy, 1999, *L'ultimo dei Mozart. Il figlio di Wolfgang Amadeus*, Tr. SIGNORINI Rosetta, Roma, e/o, 2006.

TOUSSAINT Jean-Philippe,

La Salle de bain, Paris, Minuit, 1985, *La stanza da bagno*, Tr. PRATO CARUSO Leonella, Parma, Guanda, 1986.

L'Appareil-photo, Paris, Minuit, 1988, *La macchina fotografica*, Tr. BEGUIN Claude, Parma, Guanda, 1991.

La Télévision, Paris, Minuit, 1997, *La televisione*, Tr. FERRUCCI Roberto e TOFFOLO Carla, Torino, Einaudi, 2001.

Faire l'amour, Paris, Minuit, 2002, *Fare l'amore*, Tr. FERRUCCI Roberto, Roma, Nottetempo, 2003.

Fuir, Paris, Minuit, 2005, *Fuggire*, Tr. FERRUCCI Roberto, Roma, Fandango, 2007.

Mes bureaux. Luoghi dove scrivo, Tr. FERRUCCI Roberto, Venezia, Amos, 2005.

La Mélancolie de Zidane, Paris, Minuit, 2006, *La malinconia di Zidane*, Tr. FERRUCCI Roberto, Bellinzona, Casagrande, 2007.

La Vérité sur Marie, Paris, Minuit, 2009, *La verità su Marie*, Tr. DI LELLA Federica e Lorenza, Firenze, Barbès, 2011.

VILAIN Philippe,

Faux-père, Paris, Grasset, 2008, *Falso padre*, Tr. GREMESE Gianni, Roma, Gremese, 2009.

Confession d'un timide, Paris, Grasset, 2009, *Quadernetto sulla timidezza*, Tr. LEO Sabrina, Roma, Gremese, 2011.

Pas son genre, Paris, Grasset, 2011, *Non il suo tipo*, Tr. CASTORANI Giulia, Roma, Gremese, 2012.

WERBER Bernard,

Les Fourmis, Paris, Albin Michel, 1991, *Formiche*, Tr. RUSSO Paolo, Milano, Longanesi, 1992.

Le Livre du voyage, Paris, Albin Michel, 1997, *Il libro del viaggio*, Tr. RUSCONI Claudia, Milano, Ponte alle Grazie, 1998.

Nous, les dieux, Paris, Albin Michel, 2004, *Omicidio in paradiso*, Tr. GALLO Giuseppe, Milano, Mondadori, 2005.

Le Papillon des étoiles, Paris, Albin Michel, 2006, *Il viaggiatore delle stelle*, Tr. BATTISTA Elena, Siena, Barbera, 2007.

WIAZEMSKY Anne,

Une Poignée de gens, Paris, Gallimard, 1998, *Il canto delle rane a Bajgora*, Tr. PETRI Romana, Milano, Piemme, 2000.

Mon enfant de Berlin, Paris, Gallimard, 2009, *La ragazza di Berlino*, Tr. POLI Cinzia, Roma, e/o, 2010.

ZENTER Alice,

Jusque dans nos bras, Paris, Albin Michel, 2010, *Indovina con chi mi sposo*, Tr. MANFREDO Silvia, Roma, e/o, 2011.

INDICE DEI NOMI

A

ABLANCOURT P. DE, 150
ABRUZZESE A., 189
ACHEBE C., 105
ADORNO T. W., 139, 200
AFELTRA G., 49
AGNELLI A., 282
AGOSTINI-OUAFI V., 61, 101, 144, 149,
152, 159, 160, 364
AGUS M., 22, 369
AJAR E., 117
ALCINI L., 149
ALERAMO S., 66
ALESSIO L., 45
ALIGHIERI D., 149, 179
ALLAIN M., 64
ALLEN W., 368
ALLENDE I., 120
ALLINEY G., 202
ALQUIÉ F., 57
AMADUZZI I., 210
AMMANITI N., 110, 111, 123, 355
AMODEO A., 365
AMSALLEM D., 93
ANCESCHI L., 24, 58
ANGILERI L., 232, 233, 250, 252, 253
ANGOT C., 256
ANHOLT C., 104
ANSEMI G. M., 133
APOLLINAIRE G., 53, 55, 56, 57
APPANAH-MOURIQUAND N., 223
ARAGON L., 47, 54
ARBASINO A., 105, 106, 220
ARGANESE G., 370
ARIOSTO L., 198
ARISTOTELE, 201
ARMEL A., 223
ARMELLINI G., 34
ARNAULD M., 60
ARSAND D., 224
ASCARI F., 193, 195
ASOR ROSA A., 181
ASSOULINE P., 60, 195, 196
AUBERT B., 346, 347, 348, 349, 351,
356, 363
AUGÉ M., 373, 374
AUROUSSEAU N., 224

AUTEUIL D., 269
AUTIN-GRENIER P., 192
AVALLI I., 107
AZAY L. D', 66

B

BACHAS P., 34, 67
BACHTIN M., 138, 139, 143, 189, 229,
242
BAGNI P., 141
BAILLIÈRE G. G., 36
BAJANI A., 269, 274
BALDINI E., 340
BALESTRINI N., 105
BALLARD M., 138, 148, 150, 155, 156,
163, 164, 166, 238
BALLESTRA S., 103
BALMELLI M., 324, 326, 327, 331
BALZAC H. DE, 182, 187, 222, 348, 349
BALZAROTTI R., 157
BARBERY M., 214, 215, 216, 218, 224,
225, 234, 242, 261, 262, 268, 283,
313, 359, 360, 362
BARENGHI M., 90
BARICCO A., 103, 107, 109
BARONE C., 194
BARTHES R., 81, 95, 122, 142, 156, 187,
188, 200, 240, 293, 367
BASSANI G., 75
BATTINI M., 365
BATTISTON G., 372
BAUCHAU H., 224
BAUDELAIRE C., 55, 56, 156
BAUMAN Z., 370, 371
BÉART E., 286
BEAUVOIR S. DE, 49, 72, 73, 77, 95, 96,
129
BECKETT S., 95
BEINEIX J. J., 311
BELMONDO J.-P., 177
BELPOLITI M., 92
BEN JELLOUN T., 22, 76, 195, 196, 261,
267, 310, 363
BENJAMIN W., 44, 138, 150, 156, 157,
181, 191, 200, 334
BENNI S., 107
BENSON S., 223
BENVENUTI G., 156, 172, 173, 369, 372

BERGAMASCO F., 270, 275
BERGOUNIOUX P., 192, 254, 259, 260
BERMAN A., 158, 159, 161
BERNANOS G., 316
BERTONI F., 143
BERTRAND S., 153
BESSARD-BANQUY O., 35, 249, 256
BESSON P., 286
BEUVE-MÉRY A., 214
BEYALA C., 222, 225, 363
BHABHA H., 127
BIANCHI L., 36
BIANCIARDI L., 86, 87, 88, 129
BIANCIOTTI H., 122, 255
BIGONGIARI P., 58
BILENCI R., 180
BIONDI M., 53
BITTI A., 220, 221
BLANCKEMAN B., 249
BLOOM H., 140, 188, 189, 240
BO C., 58
BOBBIO N., 75
BOCCACCIO G., 179
BOCCOLINI R., 187
BOGLIOLO G., 35, 118
BOIN J.-G., 153
BOITO A., 66
BOKOBZA A., 36, 121, 122
BOLTANSKI C., 368
BOMPIANI BREGOLI N., 77
BOMPIANI G., 103
BOMPIANI V., 72, 73, 77, 78
BON F., 192, 254, 291
BONALUMI L., 95, 110
BONFANTINI M., 169
BONFIL R., 209
BONI G., 346, 348
BONINI F., 34, 67
BONNAIRE S., 329
BONNET N., 149
BONTEMPELLI M., 58, 77, 78
BORGES J. L., 145
BOSCHETTI A., 135, 172
BOTTARO E., 135, 172
BOTTINI A., 175
BOTTO M., 153, 327, 331
BOURDIEU P., 38, 135, 142, 172, 272
BOURRIAUD N., 192
BRAMATI A., 276
BRANCATI V., 66
BRECHT B., 319

BREITMAN M., 95
BRÉMOND J. E G., 35, 38
BRETON A., 43, 45, 53, 54, 55, 56, 57,
58, 59
BRICCO E., 249, 259
BRIZZI E., 108
BROLI D., 110
BRUDO A., 232
BRUNETIÈRE F., 36
BRUNO B., 168
BRUNO F., 147, 335, 337
BUKOWSKI C., 317
BURROUGHS W. S., 317
BUSNEL F., 311
BUTOR M., 81, 83, 84, 88, 129, 182

C

CACUCCI P., 103
CADIOLI A., 25, 35, 142, 210, 211, 212
CAILLAT E., 214, 215, 223, 283, 284
CALABRESE S., 371
CALASSO R., 66, 212, 213, 214, 241
CALLARI GALLI M., 127, 133
CALVINO, 27, 61, 75, 76, 84, 87, 111,
143, 162, 164, 198, 229
CALVINO I., 27, 66, 75, 76, 82, 84, 87,
96, 105, 111, 123, 127, 132, 142, 143,
162, 163, 164, 165, 167, 180, 183,
198, 207, 229, 242
CAMILLERI A., 23, 27, 107, 109, 110,
120, 123, 129, 341, 344
CAMON F., 92, 186
CAMPO R., 103
CAMUS A., 47, 76, 77, 81, 129, 223, 255,
367
CAPRA A., 210
CAPRIN G., 61
CAPRIOLO, 103
CARLOTTO M., 105, 224, 340
CARRAVETTA P., 142, 182
CARRÈRE E., 192, 254, 259, 261, 267,
269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 361
CARUSO P., 19, 213
CASAMASSIMA M., 57
CASANOVA P., 221, 369, 372
CASSOLA C., 95
CASTAGNONE M., 104
CAUSSE M., 92
CAVAGLION A., 61, 62
CAVALLO G., 209
CAVOUR C. B. CONTE DI, 365

CAZALÉ C., 158
CEDERNA C., 184, 210
CÉLINE L.-F., 43, 45, 48, 67, 192, 314,
316, 317
CESARI S., 110
CESERANI R., 142, 181, 182, 365, 369,
372
CHABROL C., 316
CHABROLLE-CERRENTINI A.-M., 168
CHAILLOU M., 249, 255, 259
CHAPUIS L., 106
CHARLES M., 143
CHARLES MICHEL, 143
CHARLOT E., 60
CHARTIER R., 35, 101, 142, 209, 212
CHECCOLI P., 321
CHEDID A., 222
CHEMELLO A., 209
CHIARA P., 107
CHIESI M. C., 35
CHIMENTI E., 222
CHIRAC J., 251
CHOUAKI A., 222
CHRISTIE A., 161
CICERONE, 149, 155
CLAUDEL P., 47, 361
CLEM J., 106
COBEN H., 231
COCTEAU J., 47, 78
COE J., 104
COLETTE, 67, 222
COLIN M., 18, 101, 144, 152
COLOMBO A., 34
COMMENT B., 106
COMPAGNON A., 143, 156, 168, 179,
198, 199, 200, 254
CONDÉ M., 222
CONSOLO V., 106
CONSTANT P., 195, 305
CONTARINI S., 124, 158
CONTI A., 302, 307
COPEAU J., 60
CORNEWLL P., 347
CORNWELL P., 120
CORRADIN R., 283, 284, 287
CORTI M., 71, 158
COSSÉ L., 224, 225, 261
COSSERY A., 222, 225, 363
COURTÉS J., 142
COUSIN CRESPEL A., 359
COUTEL C., 156, 238

CREMANTE R., 319
CRÉMIEUX B., 44, 60, 62, 63
CREMISI T., 195, 196
CRESPI M., 223
CRISTIN R., 346
CROCE B., 188, 365
CROM N., 305, 306
CROVI R., 289
CURI F., 188
CUVA G., 353, 354

D

D'ANNA R., 209
D'ANNUNZIO G., 51, 52, 66
DAENINCKX D., 259, 330
DALAI M., 282
DAMBRE M., 249
DANINOS P., 184, 185, 239
DANTEC M. C., 192
DARNTON R., 175, 209, 210
DARRIEUSSECQ M., 256, 260
DAUDET A., 222
DAZIERI S., 340
DE CATALDO G., 355
DE GASPERI A., 46, 72
DE GREGORIO C., 331, 332
DE LUCA E., 103
DE MARIA L., 182
DE MICHELIS C., 189
DE ROBERTO F., 66
DE SANTIS P., 161
DECINA LOMBARDI P., 45, 54
DECLEVA E., 209, 210
DECOIN D., 195
DEL BUONO O., 83, 183
DELACOURT G., 360
DELAUNAY R., 53
DELAUNAY-TERK S., 53
DELBONO P., 369
DELEDDA G., 66
DELERM P., 217
DELTEIL G., 223
DEPARDIEU G., 286
DEPARDIEU J., 286
DERRIDA J., 157
DESNOS R., 54
DESPENTES V., 256
DETAMBEL R., 255
DEVILLE P., 291
DEVOS E., 269
DI LASCIA M. T., 103

DI SORA D., 312
DI STEFANO P., 103, 226, 230, 340
DICK P., 271
DICKINSON E., 220
DILEO D., 282
DILONARDO P., 167
DIOP B. B., 222, 363
DJIAN P., 261, 292, 311, 312, 313, 314,
315, 316, 317, 318, 361, 363
DOA, 336
DOISNEAU R., 65
DONATI A., 191
DONNO M., 72
DORIGUZZI F., 222
DOSTOEVSKY F., 143
DOTOLI G., 36
DOUBROVSKY S., 260
DRIEU LA ROCHELLE P., 47
DU BELLAY J., 150
DUBINI P., 37, 363
DUCHATELET C., 192
DURAS M., 182
DUROSELLE J. B., 71, 72, 73, 77, 80
DÜRRENMATT J., 276

E

ECHENOZ J., 249, 254, 255, 261, 267,
274, 275, 291, 293, 294, 295, 296,
297, 298, 299, 300, 301, 361, 362
ECO U., 27, 32, 82, 85, 96, 101, 102, 106,
107, 122, 123, 124, 129, 142, 158,
161, 165, 183, 184, 193, 209, 366, 367
EINAUDI G., 165
ELKAIM SARTRE A., 50
ELLIS B. E., 313
ELUARD P., 47
ENARD M., 361
ERNAUX A., 125, 255, 260, 261
ESCARPIT R., 209, 241
EVANGELISTI V., 340, 344
EVEN-ZOHAR I., 171, 172

F

FABBRI P., 142, 321
FALCO G., 281
FALLACI O., 107, 120
FALLOIS B. DE, 335
FALQUI E., 58
FALZONI G., 45
FARACOVÌ O., 50
FARGUES N., 360

FASQUELLE J.-C., 122
FATTORI G., 57
FAURE É., 177
FEDRIGA R., 112, 119, 360
FELLINI F., 66
FELTRINELLI C., 237
FELTRINELLI G., 104, 237
FELTRINELLI I., 104
FENOGLIO B., 180
FERRANTE E., 105, 107, 224
FERRETTI G. C., 35, 66, 75, 89, 90, 94,
102, 103, 104, 106, 107, 109, 110,
111, 120, 121, 219, 220, 222, 229, 242
FERRI B., 222, 223
FERRI S., 104, 223
FERRIERI E., 63, 71
FERRUCCI R., 291
FETRINELLI C., 104
FIORI S., 104
FLAUBERT G., 83, 157
FLEISCHER A., 177, 178, 239
FLEUTIAUX P., 255
FLIEDER L., 255
FLORIDI P., 232
FOENKINOS D., 224
FOFI G., 315, 316
FOIS M., 340
FOMBELLE T. DE, 361
FONTANELLA L., 57
FONZI B., 96
FORTINI F., 96
FORTUNATI V., 187, 372
FOUCARD D., 192
FOUCAULT M., 187, 209, 240, 293
FOUCHÉ P., 35, 38, 60
FOURNIER J. L., 261
FRACASSA U., 279
FRANZATO F., 118
FRAUSIN GUARINO L., 45
FREINET C., 222
FRISARDI FALDI G., 33, 34, 35
FRUTTERO C., 75, 95, 107, 147, 148
FULIO BRAGONI F., 300
FUSCO M., 61, 129

G

GACCIONE A., 289
GADAMER H. G., 199, 200, 202, 203
GADDA C. E., 87, 95, 110, 123, 180
GAILLY C., 259
GAINSBURG S., 275

GALATERIA D., 78, 164
GALIAZZO M., 110
GALLI PELLEGRINI R., 57, 249, 259
GALLIMARD G., 60
GALLO P., 269
GALLOT M., 34, 67
GAMBARO F., 22, 25, 106, 115, 214, 280,
317, 366
GAMBIER Y., 165
GANDILLAC M. DE, 156
GARAT A.-M., 255
GARBARINO S., 61
GARCIA N., 269
GARIBALDI G., 16, 45
GARRONE M., 22
GARY R., 112, 116, 117, 118, 119, 132,
287
GAVALDA A., 214, 217, 359
GENETTE G., 142, 209, 210, 211
GEORGET P., 225
GERMAIN S., 255, 259
GHÉON H., 60
GHIDETTI E., 62
GIACOMINI A., 186
GIDE A., 47, 52, 54, 60, 67, 77
GIGLI A., 209
GINZBURG L., 75
GINZBURG N., 74, 75, 157, 165
GIOLITTI A., 75
GIOLITTI G., 46
GIONO J., 67, 147
GIORDANO F. V., 215, 216, 217
GIOVANNETTI G., 186
GIRARDI F., 283
GIRAUDEAU B., 224
GIRAUDOUX J., 47
GIUGLIANO A., 201
GNISCI A., 139
GODARD J.-L., 177
GOETZ W., 184
GOLDMANN L., 200
GORUPPI T., 331
GRACQ J., 55, 275
GRANGÉ J. C., 346, 362
GRANOTIER S., 223
GRASSI E., 214, 215
GREENE G., 76, 316
GREIMAS A. J., 27, 83, 142, 169
GREIMAS A.J., 328
GRENIER R., 223
GRISHAM J., 120

GRUPPO 63, 105, 131, 186
GUARESCHI G., 107
GUERRA M., 179
GUERRA T., 220
GUERRI G. B., 47, 48, 49
GUERRIERI O., 360
GUGLIELMI G., 182
GUIBERT H., 249, 260
GUILLEBAUD J.-C., 131

H

HABERMAS J., 200
HADDAD H., 350
HALBERSTADT M., 361
HALLIER J.-É., 275
HAMMETT D., 65
HAUMONT J., 65
HEIDEGGER M., 158, 200
HEILBRON J., 20
HERBULOT F., 155
HERMETET A.-R., 61, 149, 159, 160, 364
HESSEL S., 281
HITCHCOCK A., 343, 355, 356
HOCHET S., 361
HOLDER E., 255
HOLDER É., 223
HOUELLEBECQ M., 117, 191, 192, 193,
194, 195, 196, 197, 231, 240, 241,
257, 259, 262, 267, 281, 283, 359, 362
HOUPPERMANS S., 294, 295
HUMBOLDT W. VON, 168
HUSSLER E., 200, 202

I

INFELISE M., 209
INGARDEN R., 199, 200
INTRAVAIA P., 148
ISER W., 199
ISSARTEL F., 275
ISTRATI P., 222
IZZO J. C., 105, 222, 224, 225, 234, 325,
330, 345, 363

J

JACCOTTET P., 95
JACQUET M. T., 194
JAKOBSON R., 169
JAMET M.-C., 34, 67
JAOUÏ A., 218

JAUSS H. R., 158, 199, 200, 201, 202,
203, 204, 205, 241
JÉRUSALEM C., 259
JEULAND-MEYNAUS M., 61
JEUNET J.-P., 218, 368
JONQUET T., 330
JOUANNAIS J.-Y., 192
JOUVE V., 161
JOYCE J., 52, 60, 62, 63, 81, 82
JUBERT H., 223
JURT J., 17

K

KAFKA F., 81, 157
KANCEFF E., 35
KANE C. H., 222
KANT I., 178, 201
KAPLAN L., 192, 259
KASSOVITZ M., 218, 346
KATEB Y., 76
KEROUAC J., 317
KERTÉSZ I., 104
KHADRA Y., 104, 222, 361, 363
KIHM C., 192
KOUROUMA A., 105, 222, 225, 363
KRACAUER S., 346
KRISTEVA J., 229, 242
KRULL G., 65
KUNDERA M., 104, 157

L

LA FRESNAYE R. DE, 53
LACASSIN F., 64, 65
LACK L., 104
LACOUTURE J., 223
LAGET T., 103
LAMBORIZIO G., 321, 333, 334
LANÇON P., 217
LANDIS J., 343
LANDOLFI T., 66, 180
LANSON G., 187
LANZETTA P., 103
LARBAUD V., 62
LAROUÏ F., 361, 363
LARSSON S., 346
LAURENS C., 260
LAUTRÉMONT, 55
LAZZARIN S., 256
LE BRIS M., 361
LE CLÉZIO J.-M. G., 125, 186, 248, 255,
362

LE PEN J.-M., 251
LEBEAU G., 323, 325
LECARME J., 252
LECRIVAIN C., 164, 166
LEDENKO A., 170
LEGENDRE B., 214, 241
LEGER F., 53
LEJEUNE P., 212
LELOUCH C., 286
LEMAITRE P., 346, 351, 352, 353, 354,
356, 362
LENOIR H., 361
LEROY G., 153, 261
LEVI P., 91
LÉVI-STRAUSS C., 19, 200, 213
LÉVY B.-H., 48, 275
LEVY M., 231, 234, 267, 359, 362
LIMONOV E., 270, 272, 273
LINATI C., 60
LINDER E., 96, 103
LINDON M., 361
LINHARTOVA V., 222
LISTA G., 53
LIVI F., 53
LOISEAU J.-A., 153
LOMBROSO C., 36
LONDEI D., 133
LONZI L., 95, 367
LORIA M., 340, 342, 344
LOTMAN Y., 170, 171
LOY R., 106
LOZANO MANIERO A., 139
LUCENTINI F., 95, 107, 147, 148, 186
LUKÁCS G., 200
LUNOIR C., 361
LUPERINI R., 93, 94, 124, 130, 132, 180,
181, 190, 191, 197, 240, 241
LUTHER BLISSETT, 111
LUXEMBOURG M., 221
LUZI M., 58, 123

M

MAALOUF A., 361, 363
MACÉ G., 255
MAGGIANI M., 103
MAGGIONI D., 73
MAGNAN P., 350
MAGRELLI V., 165
MAGRIS C., 39
MAILLARD C., 200
MAIMONE G., 342

MAINARD D., 261
 MAISON O., 214
 MAJORANO M., 250, 251, 252
 MALAPARTE C., 43, 45, 47, 48, 49, 50,
 52, 58, 59, 66, 128
 MALERBA L., 106
 MALET L., 342, 343
 MALLARDI R., 194
 MALLARMÉ S., 52
 MALRAUX A., 47, 67
 MANCHETTE J.-P., 316, 342, 343
 MANERA L., 48
 MANFREDI V. M., 120
 MANFREDO S., 225
 MANGANARO J.-P., 61, 95, 129
 MANGONI L., 36, 37, 74
 MANOTTI, 335, 338
 MANOTTI D., 335, 336, 337, 338, 339,
 340, 345, 346, 363
 MANU CHAO, 368
 MANUZIO A., 213
 MARAINI D., 106
 MARCHETTI A., 54, 55, 209, 259
 MARCHI E., 66, 103, 157
 MARCHISIO R., 371
 MARINETTI F. T., 47, 53, 54
 MAROTTA G., 72
 MAROUANE L., 224, 363
 MARRONE G., 321
 MARSCIANI F., 169
 MARTIN H.-J., 35
 MARTINET G., 15, 43
 MARTONE M., 45
 MARX K., 339
 MASSERA J.-C., 192
 MATTAZZI I., 312
 MATTOTTI L., 369
 MAUCHE J., 192
 MAUGÉ A., 93
 MAURIAC F., 43, 45, 47, 67, 316, 367
 MAUVIGNIER L., 261, 267, 276, 277,
 278, 279, 280, 281, 282, 291, 362, 364
 MAZZANTINI M., 107, 108, 120, 220
 MAZZEI D., 335
 MCKENZIE D., 209, 210, 212
 MELAOUAH Y., 112, 113, 114, 115, 219,
 276, 278, 280, 323, 331, 332, 362
 MELVILLE J.-P., 343
 MÉNAGE G., 150
 MENEGHELLI D., 371
 MEYER S., 231
 MICHEL P.-H., 44, 61, 63
 MICHON P., 192, 254, 255, 259, 260, 362
 MILA M., 74
 MILESCHI C., 158, 261
 MILITELLO M., 182
 MILLER H., 48, 89
 MILLET C., 256
 MILZA P., 16, 71, 73, 77, 79, 80
 MINUCCI M., 296
 MISTRAL F., 222
 MITTERRAND F., 251, 275, 337
 MODIANO P., 125, 255
 MOÏ A., 223
 MONBRUN E., 350
 MONTAIGNE M. DE, 50
 MONTALE E., 63, 107, 133
 MONTANO A., 49
 MONTANO L., 65
 MONTEFIORI S., 195, 313
 MONTESQUIEU, 50
 MONTHERLAND H. DE, 47
 MONTICELLI R., 372
 MONTRONI R., 104
 MORANTE E., 66, 122, 123, 180
 MORAVIA A., 58, 60, 123, 180
 MORETTI D., 221, 226, 227, 265
 MORETTI F., 372
 MORGANTI S., 227, 228
 MORRISON D., 254, 257, 258
 MOUNIER E., 29
 MUGELLINI E., 64
 MUSCETTA C., 75
 MUSSO G., 231, 232, 233, 234, 235, 243,
 250, 252, 253, 283, 359
 MUSSOLINI B., 46, 74, 180

N

NADAR, 213
 NADAUD A., 259
 NADEAU M., 194
 NALATO G. U., 45
 NAPOLEONE III, 16, 63, 365
 NAPOLI F., 343
 NARDONE J.-L., 34, 67
 NARJOUX C., 276
 NASCIMBENI G., 66
 NASSIB S., 222, 363
 NDIAYE M., 259, 261, 291, 292, 302,
 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310,
 359, 362
 NDIONE A., 222

NEIROTTI S., 371
NERVAL G. DE, 328
NOTHOMB A., 22, 241, 261, 267, 311,
359
NOVE A., 110

O

OLIVA R., 189
OLIVER A., 259
OLIVIERI U. M., 230
OLSOUFIEVA M., 189
ONOFRI M., 179, 191
OPPEL J.-H., 223
OREGLIO F., 120
ORSENNA E., 125, 261
ORSINO M., 34, 67
ORTEGA Y GASSET J., 139
ORTESE A.-M., 124
ORTIZ M., 77
OSGANIAN P., 330
OSIMO B., 168, 169, 170, 171, 411
OSTER C., 254, 255, 261, 291, 293
OULIPO, 83, 96, 182, 183, 184, 223, 239
OVALDÉ V., 261
OZ A., 104
OZON F., 316, 368
OZPETEK F., 286
OZZOLA S., 104

P

PAGE M., 153
PALANDRI E., 66
PALAZZOLO M. I., 209
PANCOL K., 286
PANCOL K., 231, 234, 261, 268, 283,
284, 286, 287, 359, 362
PANCRAZI J.-N., 255
PARINET E., 35, 60, 65, 75, 76, 101, 102,
113
PARKHURST FERGUSON P., 221
PASCALE A., 35
PASQUALE ANIEL J., 53
PASTA R., 210
PATRIARCA R., 283, 284
PATRICOLA J.-F., 192
PAVESE C., 74, 75, 180
PAYEN J.-L., 224
PÉCHOIN D., 35
PEIRCE C. S., 27, 169
PELLETIER C., 223

PENNAC D., 22, 104, 112, 113, 114, 115,
116, 117, 119, 132, 217, 219, 230,
261, 267, 283, 323, 329, 345
PEREC G., 182, 183, 184, 223
PERREAULT F., 232
PERRELLA S., 191
PERRONI S. C., 83, 191, 194, 346
PETRARCA F., 179
PETRI R., 260
PETRONIO G., 51
PETRUCCIOLI D., 311, 315
PEYREFITTE R., 89
PÉZARD F., 95
PHILIPPE C.-L., 159
PIAULT F., 60
PIAZZONI I., 72, 78
PICARD M., 161
PICCIOLI G., 220, 221
PICENI E., 45
PINEAU G., 223
PINOCHET A., 275
PINOTTI G., 66, 293, 295, 296, 297, 298,
299, 301
PINTOR G., 75
PIRANDELLO L., 43, 51, 52, 60, 123, 180
PISCHEDDA B., 106, 107
PISCOPO U., 57
PLEBE A., 305
POL A.-M., 223
POLACCO M., 229
POLI C., 214
POLICLETO, 178
POLLACK S., 343
POMPIDOU G., 275
PONTALIS J.-B., 223
PONTIGGIA G., 106
PRATO CARUSO L., 81, 183
PRATOLINI V., 159, 180
PRENDERGAST C., 369
PREZZOLINI G., 15, 16, 17, 18, 54, 57,
60, 369
PRISCO F., 300
PROIETTI P., 215
PRONI G., 169
PROPP V. J., 27, 321
PROSPERI G., 79, 148, 151
PROUST M., 52, 75, 83, 199, 231, 255,
317, 350

Q

QUADRUPPANI S., 110, 129, 335, 340,
341, 342, 343, 344, 345, 346, 363
QUAQUARELLI L., 22, 302
QUENEAU R., 75, 95, 96, 97, 130, 158,
164, 165, 182, 183
QUIGNARD P., 192, 249, 259, 260
QUILLIOT C., 91
QUINTREAU L., 192

R

RABATÉ D., 249
RABELAIS F., 143
RADIGUET R., 77, 78, 79
RAFFI M. E., 55, 57, 58, 59
RAGONE G., 209, 227, 228
RAMBELLI L., 319
RAMONDINO F., 106
RASY E., 103
RAYNAUD V., 108
REDFORD R., 343
REGGE T., 92
REGGIANI C., 277
REPETTI P., 110
RÉROLLE R., 286
RICHTER M., 55, 56
RICŒUR P., 158
RIGONI STERN M., 106
RILKE J. M., 220
RIMBAUD A., 52, 55, 56, 57, 254
RINALDI A., 255
RINALDI P. P., 340, 341
RISSET J., 148, 151
RISSO E., 186
RIZZOLI A., 103
ROBARDS J., 104
ROBBE-GRILLET A., 81, 95, 182, 184,
185, 186
ROBERTS J.-M., 255
ROCCO C., 139
ROCHER K., 286
ROMANO L., 75
ROMANO S., 15, 43
ROSA G., 111
ROSSET F., 192
ROSSI B., 194
ROSSI R., 153
ROSTAND E., 222
ROUAUD J., 260, 291
ROUBAUD J., 96, 130, 255

RUBINO G., 81, 245, 247, 249, 254, 258,
259, 296, 367, 368
RUFIN J.-C., 361
RUGGI E., 283, 284
RUGGIERO O., 35
RUSCONI BESSO B., 62
RUSKIN J., 199
RUYTERS A., 60

S

SABA SARDI F., 140, 450
SACHS M., 65
SAGAN F., 89
SAINT JÉRÔME, 155
SAINTE-BEUVE C. A. DE, 187
SAINT-EXUPÉRY A. DE, 67, 77
SAINT-POINT V. DE, 53
SALHI A. IIIA, 192
SALINGER J. D., 76, 79, 314
SALLENAVE D., 91, 255
SALSANO A., 221
SALVAYRE L., 192, 255
SALVI D., 62
SANDANIELI R., 89
SANGUINETI E., 105, 186
SANTACROCE I., 103
SAPIENZA G., 22, 369
SAPIRO G., 20, 36, 121
SARAGAT G., 72
SARAMAGO J., 104
SARKOZY N., 251
SARRABAYROUSE A., 158, 159, 160,
161, 238, 364
SARRAUTE N., 81, 182
SARTRE J.-P., 47, 49, 50, 72, 73, 75, 77,
81, 89, 128, 129, 251, 273, 275, 367
SAUVAGE C., 276
SAVIANO R., 22
SAVINIO A., 58, 123, 180
SCALFARI E., 106
SCARAFFIA G., 193
SCARPA T., 110
SCARZELLA L., 104
SCAVÉE P., 148
SCERBANENCO G., 107
SCHATZBERG J., 104
SCHIFANO J.-N., 32, 102, 106, 107
SCHIFFRIN A., 221
SCHLUMBERGER J., 60
SCHMITT E.-E., 223, 224, 225, 261
SCHRUOFFENEGER M., 93

SCHUWER P., 35, 38
 SCORSESE M., 343
 SEARLES H., 356
 SEBASTE B., 300, 332
 SEGRE C., 35, 43
 SEMPRUN J., 91
 SERAO M., 66
 SERRA A., 35
 SERRA E., 71, 72, 73, 77, 80
 SERRA MAURIZIO, 47, 48, 49
 SERRA MICHELE, 103
 SERRANO M., 104
 SERVADIO E., 58
 SHAKESPEARE W., 140, 186, 188
 SHEPARD S., 104
 SICA B., 27
 SIGNORINI T., 57
 SIMENON G., 60, 64, 65, 66, 67, 128,
 231, 301, 321, 325, 329, 334, 335,
 343, 363
 SIMON C., 81, 182
 SKLOVSKIJ V. B., 189, 190, 197, 240,
 241
 SLOTERDIJK P., 177
 SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO, 369
 SOFFICI A., 55, 57, 58
 SOLIMINE G., 37, 120, 340
 SOLIS R., 161
 SOLLERS P., 182, 260, 275
 SOLMI R., 139, 156
 SOLMI S., 58
 SONTAG S., 167
 SPILA A., 168
 SPINAZZOLA, 25, 37, 38, 39, 90, 106,
 111, 116, 120, 138, 210
 SPIVAK G. C., 372
 STARNONE D., 103
 STAROBINSKI J., 200, 201, 202, 203
 STENDHAL, 50, 359
 STORONI MAZZOLANI L., 95
 STRADA JANOVIC C., 139
 STRAGLIATI R., 93
 SVEVO I., 43, 52, 60, 61, 62, 63, 64, 66,
 67, 107, 128, 180

T

TABUCCHI A., 66, 103, 104, 106, 123,
 124
 TADINI E., 106
 TAGLIETTI C., 318
 TAIBO I P. I., 104

TAMARO S., 107, 108, 124
 TAPIE B., 275
 TAUTOU A., 218
 TÉCHINÉ A., 316
 TEDESCHI A., 340
 TELERMAN C., 286
 TENTORI F., 145
 TERONI S., 50, 259
 TERZANI T., 120
 THIBAudeau J., 61
 TODOROV T., 117, 142, 189, 273
 TOFFANO P., 35
 TOLKIEN J.R.R., 120
 TOMASI DI LAMPEDUSA G., 76, 95, 180,
 359
 TOPIN T., 224
 TOROP P., 169, 170
 TORTORELLI G., 102, 222, 223, 224
 TOSCANO A., 16
 TOURNIER J., 224
 TOURNIER M., 182
 TOUSSAINT J.-P., 254, 255, 261, 291,
 293, 294
 TOZZI F., 180
 TRAMUTA F., 101
 TRAMUTA M. J., 101, 144, 152
 TREVI E., 191
 TRIMARCO A., 57
 TRINCHERO C., 249
 TROPEA M., 340
 TURI G., 209, 228
 TYNJANOV J. N., 189
 TZARA T., 53

U

UHLMAN F., 104

V

VALERY P., 52, 71
 VALIN D., 61, 152
 VALLERINI E., 331
 VANORIO M. L., 89
 VARDA A., 329
 VARGAS F., 231, 234, 261, 283, 321,
 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
 330, 331, 332, 333, 334, 346, 359, 363
 VASARRI F., 157
 VÁSQUEZ MONTALBÁN M., 104
 VATTIMO G., 203
 VENTURI F., 75
 VERCIER B., 252, 254, 292, 300, 301

VERGA G., 66
VERONESI S., 103
VEZZALI S., 105
VIANI L., 51, 58
VIART D., 249, 254, 258, 292, 300, 301,
368
VICARI E., 34, 67, 96, 269
VIGINI G., 229
VIGORELLI G., 58
VILAIN P., 361
VILLAGGIO P., 107
VILLON J., 53
VINCI S., 110, 111
VIOLA P., 365, 366
VITRUVIO POLLIONE M., 178
VITTORINI E., 73, 75, 84, 132, 180
VITTOZ D., 110
VOLPONI, 180
VOLTAIRE, 222
VOLTERRANI E., 196
VOLTOLINI D., 103
VUILLERMET M., 60

W

WAHL F., 96
WALLACE E., 65
WELSH I., 313

WERBER B., 359
WIAZEMSKY A., 224
WINCKELMANN J. J., 178
WOOLF V., 187
WU MING, 198, 340, 343
WUILLMART F., 155, 156, 163

X

XIAOLONG Q., 322

Y

YOSHIMOTO B., 104
YOURCENAR M., 95, 182

Z

ZAGARI B., 319
ZANOTTI P., 218, 247, 248, 251, 252,
260, 261, 267, 291, 293
ZATTONI NESI G., 273
ZENITER A., 224
ZINNA A., 169
ZITA T., 286
ZOLA É., 182, 222
ZOLLA E., 111
ZUCCONI G., 281