

## Tradurre l'extrême contemporain: il romanzo francese in Italia (2005-2015)\*

**Barbara Julieta Bellini**

Vent'anni fa usciva *Il romanzo dell'altro*,<sup>1</sup> brevissimo saggio di Maria Gabriella Congedo che comparava il lavoro editoriale in Francia e in Italia durante il decennio 1985-1995 e illustrava, nelle sue linee generali, le dinamiche dello scambio letterario tra i due Paesi. L'autrice sceglieva la Francia e l'Italia perché queste due nazioni sarebbero, «per popolazione, cultura e condizioni socio-economiche», particolarmente affini e propizie al confronto.<sup>2</sup> Se è certo che questo libricino «dal tono deliberatamente dimesso e senza pretese» non è sempre preciso né esaustivo (come riconosce Matteo Majorano nella sua prefazione al testo),<sup>3</sup> è altrettanto vero che esso ha il merito di appoggiarsi su dati quantitativi, spesso difficili da reperire, che riguardano le pubblicazioni e le vendite, i resi e le tirature, insomma le informazioni di base senza le quali ogni riflessione sul lavoro editoriale rischia di scadere in un moralismo diffuso che spesso ripete quanto in Italia si legga poco e male, sempre meno e sempre peggio.

Con questo saggio vogliamo riprendere, aggiornare e approfondire la tematica di quel volumetto del 1998, prendendo in esame questa volta la produzione editoriale italiana tra il 2005 e il 2015, e in particolare le tradu-

\* This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 Research and Innovation Programme under the Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement 665850.

1 M.G. Congedo, *Il romanzo dell'altro. Editoria italiana e francese a confronto (1985-1995)*, Congedo, Galatina 1998.

2 *Ivi*, p. 19. E non è la sola: esiste una ricca bibliografia che indaga, da diversi punti di vista e in diversi periodi storici, i rapporti culturali tra la Francia e l'Italia, dal momento che «l'intimité de leurs relations est telle qu'on peut parler d'une perpétuelle interpénétration de l'un dans l'autre»: F. Garelli, *Histoire des relations franco-italiennes*, Rive Droite, Paris 1999, p. 9; cfr. *La Francia e l'Italia negli anni Venti: tra politica e cultura*, a cura di E. Decleva e P. Milza, Spai, Milano 1996; R. Müller, *Le Livre français et ses lecteurs italiens. De l'achèvement de l'Unité à la montée du fascisme*, Armand Colin, Paris 2013; *Francia e Italia (1956-1967). Lingua, letteratura, cultura*, a cura di U. Perolino, L. Martinelli, A. Giaccone, M. Maffioletti, Carabba, Lanciano 2016; G. Bertrand, J.-Y. Frétygné, A. Giaccone, *La France et l'Italie. Histoire de deux nations sœurs, de 1660 à nos jours*, Armand Colin, Paris 2016.

3 Congedo, *Il romanzo dell'altro*, cit., p. 7.

zioni di romanzi francesi contemporanei. Può sembrare una scelta limitante – solo romanzi, solo traduzioni, solo dal francese e in un solo decennio –, eppure vedremo che si tratta di una produzione ricca, regolare e variegata. Ci chiederemo, perciò, chi sono gli editori che si fanno carico di queste pubblicazioni, come organizzano il proprio lavoro, quali strategie mettono in atto per differenziarsi gli uni dagli altri e che visioni del «romanzo francese»<sup>4</sup> vengono proposte al pubblico italiano nel periodo preso in esame. L'obiettivo è di fornire un panorama, il più elaborato e dinamico possibile, anche se necessariamente incompleto, delle modalità del transfert franco-italiano di romanzi contemporanei.<sup>5</sup>

### 1. Troppo pochi? Una presenza in lieve calo

Studiare la traduzione del romanzo contemporaneo in Italia significa dedicarsi a un fenomeno di ampio respiro. In primo luogo perché il romanzo, divenuto entro la fine del Novecento la forma letteraria egemone sul mercato librario,<sup>6</sup> costituisce una parte importante delle pubblicazioni annuali degli editori italiani;<sup>7</sup> in secondo luogo perché le traduzioni, seppu-

Tradurre l'*extrême contemporain*:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

- 4 Nel presente articolo i termini «francese» e «francofono» vengono impiegati come sinonimi, per intendere tutta la produzione in lingua francese, indipendentemente dalla nazionalità degli autori. Questa scelta ci appare giustificata, oltre che per comodità linguistica, dall'importanza minore che viene data, in Italia, alla provenienza degli autori francofoni, eccetto in ambito accademico dove il discorso subisce l'influenza del dibattito, tutto francese, sulla *francophonie* e sulla «littérature-monde en français» (cfr. *Pour une littérature-monde*, a cura di M. Le Bris e J. Rouaud, Gallimard, Paris 2007; quest'opera miscelanea, ancora non tradotta in italiano, propone una ridefinizione del concetto di francofonia; cfr. L. Nissim, *Les littératures francophones en Italie*, in «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 59, 2007, pp. 69-78).
- 5 Le fonti di quest'analisi sono di due tipi: da un lato abbiamo studiato a fondo i cataloghi editoriali delle case coinvolte, comparando i numeri di titoli tradotti dalle diverse lingue, la ripartizione in collane e la scelta degli autori; dall'altro abbiamo fatto ricorso a interviste con diversi attori del mondo editoriale, che hanno accettato di condividere le loro esperienze particolari e ci hanno gentilmente concesso di servircene. Il contenuto di tali interviste non può costituire in alcun modo una fonte oggettiva d'informazioni sulle dinamiche del mercato librario; tuttavia, esso è uno strumento indispensabile per ricostruire le diverse prese di posizione delle persone coinvolte in merito a una questione – la letteratura tradotta – la cui analisi resterebbe altrimenti incompleta: in assenza di archivi editoriali relativi all'epoca contemporanea che contengano le corrispondenze, i pareri di lettura, le acquisizioni e i rifiuti di titoli, il colloquio coi diretti interessati resta un mezzo privilegiato per indagare il “dietro le quinte” dell'editoria. Consapevoli di questo fatto, abbiamo esaminato e confrontato i risultati dei nostri numerosi incontri con la dovuta distanza critica, considerandoli sempre come posizionamenti particolari dei nostri interlocutori e mai come verità assolute.
- 6 Cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, il Saggiatore, Milano 2007.
- 7 Il *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia* relativo al 2007, ad esempio, riporta che in quell'anno i romanzi moderni sono il tipo di pubblicazione più frequente, coprendo il 12,4% della produzione totale (il 13% senza considerare le ristampe), seguiti dalle pubblicazioni per la scuola con il 10,1%. La poesia e il teatro, invece, non costituirebbero che il 3,2% della produzione totale (4,3% senza considerare le ristampe). Cfr. *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2008*, a cura di G. Peresson, AIE, Milano 2008, p. 18.

re in calo sin dall'inizio del nuovo millennio, costituiscono ancora più del 15% della produzione di libri in Italia ogni anno.

Fino alla fine del secolo scorso l'Italia era, insieme alla Spagna, uno dei Paesi con i tassi di traduzione più elevati in Europa, arrivando nel 2001 a coprire quasi un quarto della produzione totale con titoli importati dal mercato straniero.<sup>8</sup> L'eccezionalità di questa situazione si osserva meglio confrontandola con quella di altri paesi europei nello stesso periodo: in Germania il tasso di "intraduzione", cioè d'importazione attraverso la traduzione,<sup>9</sup> tra gli anni Ottanta e Novanta si aggira intorno a una media del 13%,<sup>10</sup> in Francia conosce un picco minimo del 5% a metà degli anni Ottanta e in ogni caso non supera il 14% prima degli anni Duemila;<sup>11</sup> il mondo anglofono rappresenta un caso estremo, dove la percentuale di traduzioni, davvero minima, si aggira intorno al 3% della produzione totale ed è il segnale più visibile della centralità crescente della lingua inglese nella Repubblica delle Lettere: le lingue egemoni a livello mondiale, infatti, tendono a tradurre poco e a esportare molto, oltre che a farsi lingue veicolari per la traduzione da altre lingue.<sup>12</sup> Ma a partire dai primi anni 2000, in forte contrasto con le tendenze riscontrate in Europa fin dai decenni precedenti, durante i quali la globalizzazione ha comportato un aumento generale delle traduzioni, la percentuale

- 8 La percentuale di libri tradotti nel 2001 è del 24,4% secondo il *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2006*, a cura di G. Peresson, AIE, Milano 2006, p. 46. In merito alla Spagna, dove la percentuale di titoli tradotti superava di poco il 20% della produzione totale, cfr. *La Traducción Editorial en España*, Servicio de Estudios y Documentación, Ministerio de Cultura, novembre 2010.
- 9 «L' 'intraduction' représente les livres traduits dans la langue du pays d'édition à partir d'une œuvre écrite dans une langue originale étrangère. L' 'extraduction' représente, en revanche, les livres 'exportés' d'un pays et traduits dans une ou plusieurs langues étrangères», V. Ganne, M. Minon, *Géographie de la traduction*, in *Traduire l'Europe*, dir. F. Barret-Ducrocq, Payot, Paris 1992, p. 58.
- 10 Con un minimo del 10% nel 1980 e un massimo del 15,5% nel 1992 (dati forniti dal Börsenverein des Deutschen Buchhandels).
- 11 G. Sapiro, *Situation du français sur le marché mondial de la traduction*, in *Translatio. Le Marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, dir. G. Sapiro, CNRS, Paris 2008, p. 77 (dati raccolti nell'Index Translationum dell'UNESCO). Dal momento che le fonti differiscono, le percentuali relative al tasso di intraduzione in francese variano nell'analisi di Sapiro rispetto a quella già citata di Ganne e Minon. Secondo quest'ultima, la percentuale di libri tradotti in Francia nel 1991 salirebbe a quasi il 18% sul totale delle pubblicazioni; tuttavia, anche gli autori di questo articolo osservano la «situation contrastée» che oppone, a un estremo, una certa «autarcie des marchés anglo-saxons» e, all'altro, i «grands pays du sud de l'Europe [qui] sont sans nul doute plus ouverts à l'offre éditorial des autres pays.» Un caso ancora diverso sarebbe quello dei Paesi «à langue minoritaire» come la Svezia, la Danimarca e i Paesi Bassi, dove la percentuale dei titoli tradotti sarebbe ancora più elevata (Ganne, Minon, *Géographie de la traduction*, cit., pp. 64 ss.).
- 12 «Comme les exportations, le taux d'extraductions est un indicateur de la centralité d'une langue – ou plus précisément du pôle éditorial qu'elle représente – sur le marché international du livre: plus une langue est centrale, plus on traduit d'ouvrages de cette langue; plus elle est périphérique, moins de livres en sont traduits» (Sapiro, *Situation du français sur le marché mondial de la traduction*, cit., p. 68). Cfr. P. Casanova, *Consécration et accumulation du capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 144, Septembre 2002, pp. 7-20.

dei titoli tradotti in italiano comincia a calare fino a raggiungere il 17,6% nel 2015.<sup>13</sup>

Questa perdita di punti percentuali non si accompagna a una diminuzione significativa del numero di titoli tradotti, bensì è legata a un incremento della produzione di libri in italiano: ciò significa che il numero di titoli stranieri tradotti in italiano non è diminuito, bensì è aumentata la produzione di nuovi titoli italiani, nel rispetto di una politica culturale che si propone d'incoraggiare ed esportare la produzione locale.<sup>14</sup> Se è vero, infatti, che la globalizzazione ha consolidato l'egemonia della lingua inglese a livello mondiale, è altresì vero che l'aumento e l'accelerazione degli scambi culturali negli ultimi decenni ha permesso di ampliare lo spettro delle lingue di partenza, almeno nella letteratura di ricerca: in altri termini, la centralità dell'inglese si accompagna a un'apertura crescente, sul mercato librario mondiale, a lingue più periferiche come l'italiano.<sup>15</sup> Per di più, se l'«apertura incondizionata» dell'editoria italiana ai mercati stranieri poteva incutere in alcuni il timore della «perdita di un'identità culturale»,<sup>16</sup> ricalibrare il numero delle pubblicazioni in modo da ridurre la percentuale di titoli importati può avere un effetto rassicurante, analogo a quello delle numerose iniziative delle istituzioni culturali francesi volte a contenere la «minaccia di marginalizzazione»<sup>17</sup> sotto il dominio della lingua inglese.

Se si considera, poi, che il francese è la seconda lingua più tradotta in italiano dopo l'inglese, ci si accorgerà che uno studio del romanzo francese tradotto riguarda una fetta non trascurabile della produzione di narrativa nella penisola. La ripartizione delle lingue di partenza, in effetti, non presenta variazioni degne di nota: il francese rimane da decenni in seconda posizione tra l'inglese e il tedesco; e se è vero che la distanza che lo se-

---

Tradurre l'*extrême contemporain*: il romanzo francese in Italia (2005-2015)

- 13 N. Rodriguez, *Fiche Pays: Italie. Janvier 2017*, Bureau international de l'édition française, Paris 2017. Facciamo riferimento a questa fonte secondaria, che cita i dati del *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2016* (AIE, Milano 2016), a causa dell'inaccessibilità della fonte primaria al momento della redazione.
- 14 *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2006*, cit., pp. 46-54. Cfr. G. Vighi, *L'editoria in tasca. Dati classifiche riflessioni 2004*, Editrice Bibliografica, Milano 2004, p. 21 e L. Pareschi, *La selezione degli inediti di narrativa nel campo editoriale contemporaneo*, in «Allegoria», 65-66, 2012, pp. 214-253: pp. 235 e 242.
- 15 «Ainsi, la diversification des échanges accompagne la domination croissante de l'anglais, qui, malgré les tentatives du français et de l'allemand de maintenir leur position, apparaît, de plus en plus, comme un règne sans partage» (Sapiro, *Situation du français sur le marché mondial de la traduction*, cit., p. 73).
- 16 Congedo, *Il romanzo dell'altro*, cit., p. 58. Il timore che le importazioni dai mercati stranieri soffochino la produzione locale non è nuovo: già all'inizio del Novecento, con l'industrializzazione dell'editoria e poi con l'ascesa del Fascismo, le traduzioni in italiano avevano scatenato le paure degli intellettuali e del regime, che vi riconoscevano una forma d'«inquinamento culturale» e, in generale, un «problema» da risolvere (cfr. Ch. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Peter Lang, Oxford 2010, pp. 165 e 106).
- 17 Sapiro, *Situation du français sur le marché mondial de la traduction*, cit., p. 74.

para dal primo posto è aumentata in modo graduale ma costante, nel periodo preso in esame essa rimane relativamente stabile, con un 12-15% circa di titoli tradotti dal francese sul totale delle traduzioni.<sup>18</sup> Uno scarto sostanziale riguarda anche le tirature: in media, i titoli tradotti dall'inglese vengono stampati in un numero maggiore di esemplari rispetto a quelli tradotti da altre lingue e anche rispetto a quelli italiani,<sup>19</sup> il che colloca la produzione tradotta dal francese, tendenzialmente, in uno spazio mediano – né tra i produttori seriali di best-seller né tra i libri destinati esclusivamente a un pubblico di nicchia.

Barbara  
Julieta Bellini

## 2. Parigi detronizzata

Questo lieve declino dell'interesse per la produzione in francese è sicuramente sintomatico del generale slittamento, in atto dagli anni Settanta, del centro della Repubblica delle Lettere da Parigi verso gli Stati Uniti.<sup>20</sup> Ma come si manifesta questo spodestamento della cultura francese nell'ambito specifico della letteratura, oltre che nell'ampliarsi del divario fra i titoli tradotti dall'inglese e dalle altre lingue? Non tanto in un calo dell'interesse per gli autori francofoni – che vengono tradotti abbondantemente e che rappresentano, come vedremo, uno spettro variegato della produzione d'Oltralpe –, bensì nella diminuzione del potere prescrittivo e consacrante di Parigi a vantaggio dei Paesi anglofoni, e dei loro centri a Londra e New York. In effetti, la produzione letteraria in francese, e in particolare quella di romanzi contemporanei, non ha smesso di trovare editori e lettori entusiasti in tutti i settori del mercato librario italiano – tanto nel polo di «produzione ristretta» quanto in quello di «produzione di massa»;<sup>21</sup> ma il *modo* in cui questi

18 Ancora una volta, la cifra diventa apprezzabile soprattutto nel confronto con le altre lingue: il 12-15% di titoli tradotti dal francese va considerato a fronte di un 60% circa di traduzioni dall'inglese, di un 8% circa di traduzioni dal tedesco e di un 3% circa di traduzioni dallo spagnolo. Sono pochi i dati certi sul numero esatto di titoli acquistati, tradotti e pubblicati ogni anno, sulle nuove traduzioni e le riedizioni di vecchie traduzioni, e via dicendo. Perciò è quasi impossibile fornire percentuali precise su questi fenomeni. Tuttavia, i dati raccolti dall'AIE sono sufficienti, pur nella loro approssimazione, al fine d'illustrare le tendenze generali delle traduzioni in italiano.

19 La media dei titoli tradotti dall'inglese si attesta intorno ai 4400 esemplari circa di tiratura, per i titoli tradotti dal francese e dal tedesco la media si aggira tra i 2900 e i 3160 esemplari, per i titoli italiani ai 3390 esemplari. Cfr. *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2003, 2008 e 2012*, a cura di G. Peresson, AIE, Milano 2003, 2008, 2012 (i dati riportati qui in nota sono relativi all'anno 2007 e riportati in *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2008*, cit., p. 22).

20 Cfr. P. Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris 1999; Anna Boschetti in *Ismes. Du réalisme au postmodernisme* (CNRS, Paris 2014, pp. 277-333) approfondisce l'analisi di questo spostamento dell'egemonia culturale internazionale mostrando l'impatto globale degli usi militanti della cosiddetta French Theory a partire dai campus statunitensi (sulla base dello studio di F. Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États Unis*, La Découverte, Paris 2003).

21 Facciamo riferimento, con questi termini, al modello proposto da Pierre Bourdieu in numerosi saggi e volumi, di cui citiamo qui quello più pertinente per la nostra analisi: P. Bourdieu, *Une révolution conservatrice dans l'édition*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 126-127, Mars 1999, pp.

romanzi vengono introdotti ha attraversato, e ancora attraversa, una fase di trasformazione.

Diverse interviste con editori e con lettori di case editrici italiane ci confermano il peso crescente che la consacrazione statunitense ha assunto negli ultimi decenni sia nella scelta dei titoli da tradurre – un ruolo che nel passato era stato esercitato dal campo culturale francese<sup>22</sup> – sia nel ricorso a nuove modalità del lavoro editoriale che, dagli Stati Uniti, vengono gradualmente importate in Italia – come ad esempio l'acquisto su proposta, che prevede l'acquisizione dei diritti di un libro sulla base della lettura di un numero limitato di pagine invece che del volume redatto per intero.<sup>23</sup> Un'altra di queste modalità, da oltre un secolo presente e sempre più in voga in Italia, ma ancora controversa in Francia, mette in luce la progressiva perdita di prestigio del modello parigino che accompagna l'ascesa dell'editoria di stampo anglofono: si tratta del ricorso agli agenti letterari, una pratica che scatena numerosi dibattiti al di là delle Alpi soprattutto a causa della connotazione negativa che il mestiere d'agente ha assunto, e spesso ha tuttora, agli occhi degli editori francesi.<sup>24</sup>

Tradurre l'*extrême contemporain*:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

3-28. Schematicamente, Bourdieu contrappone un sottocampo «autonomo», regolato da norme specificamente letterarie e animato da agenti iniziati al riconoscimento e all'applicazione di queste norme (ovvero che pubblicano o leggono un libro principalmente per il suo valore artistico), a un sottocampo «eteronomo», che sottostà a regole esterne al campo letterario, per esempio di ordine politico (pubblicare per difendere o attaccare un governo) o economico (pubblicare per vendere).

- 22 In altra sede abbiamo visto, ad esempio, il ruolo determinante che il successo parigino della traduzione francese di *Stiller* di Max Frisch ha avuto nelle scelte editoriali di Mondadori, che fino ad allora aveva esitato a pubblicare il romanzo (B.J. Bellini, *La ricezione editoriale di Max Frisch in Italia (1959-1973). Ascesa di uno svizzero engagé*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XI, giugno 2019, pp. 299-326); similmente, le edizioni Adelphi si sono decise all'acquisto dell'opera di W.G. Sebald, autore già pubblicato parzialmente da Bompiani, soltanto in concomitanza o in seguito al lancio da parte dell'editore statunitense Jonathan Galassi: H. Janeczek (ex-consulente editoriale per la letteratura tedesca nelle case editrici Adelphi e Mondadori), intervista inedita, Parigi, 15 giugno 2019. In merito al potere consacrante di Parigi su scala mondiale, si veda Casanova, *La République mondiale des Lettres*, cit.
- 23 B. Griffini (agente letterario), intervista inedita. Milano, 7 marzo 2019. Paolo Zanotti, considerando il successo internazionale di Jonathan Littell nel suo interessante compendio sul romanzo francese contemporaneo, riconosce che, almeno in parte, «l'impressione è che l'editoria francese sia stata scavalcata da logiche americane»: più che alla pubblicazione presso la prestigiosa Gallimard, il successo dell'autore in Francia sarebbe legato anzitutto alla mediazione di un «bellicoso agente letterario inglese», capace d'imporre all'editore condizioni eccezionali per l'acquisto dei diritti e di creare intorno all'autore debuttante «un'aura di mistero» (P. Zanotti, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 4).
- 24 «Car les agents ne s'intéressent par définition qu'aux vedettes que se disputent les plus en vue des éditeurs parisiens; de facto, ils appauvrissent ni plus ni moins l'édition en poussant les responsables éditoriaux à toujours encherir pour espérer publier un auteur de renom. Ce principe des enchères permanentes comme mode de fonctionnement éditorial aboutit à la situation américaine bien connue grâce aux livres d'André Schiffrin» (O. Bessard-Banquy, *L'Édition littéraire aujourd'hui*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux 2006, p. 19). Cfr. C. Cottenet, *Literary Agents in the Transatlantic Book Trade. American Fiction, French Rights, and the Hoffman Agency*, Routledge, New York 2017, p. 11. Per un panorama del ruolo degli agenti letterari in Italia, invece, si vedano A. Ferrando, *Cacciatori di libri. Gli agenti letterari durante il fascismo*, FrancoAngeli, Milano 2019; *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, a cura della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Sylvestre Bonnard, Milano 2004.

Un altro elemento che manifesta il predominio crescente dell'editoria statunitense a livello globale, e dunque anche in Italia, è il ricorso assodato all'inglese come lingua ponte negli scambi tra gli addetti al settore a livello internazionale, ad esempio per le sinossi di testi stranieri inviati a editori e agenti nelle proposte d'acquisto. Ad attenuare tale potere contribuisce la vicinanza linguistica tra il francese e l'italiano: mentre spesso accade che manchino, nelle redazioni di grandi case editrici, dei collaboratori in grado di capire il tedesco, è raro che nessun membro di una redazione editoriale sappia leggere il francese.<sup>25</sup> Questo si deve al ricorso al francese come lingua di cultura in Italia nella prima metà del Novecento, una funzione che si è rispecchiata nell'insegnamento del francese come lingua straniera standard nelle scuole italiane fino agli ultimi decenni del secolo scorso. In altri termini, se è vero che su scala mondiale il francese e il tedesco possono essere considerate più o meno alla pari come lingue «centrali», secondo solo all'inglese,<sup>26</sup> nel campo intellettuale italiano invece la gerarchia linguistica prevede una gradazione più sfumata tra l'inglese in prima posizione, il francese in seconda e il tedesco in terza. Va notato, tuttavia, uno sbalzo generazionale: dal momento che il sistema scolastico non prevede più l'insegnamento sistematico del francese, è meno probabile che i professionisti più giovani dell'editoria conoscano questa lingua, progressivamente «degradat[a]» a 'lingua secondaria' a partire dagli anni Novanta<sup>27</sup> – il che manifesta, ancora una volta, lo slittamento in posizione centrale dell'inglese, oggi lingua standard negli scambi internazionali.

### 3. Una presenza diffusa e variegata

Tale trasformazione in corso dietro le quinte dell'editoria è poco visibile sugli scaffali delle librerie, dove i romanzi tradotti dal francese sono numerosi e di vario tipo. Tutte le grandi case editrici italiane ospitano nei propri cataloghi autori francofoni, così come gran parte degli editori letterari medi e piccoli s'interessa regolarmente alle novità d'Oltralpe.

- 25 Così, ad esempio, editrici come Daniela di Sora e Paola del Zoppo – che hanno alle spalle una formazione rispettivamente nella slavistica e nella comparatistica – possono avere un accesso diretto ai testi in francese da tradurre.
- 26 La divisione in lingue iper-centrali, centrali, semi-periferiche e periferiche si ritrova in *Translatio*, cit. (cfr. in particolare i capitoli di Sapiro, *Situation du français sur le marché mondial de la traduction*, cit., e di J. Heilbron e G. Sapiro, *La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux*, pp. 25-44).
- 27 F. Caon, *Aimes-tu le français? Percezione dello studio obbligatorio del francese nella scuola media*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2012, p. 22. Così, una giovane editor di Mondadori come Marta Treves (classe 1976), che è stata direttrice degli «Scrittori italiani e stranieri» e di «Omnibus», non è in grado di leggere in lingua originale i titoli tradotti dal francese nelle collane di narrativa straniera da lei dirette.

Tra le case editrici afferenti ai grandi gruppi, si pensi alla collana «Strade blu» di Mondadori, dove vengono pubblicati, tra gli altri, diversi titoli di Yasmina Khadra; ai «Supercoralli» Einaudi, che accolgono Jonathan Littell accanto a Patrick Modiano e Tahar Ben Jelloun; ai «Narratori» Feltrinelli, tra cui spiccano i volumi di Daniel Pennac, Laurent Mauvignier e Maylis de Kerangal; alla «Scala» di Rizzoli, così come alla «BUR», dove sono raccolti numerosi titoli di Jean-Marie Gustave Le Clézio; ai «Narratori Stranieri» Bompiani con i titoli, tra gli altri, di Yasmina Reza, Maxence Fermine e Michel Houellebecq; ai «Narratori della Fenice» Guanda, dove sono pubblicati Philippe Besson, Marie Darrieussecq e Christine Angot. Tra le grandi case indipendenti, è d'obbligo il riferimento a «Fabula» di Adelphi,<sup>28</sup> dove vengono pubblicate le opere di Jean Echenoz, Emmanuel Carrère e Milan Kundera; ai libri «Dal mondo» di e/o, tra cui appaiono regolarmente le opere di Éric-Emmanuel Schmitt, David Foenkinos e Jérôme Ferrari; a «Le strade» di Fazi, dove vengono pubblicati, tra gli altri, Stéphane Audeguy e Jacques Chessex. Tra le case medio-piccole, citiamo a titolo d'esempio Voland, nota soprattutto per essere l'editrice di Amélie Nothomb, ma che accoglie anche, nella collana «Intrecci», i libri di Jean-Philippe Blondel e Philippe Djian; così come Del Vecchio, che pubblica, nella collana «formelunghe», diversi titoli di Moussa Konaté, Yasmine Ghata, Fouad Laroui ed Eric Chevillard.

Inoltre, diversi editori scelgono di specializzarsi più o meno esclusivamente nell'introduzione di romanzi francesi contemporanei, proponendone di volta in volta una visione differente, come nei casi della casa fiorentina Clichy (che succede all'esperienza dell'editore Barbès), della romana L'Orma e della collana «Narratori francesi contemporanei» delle edizioni Gremese.<sup>29</sup> Infine, e questo è il fenomeno più singolare, il romanzo francese contemporaneo non manca di fare qualche apparizione anche nei cataloghi di case specializzate in altri settori, ad esempio in quelli di Keller e Zandonai, che si dedicano principalmente all'introduzione delle letterature mitteleuropee in Italia.<sup>30</sup>

Parliamo quindi di presenza «diffusa» per rendere conto, anzitutto, della trasversalità del romanzo francese nel mercato librario italiano: di-

---

Tradurre l'*extrême contemporain*:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

28 Va precisato che Adelphi riacquista la propria indipendenza da RCS soltanto nel 2016, dopo l'acquisizione di quest'ultimo da parte del gruppo Mondadori alla fine dell'anno precedente.

29 Non ci soffermeremo su queste case editrici perché una nostra analisi più approfondita di questi tre casi, dal titolo *Il romanzo francese contemporaneo tradotto in Italia: casi di ricezione editoriale negli anni Duemila*, è in corso di pubblicazione negli atti del convegno *Translation and Lyrical Tradition between Italy and France (19th-21st Century)*, svoltosi a Padova tra l'11 e il 12 ottobre 2018.

30 Tra il 2005 e il 2015, le collane «Vie» e «Passi» dell'editore Keller accolgono undici titoli tradotti dal francese; nello stesso arco di tempo, come vedremo, Zandonai introduce per la prima volta Laurent Mauvignier in Italia e pubblica, sempre nella collana «I piccoli fuochi», il romanzo oulipiano *Sfinge* di Anne Garréta.

versamente da quanto accade, ad esempio, per il romanzo contemporaneo tedesco – spesso appannaggio di piccole case specializzate e rappresentato solo in minima misura dai grandi editori generalisti –, il romanzo francese è una presenza quasi imprescindibile in ogni catalogo editoriale. Lo scontento relativo alla presenza limitata del romanzo francese in Italia da parte degli specialisti è dovuto meno, quindi, a un effettivo disinteresse degli editori per questo tipo di prodotto, e più al posizionamento degli specialisti nel campo culturale. In altri termini: chi lamenta l'assenza di un certo romanzo o di un certo autore, presupponendone e difendendone i meriti, lo fa più per prendere posizione per un determinato tipo di letteratura che come regesto di un'analisi oggettiva dei dati editoriali.

Il repertorio di romanzi tradotti dal francese è anche estremamente diversificato: se si considerano gli autori e i singoli titoli proposti da ogni casa, si noterà che il romanzo francese non è riducibile a categorie generiche (romanzi d'amore, romanzi polizieschi, etc.) o, meglio, che esistono molte e diverse categorie variabili secondo le scelte degli editori. Così, ad esempio, il *polar* caro alla tradizione francese si trova rappresentato nella collana «B-Polar» di 66thand2nd e il *noir* in «Quais des Orfèvres» di Clichy; i *thriller* di Jean-Christophe Grangé escono nei «Narratori moderni» Garzanti; i romanzi sentimentali di Marc Lévy e Guillaume Musso da TEA, Corbaccio, Sonzogno e Rizzoli; quelli storici di Christian Jacq da Piemme e da tre60, appartenente al gruppo GeMS; i «romanzi ludici»<sup>31</sup> di Echenoz, Toussaint e Chevillard sono spartiti in diversi cataloghi, tra cui quelli di Einaudi, Adelphi, Nottetempo, Portaparole, Del Vecchio, mentre i romanzi per ragazzi di Pennac sono pubblicati da Salani nella collezione «Gli istrici» e il resto della sua produzione esce nei «Narratori» di Feltrinelli; e così via.

Ciò che appare evidente, confrontando la ripartizione delle traduzioni fra i diversi generi letterari, non è tanto l'assenza di una categoria di romanzi, bensì le variazioni nello scarto tra le traduzioni dall'inglese e dal francese secondo i generi. Così, mentre la narrativa francese «bianca», ovvero non riducibile a generi come la fantascienza, il fantasy o il thriller, è ampiamente rappresentata nella maggior parte dei cataloghi, quella «di genere» – fatta eccezione, in casi specifici, per i *noir* e i *polar*<sup>32</sup> – subisce

31 Facciamo riferimento alla categoria proposta da Olivier Bessard-Banquy per descrivere la narrativa proposta e consacrata dalle edizioni Minuit negli anni Ottanta: O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2003.

32 Per un approfondimento sulla distinzione tra *littérature blanche* e *roman noir* nel campo letterario francese, si veda l'articolo di M. Lits, *De la "Noire" à la "Blanche": la position mouvante du roman policier au sein de l'institution littéraire*, in «Itinéraires», 2014-3, 2015, [www.journals.openedition.org/itineraires/2589](http://www.journals.openedition.org/itineraires/2589) (ultimo accesso: 4/5/2020). L'opposizione tra questo sottogruppo della letteratura di genere e la *littérature blanche*, tuttavia, è via via meno marcata: si veda in merito D. Fondanèche, *Paralittératures*, Vuibert, Paris 2005, pp. 27-63.

molto di più la dominazione della produzione anglofona. Si veda, a titolo d'esempio, l'offerta dei «Romanzi» Sonzogno, una casa che si colloca esplicitamente nel settore più commerciale del mercato librario:<sup>33</sup> tra il 2005 e il 2012, questa collana accoglie quasi settanta autori anglofoni, mentre le novità tradotte dal francese sono riconducibili a soli nove autori.<sup>34</sup> La presenza minima, nella stessa collana, di autori tradotti da altre lingue e di scrittori di lingua italiana<sup>35</sup> mette in risalto che la predominanza delle traduzioni dall'inglese ha un peso particolarmente rilevante soprattutto in questo settore della produzione libraria.

Per converso, se si considera il catalogo di una casa editrice dalla posizione più autonoma, vale a dire una casa che si ponga dinanzi al pubblico come rappresentante della *haute littérature*, si noterà che lo squilibrio tra le lingue di partenza si riduce. Uno degli scrittori maggiori della letteratura *noir* francese, Georges Simenon, domina la collana storica «Biblioteca Adelphi», mentre «Fabula», che accoglie anche autori contemporanei, accosta a una maggioranza di autori anglofoni un numero consistente di scrittori di lingua italiana, francese, tedesca e spagnola.<sup>36</sup> Pur persistendo la presenza dell'inglese in prima posizione, il numero di autori anglofoni cala a vantaggio di altre lingue di partenza, confermando l'ipotesi secondo cui nel sottocampo di produzione ristretta gli effetti uniformanti della globalizzazione culturale sono più deboli.<sup>37</sup>

Tradurre l'*extrême contemporain*:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

- 33 La presentazione pubblicata sul sito della casa editrice recita: «Sonzogno è una delle più antiche case editrici italiane. Ha un'anima popolare, di qualità, rivolta prevalentemente a un pubblico femminile. [...] Fondata nel 1861, Sonzogno fin da subito si è distinta per una produzione di narrativa e saggistica di largo consumo, sensibile alle tendenze e ai gusti prevalenti nella società ma anche attenta alla qualità. [...] Sonzogno oggi è una casa editrice che segue con la massima attenzione i gusti dei lettori, i trend, le mode e pubblica libri attuali dal linguaggio curato e accessibile, ma con quel tocco di classe che li rende chic, dalla manualistica alla narrativa italiana e straniera. Si rivolge a un pubblico prettamente femminile, seguendone e interpretandone gusti e interessi» (*Chi siamo*, [www.sonzognoeditori.it/index.php/chi-siamo](http://www.sonzognoeditori.it/index.php/chi-siamo), ultimo accesso: 4/5/2020).
- 34 Queste cifre si basano su una nostra analisi del catalogo Sonzogno, a partire dai dati raccolti nel Catalogo del servizio bibliotecario nazionale OPAC. Non vengono prese in considerazione le (numerose) ristampe, bensì soltanto le prime pubblicazioni delle novità tradotte. Gli autori francofoni presenti tra i «Romanzi» Sonzogno nel periodo 2005-2012 sono: Maxime Chattam (quattro titoli), Guillaume Musso (tre titoli), Leïla Haddad, Jean-Michel Riou, Jean Michel Thibaux, Jerome Delafosse, Anny Duperey, Thérèse Révay, Cyril Massarotto.
- 35 Quattro sono gli autori tradotti dallo spagnolo (per un totale di sette titoli), un solo autore è tradotto dal tedesco (con due titoli), dieci gli scrittori di lingua italiana (per un totale di undici titoli, più una raccolta di gialli curata da Gian Franco Orsi), tre gli autori tradotti da altre lingue (ovvero tre titoli tradotti rispettivamente dal russo, dal catalano e dal greco).
- 36 Per comparare con i dati relativi al catalogo Sonzogno, si prendano anche qui in considerazione gli anni 2005-2012: senza contare le ristampe, i titoli tradotti dall'inglese sono quarantotto (di ventinove autori), dal francese sette (di cinque autori), dal tedesco cinque (di tre autori), dallo spagnolo sette (di due autori), da altre lingue due (dal serbo e dall'ungherese) e i titoli italiani sono venti (di otto autori). Anche in questo caso, i dati sono il frutto di una rielaborazione delle informazioni contenute nel catalogo OPAC.
- 37 Cfr. G. Sapiro, *Mondialisation et diversité culturelle: les enjeux de la circulation transnationale des livres*, in *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*, dir. G. Sapiro, Nouveau monde, Paris 2009, pp. 275-301.

#### 4. Romanzi per tutti: i lettori di narrativa francese

Parallelamente alla varietà dei generi si riscontra anche un ampio spettro di «pubblici» di riferimento, vale a dire di categorie di lettori a cui i romanzi francesi sono rivolti. Se è vero, infatti, che il campo letterario comprende anche i lettori, in un continuum che va dal pubblico di massa, fruitore di prodotti di puro intrattenimento, a lettori “esperti” in grado di apprezzare la “qualità letteraria”, allora è nell’interesse degli editori proporre un’offerta capace di soddisfare le esigenze di ciascuno di questi ricettori potenziali. Non tutte le case editrici, tuttavia, ambiscono a raggiungere ogni tipo di lettore; anzi, soltanto i grandi gruppi possono aspirarvi, distribuendo la propria produzione tra i diversi marchi che li costituiscono e mirando di volta in volta a un settore più o meno specifico del mercato. Le case editrici indipendenti, al contrario, devono spesso prefiggersi un pubblico più circoscritto, costituito dai lettori più assidui<sup>38</sup> da fidelizzare attraverso un’offerta specializzata, e suscettibile di ampliarsi a mano a mano che si sviluppa il catalogo.

Osserviamo due esempi rappresentativi. Il primo è costituito dal più grande gruppo editoriale italiano, Mondadori, che controlla, tra il 2005 e il 2015, i marchi Piemme, Einaudi, Electa, Frassinelli, Mondadori, Mondadori Education, Oscar Mondadori e Sperling & Kupfer,<sup>39</sup> ed è responsabile di una importante percentuale del giro d’affari del mercato librario italiano.<sup>40</sup> Ciascuna delle case editrici appartenenti al gruppo, a sua volta, suddivide la propria produzione in collane, che possono rispettare distinzioni di genere (saggistica, poesia, narrativa, narrativa breve, etc.) oppure possono indicare il grado di «ambizione» dei libri che vi sono inseriti, e quindi, indirettamente, anche il pubblico che l’editore cerca di raggiungere.

Così, a un primo livello, il gruppo Mondadori può rivolgersi a bambini e ragazzi (ad esempio tramite il catalogo di Piemme), a studenti (tramite

38 Si considera «lettore forte» chi legge almeno un libro al mese, ovvero, in Italia, circa il 15% della popolazione: «A leggere oltre 12 libri all’anno sono meno di 4 milioni di persone, che praticamente da sole assorbono metà delle vendite e garantiscono la continuità – e, possiamo dire, forse perfino la sopravvivenza – a un settore industriale che fattura circa 3 miliardi e mezzo di euro, sforna circa 60.000 titoli all’anno e occupa quasi 40.000 persone» (G. Solimine, *L’Italia che legge*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 11). Per le case editrici, attirare l’attenzione di questa minoranza di lettori assidui è di un’importanza vitale; perciò la specializzazione in settori di nicchia nel tentativo di «crearsi un pubblico» rappresenta la strategia più frequente per consolidare la propria posizione nel mercato librario.

39 Non vengono prese in considerazione le imprese che non producono libri (bensì periodici, radio, pubblicità), né le case appartenenti all’ex-gruppo RCS, entrato a far parte di Mondadori soltanto alla fine del 2015.

40 Nel 2007, il gruppo Mondadori è responsabile del 28,8% del giro d’affari del mercato librario in Italia (*Rapporto sullo stato dell’editoria in Italia 2009*, a cura di G. Peresson, AIE, Ediser, Milano 2009, p. 65, tab. 55), nel 2011 del 27,4% (R. Cardone, *L’Édition en Italie*, Département Études du BIEF, 2012), nel 2015, dopo l’inglobamento del gruppo RCS, di oltre il 35% (P. Conti, *Ernesto Mauri: «Non chiamateci Mondazzoli: crescere fa bene ai libri»*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 2015).

Mondadori Education), così come a lettori adulti di saggistica, poesia e narrativa, di italiani e di stranieri, di autori classici e contemporanei. Una prima distinzione di prestigio, inoltre, si ha già confrontando i diversi marchi che fanno parte del gruppo e che, pur producendo narrativa sotto il controllo di uno stesso colosso commerciale, possono vantare o meno un’“aura” presso il pubblico italiano, secondo la loro storia, il loro catalogo e la loro attività corrente: è il caso, ad esempio, di Einaudi rispetto a Sperling & Kupfer, entrambe editrici di romanzi contemporanei per il gruppo Mondadori, ma l’una posizionata (almeno in parte) nel polo di produzione ristretta, e l’altra rivolta, con pubblicazioni regolari dei best-seller di Danielle Steel, Guillaume Musso e Nicholas Sparks, apertamente al pubblico di massa. Non è questa la sede per approfondire il rischio (reale) che l’editoria rivolta a un pubblico ristretto corre all’interno dei grandi gruppi:<sup>41</sup> ci limitiamo perciò a osservare che il mantenimento di distinzioni di «prestigio» all’interno della produzione di un grande conglomerato editoriale è negli interessi del conglomerato stesso, appunto nell’ottica di raggiungere, con la propria produzione complessiva, *ogni* tipo di pubblico.<sup>42</sup>

A un secondo livello, poi, ogni casa editrice appartenente al gruppo Mondadori può differenziare la propria produzione attraverso sigle editoriali e collane. Prendendo ad esempio il caso di Einaudi, si osserva che anche questo catalogo è abbastanza ampio da raggiungere bambini e ragazzi (tramite le Edizioni EL ed Einaudi Ragazzi), lettori di romanzi di genere (tramite «Stile Libero», che pubblica, tra gli altri, i romanzi di Fred Vargas e Jean-Patrick Manchette), di poesia (con la «Collezione di poesia», che contiene le poesie scelte nella raccolta *Il tempo dell’istante* di Jacqueline Risset), di saggistica (e di un suo versante letterario con «Frontiere», dove appaiono tre volumi di Jonathan Littell) e di narrativa bianca, a sua volta spartita tra collane più o meno prestigiose (i «Supercoralli» e i «Coralli», che accolgono, tra gli altri, i romanzi di Emmanuel Carrère tradotti tra il 1996 e il 2011).<sup>43</sup>

Tradurre l’*extrême contemporain*: il romanzo francese in Italia (2005-2015)

- 41 Una testimonianza che analizza il percorso di una casa editrice di qualità in seguito alla sua integrazione in un grande gruppo si trova in A. Schiffrin, *Editoria senza editori* [1999], trad. it. di A. Salsano, Quodlibet, Macerata 2019, e Id., *Il controllo della parola* [2005], trad. it. di N. Negro, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- 42 Ernesto Mauri, amministratore delegato Mondadori, si esprime in questi termini in merito all’attività di Einaudi (e, poi, di Rizzoli) dopo il passaggio a Mondadori: «Se un marchio perde specificità, quindi libertà, perde anche valore. Abbiamo tutto l’interesse a tutelare l’identità dei brand. Nel 1994 abbiamo acquisito Einaudi in una situazione economicamente disastrosa. Oggi è il fiore all’occhiello del gruppo: è rimasta se stessa e produce utili. E così Piemme e Sperling & Kupfer. Lo stesso criterio adotteremo, adesso, per i marchi di Rcs Libri» (Conti, *Ernesto Mauri: «Non chiamateci Mondazzoli: crescere fa bene ai libri»*, cit.).
- 43 Che le collane riassumano gradualmente la loro funzione di struttura portante dell’editoria letteraria italiana è illustrato dal catalogo della stessa Mondadori: dopo aver tentato per decenni una «politica di titolo», promuovendo libri e autori individualmente (cfr. G.C. Ferretti, G. Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L’editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, minimum fax, Roma 2014, pp. 231-237; M. Novelli, *Il consumo dei romanzi: le collane*, in *Il romanzo in Italia. Forme, poetiche, questioni*, a cura di G.

Un esempio agli antipodi può essere rappresentato da una piccola casa indipendente come 66thand2nd, specializzata nella narrativa anglofona, ma aperta a frequenti incursioni in territorio francofono. Il catalogo è suddiviso in due collane principali, «Attese» (che poi si espande in «Vite inattese») e «Bazar», a cui si aggiungono in seguito «Bookclub» e la già citata «B-Polar». Le descrizioni proposte sul sito della casa editrice manifestano la volontà di attirare, con ogni collana, dei pubblici specifici di lettori forti, delimitati ora secondo criteri tematici (l'attenzione allo sport in «Attese», dove appare ad esempio *Il ring invisibile*, romanzo biografico su Cassius Clay, di Alban Lefranc), ora secondo criteri di genere (il poliziesco e il *noir* in «B-Polar»), oppure anche ideologici – nel senso ampio della difesa di una certa *idea* della letteratura, intesa come «“manuale d'istruzioni” per orientarsi nel presente multietnico» – in «Bazar» (dove appaiono romanzi di Alain Mabanckou, Denis Lachaud, Scholastique Mukasonga, In Koli Jean Bofane, Dany Laferrière), oppure come «strumento di socializzazione»<sup>44</sup> in «Bookclub» (che ospita libri di Caroline Lunoir, Céline Minard, Miguel Bonnefoy). Risulta chiaro, da questi esempi, che i libri tradotti da 66thand2nd non sono rivolti a tutti: fermo restando che nessun editore ha un interesse a evitare il successo presso il grande pubblico, la strategia migliore per una piccola casa editrice come quella romana è quella di fidelizzare anzitutto una fetta del pubblico meno occasionale, proponendo una selezione di autori scelti e «marcati»<sup>45</sup> in modo da contribuire alla creazione di un'identità editoriale riconoscibile.

Detto ciò, se è vero che tutte le case e, al loro interno, tutte le collane si rivolgono a uno o più gruppi di lettori, è vero in certa misura anche il contrario: ovvero che i lettori non recepiscono la produzione di tutte le collane e di tutte le case editrici in modo indifferenziato. Al contrario, la collocazione editoriale ha un valore agli occhi del pubblico, e questo valore, che è legato specificamente all'editore, precede i libri e gli autori. Con “va-

Alfano e F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, vol. 1, pp. 281-302, in particolare pp. 299-302), a partire dal 1999 la casa milanese torna a servirsi della strutturazione in collane, riportando in vita «Scrittori italiani e stranieri» (dal 1986 dedicata solo a scrittori italiani) e fondando «Strade blu» (una collezione dalle intenzioni più sperimentali, aperta a scritture di non-fiction letteraria, dove vengono pubblicati, tra gli altri, diversi titoli di Yasmina Khadra e Pierre Lemaitre), entrambe attive ancora oggi. Si tratta, forse, di una soluzione per ovviare alla perdita di credibilità a cui un colosso commerciale va necessariamente incontro. Fabio Gambaro, scout per la letteratura francese a Mondadori tra il 2007 e il 2013, conferma il valore di questa suddivisione, che permette di riservare uno spazio esclusivo ai titoli più ambiziosi: così, i romanzi *noir* di Pierre Lemaitre vengono inseriti nelle collane «Strade blu» e in «Omnibus», rivolta al grande pubblico e diretta da Joy Terekiev, dal momento che sarebbero «troppo popolari» per la più prestigiosa «Scrittori italiani e stranieri» sotto la direzione di Luigi Sponzilli (F. Gambaro, intervista inedita, Parigi, 22 agosto 2019).

<sup>44</sup> *Collane*, [www.66thand2nd.com/collane.asp](http://www.66thand2nd.com/collane.asp) (ultimo accesso 4/5/2020).

<sup>45</sup> Si fa riferimento alle tre «operazioni sociali» distinte da Bourdieu nel processo di transfert letterario: selezione, marcatura e lettura. Cfr. P. Bourdieu, *Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 145, Décembre 2002, pp. 3-8.

lore” intendiamo il credito simbolico che ogni editore è in misura di attribuire o meno alle proprie pubblicazioni: come un garante, l’editore si assume la responsabilità dei libri che produce di fronte ai lettori, assicurandone la qualità.<sup>46</sup> Case storiche come Einaudi e Adelphi possono chiamare a testimone gli autori che, pubblicati magari ai loro esordi, hanno ottenuto sul lungo periodo fama e riconoscimento: il “credito” accumulato negli anni permette loro di trasferirne una parte ai nuovi nomi che entrano nei loro cataloghi, in altri termini di “garantire” per loro. Al contrario, editori giovani e ancora sconosciuti come Portaparole nel 2004 e L’Orma nel 2012, avendo accumulato ancora poco credito, devono appoggiarsi su altri strumenti – un capitale economico importante, una fitta rete di contatti in un determinato ambiente, un progetto editoriale forte e ben strutturato, un’immagine pubblica riconoscibile, etc. – per ottenere anzitutto per se stessi il capitale da trasferire, in un secondo momento, ai propri autori.

Tradurre l'*extrême contemporain*:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

### 5. Non solo collane: quando il nome diventa un marchio

Se l’offerta di narrativa francese in lingua italiana è variegata e rivolta a diverse categorie di lettori, ciò significa che esiste un pubblico – o meglio esistono i pubblici – pronti a recepire quest’offerta.

Al contrario di quanto accade per la narrativa contemporanea germanofona, che stenta a circolare fuori dalle cerchie dei germanisti anche quando si tratta di best-seller sul mercato tedesco, il romanzo francese è riuscito in diverse occasioni a scalare le classifiche delle vendite in Italia. *L’eleganza del riccio* di Muriel Barbery, edito da e/o, è stato tra i libri più venduti per tre anni consecutivi, tra il 2008 e il 2010; *Diario di scuola* e *Storia di un corpo* di Daniel Pennac, pubblicati da Feltrinelli, sono tra i cinquanta titoli più venduti in Italia rispettivamente nel 2008 e nel 2012; *La cavalcata dei morti* e *Tempi glaciali* di Fred Vargas, due romanzi usciti da Einaudi «Stile Libero», sono nella top 50 degli anni 2011 e 2015 rispettivamente; e anche Bompiani si trova per tre anni di seguito, dal 2013 al 2015, tra i primi in classifica, anzitutto con *La verità sul caso Harry Quebert* di Joël Dicker, poi con *Sottomissione* di Michel Houellebecq.<sup>47</sup>

46 Una qualità che, come abbiamo visto, può essere di vario tipo e la cui ridefinizione è sempre in gioco. Bourdieu espone tale logica di accumulazione di capitale simbolico, definendola un’«economia antieconomica», quando espone i meccanismi in atto nel «mercato dei beni simbolici»: P. Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], trad. it. di A. Boschetti, il Saggiatore, Milano 2005, pp. 207-243).

47 Le classifiche generali delle vendite sono fornite da Informazioni Editoriali sul portale iBUK, disponibile alla pagina [www.ibuk.it](http://www.ibuk.it). Non ci soffermiamo in questa sede, perché non pertinente alla produzione dell’*extrême contemporain*, sulla presenza costante nelle classifiche dei libri più venduti del *Piccolo principe* di Antoine de Saint-Exupéry né sulla presenza occasionale di testi non romanzeschi, come il pamphlet di Stéphane Hessel *Indignatevi!*, pubblicato dalle edizioni Add nel 2011.

Si osserverà che questi grandissimi successi di pubblico non appartengono a un unico genere, bensì riflettono diverse sfaccettature della produzione francese contemporanea: i gialli di Vargas e Dicker, il romanzo di attualità-scandalistico di Houellebecq, il romanzo filosofico ma «leggibile»<sup>48</sup> di Barbery, il romanzo-saggio per ragazzi di Pennac, e così via. Non solo: anche il trattamento editoriale che questi titoli ricevono può variare secondo i casi, passando dall'inserimento in una collana che accoglie numerosi romanzi di genere – come Vargas in «Stile Libero» – al culto dell'autore – come accade nel caso di Bompiani con Houellebecq, la cui opera omnia è stata ripubblicata in due volumi tra il 2016 e il 2017.

Indipendentemente dalle modalità d'inserimento nel catalogo, questi autori tanto redditizi hanno in comune la tendenza a diventare dei “marchi” che caratterizzano a loro volta gli editori che li pubblicano: la copertina di *Estasi culinarie*, il secondo libro di Barbery pubblicato da e/o, reca direttamente in copertina la dicitura «Dall'autrice dell'*Eleganza del riccio*»; i nomi di Pennac e di Feltrinelli (e della sua traduttrice Yasmina Mélaouah) sono indissolubili a parte rare eccezioni; e nel caso di un'altra autrice francofona di grande successo in Italia, Amélie Nothomb, la sua torrenziale produzione rischia persino di eclissare gli altri autori della casa che la rappresenta, la romana Voland.<sup>49</sup>

Un caso emblematico per gli anni Dieci è costituito dalla (re)-introduzione di Annie Ernaux in Italia. Già tradotta per i tipi di Guanda e Rizzoli tra gli anni Ottanta e Novanta,<sup>50</sup> senza però suscitare eco nella critica letteraria italiana, Ernaux risveglia l'interesse della giovane editrice L'Orma, che decide di farne uno dei propri autori di punta. I direttori della casa, Marco Federici Solari e Lorenzo Flabbi, conducono un'operazione che si rivelerà vincente: tradurre e far riscoprire l'opera dell'autrice francese, già riconosciuta in patria, a partire dal binomio del suo primo grande successo, *La Place*, e del suo più recente *opus magnum*, *Les Années*. Pubblicati a un anno di distanza uno dall'altro, entrambi nella traduzione di Flabbi, e in-

48 Questa la valutazione della francesista Gabriella Bosco nella sua tiepida recensione del romanzo: G. Bosco, *Nel retro si parla di Marx*, in «Tuttolibri», 27 ottobre 2007. Anche Fabio Gambaro, mediatore culturale tra la Francia e l'Italia e collaboratore di diverse case editrici prima di diventare direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, ritiene che i grandi successi di pubblico tradotti dal francese siano dovuti in parte all'abbandono di una tradizione «trop nombriliste et sophistiqué» che, pur essendo apprezzata Oltralpe, non avrebbe mai funzionato in Italia: F. Gambaro, *La fiction française séduit les Italiens*, in «Le Monde», 21 novembre 2007.

49 «Certo, per una casa editrice delle dimensioni della Voland, in questa promettente situazione esiste un rischio. Ed è quello di venire fagocitati dalla nostra autrice e di diventare esclusivamente “quelli che pubblicano la Nothomb”» (D. Di Sora, *Avventure di un'autrice francofona in Italia: il caso Amélie Nothomb*, in *Le Goût du roman. La prose française: lire le présent*, a cura di M. Majorano, B.A. Graphis, Bari 2002, pp. 277-280: p. 280).

50 Leonella Prato Caruso traduce *Una vita di donna* per Guanda nel 1988; poi, per Rizzoli, escono *Passione semplice* (trad. di I. Landolfi, 1992), *Diario dalla periferia e Gli armadi vuoti* (trad. di R. Petri, 1994 e 1996), *Non sono più uscita dalla mia notte e L'onta* (trad. di O. Orel, 1998 e 1999).

seriti nella collana portante del catalogo, «Kreuzville Aleph», *Il posto* (2014) e *Gli anni* (2015) ottengono un notevole successo di critica e vengono seguiti dalle ritraduzioni e riedizioni di varie opere dell'autrice: *L'altra figlia* (2016), *Memoria di ragazza* (2017), *Una donna* (2018), *La vergogna* (2018) e *L'evento* (2019).

Gli editori programmano il rinnovato debutto di Ernaux di fronte al pubblico italiano come un investimento a lungo termine: la prima edizione del *Posto* è venduta al prezzo promozionale di € 10, per rendere il volume accessibile a tutti i lettori e diffondere il nome dell'autrice; a distanza di qualche anno, il costo quasi doppio del suo quarto libro, *Memoria di ragazza* (il cui prezzo di copertina è € 18), non sembra troppo elevato per i lettori affezionati di una scrittrice ormai più che nota. O, ancora, la promozione dei libri non si limita ai canali usuali per gli altri titoli della casa – social media, stampa, riviste letterarie –, ma arriva alle frequenze di Radio3;<sup>51</sup> inoltre, gli editori dell'Orma si assicurano, tramite acquisti anticipati dei diritti che “congelano” temporaneamente alcuni titoli dell'autrice, di rimanerne i rappresentanti esclusivi in Italia: L'Orma si è così garantita il monopolio sull'opera della scrittrice, che da parte sua ottiene in questo modo una certa continuità nel trattamento della propria immagine e nelle traduzioni.

Il successo di Ernaux si manifesta tanto nelle istanze di legittimazione specifiche del mondo letterario – ad esempio con l'ottenimento del Premio Strega Europeo nel 2016 e il conferimento del Premio Stendhal a Flabbi per la traduzione di *Memoria di ragazza* o, per quella di *Una donna*, del Premio La Lettura-Corriere della Sera per la migliore traduzione del 2018 – quanto nelle cifre di vendita, che non rispecchiano gli standard della produzione dell'Orma: se nella casa romana la tiratura media è di circa 3.000 esemplari, degli ultimi titoli di Ernaux sono state stampate in prima tiratura tra le 15.000 e le 20.000 copie. Anche in questo caso, quindi, la presenza nel catalogo di una personalità tanto prominente può rivelarsi un'arma a doppio taglio: grazie alla scrittrice, gli editori godono di una visibilità, una stabilità economica e un riconoscimento importanti; al tempo stesso, devono costruire il resto del catalogo in modo da «non essere solo la casa editrice di Ernaux» e non rischiare che la propria autrice più importante oscuri le loro ulteriori pubblicazioni.<sup>52</sup>

---

Tradurre l'extrême  
contemporain:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

51 Il terzo canale radiofonico della Rai si specializza nella cultura, con trasmissioni dedicate alla letteratura, al cinema, alla musica classica, alla storia, ecc. I suoi contenuti sono seguiti da un pubblico molto vasto e le sue proposte letterarie, in particolare, hanno un'influenza importante sui “lettori forti”.

52 M. Federici Solari, intervista inedita, Roma, 21 marzo 2019; ringraziamo Federici Solari anche per tutte le informazioni relative alle tirature, ai costi di produzione e vendita e agli strumenti di promozione delle pubblicazioni dell'Orma.

## 6. Non solo editori: la rete dei *passeurs*

I lettori più specializzati della critica accademica hanno accesso ai testi in lingua originale. Questo dato è importante non solo per capire il loro sguardo critico sulle scelte degli editori italiani in fatto di traduzioni, ma anche perché, spesso, questi lettori non si limitano a recepire a posteriori la proposta degli editori.<sup>53</sup> Al contrario, anch'essi possono partecipare, dietro le quinte, al processo di creazione di quel sistema che è la letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario italiano<sup>54</sup> – che sia in qualità di traduttori, di prefatori, di curatori o di consulenti più o meno ufficiali che suggeriscono alle case editrici titoli e autori da importare in Italia.

L'interesse specifico per il romanzo dell'*extrême contemporain* in ambito accademico si ritrova nel lavoro di diversi professori e gruppi di ricerca che contribuiscono attivamente ad alimentare il dibattito intorno alle pubblicazioni più recenti dei romanzieri di lingua francese: oltre ai volumi già menzionati di Zanotti e Majorano, altri studi e raccolte dimostrano l'interesse degli specialisti italiani per questo settore della produzione letteraria;<sup>55</sup> il GREC, o Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain, studia anzitutto la produzione francofona contemporanea e organizza conve-

53 Anche in ambito universitario si riconosce, d'altronde, una «polarizzazione intorno ad alcuni nomi» che costituiscono perciò il repertorio attuale, sempre aperto a modifiche, della letteratura francese *haut de gamme* (G. Rubino, *Prefazione. Perché una bibliografia?*, in M. Majorano, *Bibliographie. Études sur la prose française de l'extrême contemporain en Italie et en France (1984-2006). Deuxième édition revue et augmentée*, B.A. Graphis, Bari 2010, p. XXVIII). La mancanza di bibliografie aggiornate sugli studi di francesistica in Italia dopo il 2006 non ci permette di comprovare se questa tendenza è ancora dimostrabile negli anni successivi fino al 2015; ci sembra plausibile pensare che lo sia, e che gli autori più accreditati non superino la decina (di cui potrebbero fare parte, sulla base delle nostre ricerche sull'introduzione dell'*extrême contemporain* in Italia, autori come Annie Ernaux, Pascal Quignard, Michel Houellebecq e Emmanuel Carrère), ma lasciamo questa domanda aperta nell'attesa di una bibliografia attualizzata. Accanto al volume curato da Majorano, per il periodo immediatamente precedente quello che stiamo trattando in questo articolo, si consideri anche la bibliografia a cura di N. Novelli, *Francesistica. Bibliografia delle opere e degli studi di letteratura francese e francofona in Italia. 2000-2004*, IV, L'Harmattan Italia-L'Harmattan, Paris-Torino 2006, e G. Rubino, *La littérature française du 20<sup>e</sup> siècle en Italie*, in *La Littérature française du 20<sup>e</sup> siècle lue de l'étranger*, dir. D. Viart, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2011, pp. 195-211.

54 Cfr. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem* [1978], in «Poetics Today», XI, 1, 1990, pp. 45-51. Per un esempio di studi sulla letteratura tradotta considerata come sistema in Italia, sulla scia della teoria dei polisistemi elaborata da Even-Zohar, si veda M. Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Quodlibet, Macerata 2019, inserito nella nuova collana «Letteratura tradotta in Italia» diretta da Anna Baldini, Irene Fantappiè e Michele Sisto. Lo stesso approccio allo studio delle traduzioni per una miglior comprensione della produzione locale è suggerito da F. Billiani e A. Bibbò, *Il ruolo delle traduzioni*, in *Il romanzo in Italia*, cit., pp. 239-256.

55 Cfr. ad esempio le collane «Ultracontemporanea» e «Tradurre» dirette da Marie Thérèse Jacquet rispettivamente per Quodlibet Studio e B.A. Graphis; cfr. anche *Il romanzo francese contemporaneo*, a cura di G. Rubino, Laterza, Roma-Bari 2012; la già citata Gabriella Bosco ha raccolto una selezione delle sue recensioni in G. Bosco, *Il romanzo francese contemporaneo*, Trauben, Torino 2011; per quanto riguarda l'introduzione del romanzo francese in Italia si consideri, oltre al già menzionato saggio di Congedo, anche la tesi di dottorato di Paola Checcoli, *Échanges culturels entre France et Italie: questions de traduction et réception littéraires et de politique éditoriale au début du XXI<sup>e</sup> siècle*, Università di Bologna-Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, Bologna-Paris 2013 (direttrici Silvia Contarini e Donata Meneghelli).

gni ed eventi – come l’attribuzione del Premio Murat a romanzi ancora sconosciuti in Italia – destinati a promuovere la produzione in francese;<sup>56</sup> inoltre, diverse riviste, talvolta legate in modo diretto alle università, si dedicano alla letteratura francese in generale, con incursioni occasionali nella produzione contemporanea.<sup>57</sup>

Questi professori, critici, ricercatori fanno parte della rete dei cosiddetti *passseurs*, traghettatori tra due campi culturali permeabili ma distinti; si tratta di una rete sociale<sup>58</sup> vasta e complessa, spesso difficile da ricostruire perché i legami al suo interno possono essere anche informali, ma non per questo meno carichi di conseguenze. Come si diceva, avvalersi di mediatori professionalizzati come gli agenti letterari – o, meglio, i coagenti e subagenti, che non rappresentano autori, bensì agenzie e/o case editrici straniere e si fanno carico della cessione dei diritti secondari per le traduzioni<sup>59</sup> – resta una pratica minoritaria, anche se in crescita, nel transfert di letteratura francese.<sup>60</sup> Un’eccezione significativa è rappresentata dall’agenzia di Anna Spadolini, che ha mediato l’introduzione in Italia di autori come Hubert Haddad (di cui *Il pittore di ventagli* esce da Ponte alle Grazie nel 2013) e Cécile Coulon (il cui romanzo *La casa delle parole* è pubblicato da Keller nel 2015); e fanno un caso a parte anche gli autori più rinomati, che fanno spesso ricorso a propri rappresentanti, come Michel Houellebecq, Emmanuel Carrère o Daniel Pennac. Anche il ricorso agli “scout”, corrispondenti incaricati d’informare gli editori delle novità più rilevanti sulla scena internazionale,<sup>61</sup> sembra limitarsi soprattutto alle case di dimensioni più grandi, che fanno riferimento a professionisti del setto-

Tradurre l’extrême  
contemporain:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

56 Cfr. il sito web del gruppo di ricerca alla pagina [www.grecart.it](http://www.grecart.it). Il GREC collabora con l’Atelier de Recherches Génois sur l’Écriture Contemporaine, legato all’Università di Genova (il cui sito web è disponibile all’indirizzo [www.argec.it](http://www.argec.it)); anche l’Università di Roma La Sapienza vanta un Laboratoire de Recherches sur le Contemporain che diffonde informazioni sulle attualità culturali franco-italiane (alla pagina [www.larc.hypotheses.org](http://www.larc.hypotheses.org)).

57 La rivista semestrale «Francofonia» è legata all’Università di Bologna, quella annuale «Studi di letteratura francese» alle università di Bari e Milano; si vedano anche «Studi francesi» (quadrimestrale), «Revue Italienne d’Études Françaises» (annuale) e «Skené. Rivista di letteratura francese e italiana contemporanea» (annuale).

58 Sulla compatibilità della nozione di “rete” con la teoria dei campi bourdieusiana, si veda *Les Réseaux littéraires*, a cura di D. de Marneffe e B. Denis, Le Cri, Bruxelles 2006, e in particolare il contributo di G. Sapiro, *Réseaux, institution(s) et champ*, pp. 44-59.

59 Cfr. Ch. Botrel, *Internationaliser sa production. Cessions de droits & coéditions*, Electre-Éditions du Cercle de la Librairie, Paris 2017, pp. 27-32; B. Griffini, *Diritto d’autore, agente letterario e traduttore nella filiera editoriale*, Editrice Universitaria Udinese, Udine 2006.

60 Per un’analisi sulla situazione degli agenti letterari in Francia (risalente al 2010), si veda l’inchiesta molto informativa dell’editrice Juliette Joste, *L’Agent littéraire en France. Réalités et perspectives*, realizzata nel giugno 2010 per MOTif, l’Observatoire du livre et de l’écrit en Ile-de-France.

61 «Loro hanno degli scout americani, che gli insegnavano anche un po’ del resto del mondo», racconta Helena Janeczek a proposito di Mondadori nell’intervista, già citata, del 15 giugno 2019. Anche Francesco Guglieri, editor presso Einaudi, spiega che il ricorso agli scout e il contatto diretto con gli editori stranieri è più efficace del passaparola tra amici e conoscenti: l’obiettivo, infatti, è di avere dei canali per intercettare i libri ancora prima che questi vengano pubblicati in lingua originale (F. Guglieri, intervista inedita, Torino, 7 marzo 2019).

re come Cristina De Stefano, giornalista culturale e scout a Parigi, e Hella Faust, direttrice della parigina Hella Faust Literary Scouting: è lei, ad esempio, ad aver suggerito a Einaudi l'acquisto del romanzo d'esordio di Romain Puértolas, *L'incredibile viaggio del fachiro che restò chiuso in un armadio Ikea*, pubblicato nei «Supercoralli» nel 2014.

All'interno di realtà editoriali più piccole, prevalgono invece il rapporto diretto tra le case editrici francesi e italiane e le collaborazioni più o meno personali – spesso, appunto, con personalità del mondo accademico. In alcuni casi, gli stessi editori hanno alle spalle un percorso nella ricerca, oppure svolgono in modo parallelo lavori nell'editoria e nell'università, fondendo dunque in un'unica figura gli *habitus* dell'editore e dell'accademico: è il caso, ad esempio, di Paola Del Zoppo, direttrice editoriale di Del Vecchio e insieme ricercatrice e insegnante di letteratura tedesca all'università dopo aver concluso un dottorato in letterature comparate. Per la selezione dei titoli da tradurre dal francese, Del Zoppo si rivolge raramente a dei coagenti, preferendo invece lo scambio diretto con le case editrici straniere oppure affidandosi alle proposte dei traduttori con cui collabora o a ricerche personali legate a specifiche competenze di letteratura postcoloniale e transculturale.<sup>62</sup> Simile è il caso di una casa di piccole dimensioni come L'Orma, che non delega quasi mai a agenzie o scout la «scoperta» di autori francofoni,<sup>63</sup> bensì si affida, nella stragrande maggioranza dei casi, al contatto diretto con gli editori stranieri: una pratica che può rendere lo scambio certamente meno tempestivo, ma al tempo stesso «più personale, meno asettico»,<sup>64</sup> rimandando a una dimensione artigianale del lavoro editoriale.<sup>65</sup>

62 P. Del Zoppo, intervista inedita, Roma, 29 marzo 2019.

63 Diverso è il caso delle traduzioni dal tedesco, molto spesso mediate dall'agenzia letteraria di Barbara Griffini che, rappresentando la maggioranza delle grandi case editrici tedesche, costituisce un «filtro» inevitabile tra i mercati germanofono e italiano. Se agli inizi della storia dell'agenzia diverse grandi case restavano fuori dal suo raggio d'azione, queste vengono gradualmente inglobate nella lista dei clienti: Suhrkamp vi si aggiunge nel 2012, Hanser nel 2017, dtv e Hoffmann und Campe nel 2018; restano fuori dalla lista le edizioni Lübbe, di cui però Griffini rappresenta l'imprinting Eichborn.

64 L. Flabbi, intervista inedita, Roma, 21 marzo 2019. Ricordiamo, per completezza, che i due fondatori dell'Orma, Lorenzo Flabbi e Marco Federici Solari, hanno svolto un percorso universitario, conclusosi con un dottorato in letterature comparate ed esperienze d'insegnamento e ricerca all'estero.

65 Una dimensione caratteristica dell'editoria del primo Novecento, di cui è emblematica la figura dell'«editore protagonista» (V. Bompiani, *Il mestiere dell'editore*, Longanesi, Milano 1988, pp. 102-104), legata a sua volta a quella del «letterato editore» (A. Cadioli, *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, il Saggiatore, Milano 1995). Che le case di maggiori dimensioni abbiano perso tale componente personale nella gestione della propria attività è ormai un'opinione assodata: cfr. ad esempio la testimonianza dell'ex-direttore editoriale di Einaudi, Ernesto Ferrero, *Cosa resta del mestiere di editore nell'epoca dei mega-libri e del disordine della rete?*, in *Fare libri. Come cambia il mestiere dell'editore*, a cura di R. Polese, Almanacco Guanda, Parma 2012, pp. 63-66.

In altri casi, i direttori editoriali stessi non sono più attivi in ambito universitario, ma collaborano con chi vi è inserito e prediligono i rapporti personali. Si pensi, ad esempio, all'introduzione di Laurent Mauvignier in Italia, autore oggi consacrato da Feltrinelli, ma tradotto per la prima volta nel 2008 dal piccolo editore indipendente Zandonai: il docente di letteratura francese Alberto Bramati ne ha suggerito l'acquisizione a Giuliano Geri, allora responsabile, insieme a Giusi Drago, delle collane di narrativa «I Fuochi» e «I piccoli fuochi»;<sup>66</sup> Bramati è anche il traduttore dei due libri pubblicati dalla casa trentina, *La camera bianca* e *Lontano da loro*, prima del passaggio dell'autore a Feltrinelli nel 2010. «Nasce tutto dai rapporti personali», spiega Geri in merito alle tecniche impiegate per andare a caccia di autori nuovi, un lavoro affidato dunque agli editori stessi o, in qualche caso, a consulenti esterni, purché questi abbiano «una sensibilità per i libri».<sup>67</sup>

Come conseguenza, le case più grandi che fanno ricorso agli scout potrebbero subire un'influenza più diretta delle quotazioni sul mercato angloamericano, che è quello egemone nella Repubblica delle Lettere; i cataloghi delle case di dimensioni più ridotte, al contrario, manifesterebbero più chiaramente gli ambienti in cui circolano i loro collaboratori, e di conseguenza, come già accennato, si rivolgerebbero necessariamente a un pubblico più specifico. Questo effetto può essere attenuato dall'abilità degli scout e degli agenti nel proporre ai loro clienti dei titoli in linea con il loro catalogo; tuttavia, è certo che la presenza di un ulteriore intermediario nella filiera internazionale del libro, aumentando il numero di collaboratori e di “filtri” tra la produzione in lingua originale e la sua versione tradotta e spersonalizzando in qualche misura le relazioni interne, allontana il lavoro editoriale dalla sua dimensione di “officina” e ne accentua, per converso, l'aspetto industriale.

## 7. Conclusioni

Questa breve analisi ci permette di enunciare alcune ipotesi sullo stato dei rapporti editoriali franco-italiani tra il 2005 e il 2015. Se è vero che ogni libro è un *unicum* e non esiste, almeno per la produzione non seriale di romanzi, alcun automatismo nella scelta dei titoli da tradurre e pubblicare, è vero altresì che si possono riconoscere alcune tendenze nel transfert di romanzi francesi in Italia.

---

Tradurre l'*extrême contemporain*: il romanzo francese in Italia (2005-2015)

66 Occorre precisare, per completezza, che lo stesso Geri ha alle spalle un percorso universitario, conclusosi con una laurea in filosofia.

67 G. Geri, intervista inedita, Trento, 21 dicembre 2018.

Un'insoddisfazione generale è percepibile, soprattutto tra i lettori più specializzati e in ambito universitario, per la diffusione ridotta della letteratura francese in Italia.<sup>68</sup> È comprensibile: schiacciata dal confronto con le letterature anglofone e lontana dal prestigio che la vita culturale parigina aveva avuto nel secolo scorso, la produzione in lingua francese sembra subire, a prima vista, un trattamento di sfavore da parte degli editori italiani. Tuttavia, come abbiamo visto, la presenza di traduzioni dal francese nei cataloghi italiani è tutt'altro che insignificante: tutti i grandi gruppi manifestano un interesse costante per il romanzo francese contemporaneo, così come le grandi case indipendenti e la piccola e media editoria.

Nella sua analisi della letteratura francofona «dopo il primato», Paolo Zanutti ritiene che le vere vittime della dominazione crescente dell'inglese nel mercato mondiale del libro siano gli scrittori: a suo avviso, mentre «il prestigio e il potere consacrante della Francia sembrano ancora reggere», la produzione letteraria contemporanea in lingua francese sarebbe «entrata nel numero di quelle meno conosciute perché, si ritiene, tutto sommato ignorabili».<sup>69</sup> Zanutti porta due argomenti a sostegno della sua tesi: da una parte, la scarsa tendenza all'intraduzione nel mondo anglofono lascerebbe a Parigi il potere di consacrare gli autori di lingue terze; dall'altra, la noncuranza che gli intellettuali italiani dimostrerebbero per autori affermati in Francia, come nel caso di Le Clézio prima dell'attribuzione del premio Nobel. Parigi, insomma, sarebbe ancora in grado di imporre all'attenzione mondiale un'autrice o un autore indonesiani o nicaraguensi, ma non sarebbe più il campo letterario straniero cui gli scrittori italiani guardano come punto di riferimento e orientamento.

Ora, benché le osservazioni di Zanutti si fondino su fatti reali – è vero che il tasso d'intraduzione nei campi editoriali anglosassoni è basso ed è vero che diversi autori francesi centrali nel discorso culturale nazionale sono poco noti o assenti in Italia –, ci sembra che uno studio più ravvicinato dei cataloghi editoriali italiani smentisca la sua tesi, e persino la capovolga. La relativa marginalizzazione della lingua francese a partire della fine del Novecento non le ha impedito, infatti, di conservare una presenza significativa, costante e trasversale sulla scena letteraria italiana, e di vantare diversi successi sia in termini di mercato che in termini di prestigio specifico.

È proprio in virtù di questo prestigio che le pratiche di importazione della letteratura tradotta dal francese “resistono”, in qualche misura, all'imposizione di prassi derivate dal modello anglofono dominante – il

68 Paolo Zanutti lamenta la perdita di prestigio degli autori francofoni in Italia in *Dopo il primato*, cit.; Gianfranco Rubino, dal canto suo, annuncia nella quarta di copertina del volume da lui curato sul romanzo dell'*extrême contemporain* (*Il romanzo francese contemporaneo*, cit.) che la «fiorente narrativa» francese sembra destinata a rimanere «poco nota in Italia».

69 Zanutti, *Dopo il primato*, cit., p. 8.

che si manifesta in modo più evidente nel ricorso limitato alla mediazione di coagenti e subagenti, maggioritario invece per altre lingue di partenza come l'inglese e il tedesco. Il rapporto diretto con gli editori d'Oltralpe è facilitato, poi, dal fatto che la conoscenza della lingua francese è più diffusa, tra i professionisti italiani meno giovani, rispetto a quella di altre lingue straniere (a eccezione dell'inglese, divenuta oggi la lingua franca degli scambi culturali).

Inoltre, dedurre uno scarso interesse per la produzione in francese dall'assenza, in Italia, di autori rinomati nel loro campo d'origine ci sembra costituire un *non sequitur*. Accettare questa corrispondenza significherebbe presupporre che gli scrittori noti nel loro campo d'origine avrebbero, a priori, diritto d'accesso in un altro campo, ovvero che tradurli sarebbe un atto naturale, spontaneo, mentre non tradurli richiederebbe una giustificazione. Questo presupposto, però, è fuorviante: così come si può tentare di dimostrare qualcosa che è accaduto, ma non si può provare un fatto negativo, allo stesso modo è più sensato cercare un motivo laddove c'è stato un atto (nel nostro caso: una traduzione) e non dove questo viene a mancare. La ragione di ciò è d'ordine pratico: i nuovi titoli pubblicati ogni anno in francese, così come in inglese, superano le migliaia, e solo una minima parte viene selezionata dagli editori italiani per la traduzione da entrambe le lingue. Detto altrimenti: non tradurre è la regola e tradurre è l'eccezione; un'eccezione motivata dai diversi interessi, economici e/o simbolici, che ogni editore può avere per rendersi rappresentante di questo o quell'autore in Italia.<sup>70</sup> Perciò, il poco interesse che un autore di successo in Francia come Le Clézio destava nell'Italia degli anni Novanta, o come François Bon ancora oggi, si spiega con il fatto che nessun editore vi aveva riconosciuto un autore necessario alla costruzione del proprio catalogo. Al contrario, è più sorprendente che la maggior parte delle case editrici italiane consacrino almeno una piccola parte della propria produzione alle traduzioni dal francese, sebbene questo settore sia già ampiamente coperto nel mercato librario, il che ci permette di dedurre che le motivazioni per tradurre dal francese sono molteplici e non si esauriscono nella semplice ricerca di successi di vendita.

---

Tradurre l'extrême  
contemporain:  
il romanzo  
francese in Italia  
(2005-2015)

70 «Celui qui s'approprie, en toute bonne foi, un auteur et s'en fait l'introduit par des profits subjectifs tout à fait sublimés et sublimes, mais qui sont néanmoins déterminants pour comprendre qu'il fasse ce qu'il fait. [...] Faire publier ce que j'aime, c'est renforcer ma position dans le champ – cela que je le veuille ou non, que je le sache ou non, et même si cet effet n'entre en rien dans le projet de mon action. Les élections mutuelles et pures se font souvent sur la base d'homologies de positions dans des champs différents auxquels correspondent des homologies d'intérêts et des homologies de styles, de partis intellectuels, de projets intellectuels. On peut comprendre ces échanges comme des alliances, donc dans la logique des rapports de force, comme, par exemple, des manières de donner de la force à une position dominée, menacée» (Bourdieu, *Les Conditions sociales de la circulation internationale des idées*, cit., p. 5).

L'impegno della piccola e media editoria nel consolidare la presenza della produzione letteraria francese in Italia e a salvaguardarne il prestigio avvalorava quest'ipotesi. Queste case, la cui sopravvivenza dipende meno dalla pubblicazione di *best-seller* che dalla fidelizzazione dei lettori cosiddetti "forti", si fanno carico d'introdurre autori ancora sconosciuti e di pubblicare titoli che, poco redditizi sul breve termine, rischierebbero altrimenti di non superare i confini nazionali. Lo fanno, spesso, in collaborazione con le politiche culturali francesi; sono numerose, infatti, le iniziative statali dei Paesi francofoni per finanziare e promuovere la loro produzione letteraria all'estero: il Centre National du Livre pubblica regolarmente dei bandi per sostenere le traduzioni dal francese; l'Institut français e l'Ambasciata di Francia organizzano eventi di promozione come il Festival de la Fiction Française, che ha portato tra il 2010 e il 2015 gli autori e i loro editori in numerose città italiane; il Bureau International de l'Édition Française favorisce gli incontri degli editori francesi con i mercati stranieri tramite l'organizzazione e il finanziamento della loro partecipazione a fiere e altri eventi internazionali; Pro Helvetia sostiene sia la traduzione che la promozione delle opere di autori svizzeri all'estero. Sono queste case, indipendenti e di dimensioni medio-piccole, a praticare l'editoria più "personale", e la loro produzione annuale più ridotta corre un rischio minore, rispetto a quella dei grandi gruppi, di scomparire nel ciclo sempre più rapido di produzione e consumazione dei beni culturali. Perciò ci sembra plausibile che tra i loro cataloghi siano contenute le proposte più "autonome" che costruiranno il futuro canone italiano della letteratura tradotta dal francese.