

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA
IN SCIENZA DELLA TRADUZIONE**

Ciclo XX

L-LIN/04

**LA TRADUZIONE INTRALINGUISTICA,
INTERLINGUISTICA E INTERCODICA DELLA
TRILOGIA MARSIGLIESE DI
JEAN-CLAUDE IZZO**

Presentata da: CAROLE BAILLEUL

Coordinatore Dottorato

Prof. Ruggero Campagnoli

Relatore

Prof.ssa Danielle Di Gaetano Londei

Esame finale anno 2008

INDICE	
INTRODUZIONE.....	9
PARTE I - DAL GIALLO AL <i>NOIR</i>	13
I. Il romanzo poliziesco: nascita ed evoluzione di un genere..	15
1. Nascita di un genere	16
1.1. Le origini sociali	16
1.2. Le origini letterarie: Edgar Allan Poe, Gaboriau e Arthur Conan Doyle	17
• Edgar Allan Poe	17
• Gaboriau	23
• Arthur Conan Doyle	25
1.3 Il “romanzo enigma”: dalle regole di S.S. Van Dine ad Agatha Christie	29
2. La struttura e le tecniche narrative	34
2.1. Gli ingredienti del romanzo poliziesco classico: l’ambiente ed i personaggi	38
2.2. Le tecniche narrative	39
3. Verso la rivoluzione del romanzo poliziesco.....	41
3.1. L’universo di Simenon.....	41
3.2. La nuova scuola americana <i>Hard Boiled</i>	45
II. Il romanzo <i>Noir</i>	53
1. Il <i>Noir</i> francese	53
1.1. Origini storiche.....	53
1.2. Il <i>Noir</i> : uno sguardo nuovo sulla realtà	58
2. Il <i>Noir Mediterraneo</i>	65
2.1. Dal <i>Néo-Polar</i> al <i>Noir Mediterraneo</i>	65
2.2. Mediterraneo: identità di confine	70
PARTE II - DEL TRADURRE E DELLA TRADUZIONE: CREARE UN “MONDO TERZO”	81
Introduzione	83
I. Cenni di storia e teoria della traduzione	84
1. La traduzione come interpretazione	88

1.1. Il circolo ermeneutico	88
1.2. Tradurre è interpretare?	92
2. La traduzione come fattore della comunicazione ...	94
3. Per una traduzione “ragionevole”	100
4. La traduzione come area transizionale tra le culture.	103
II. Il traduttore come antropologo/ mediatore culturale	108
1. <i>Cultural turn</i> e <i>Translation studies</i>	108
2. Il traduttore come antropologo	114
3. Oltre la dicotomia <i>sourcier/ cibliste</i>	117
4. <i>Métissage</i> e “mondo terzo”	120
Conclusioni.....	130
PARTE III - NARRAZIONE E AMBIENTE SOCIO-CULTURALE NELLA TRILOGIA DI J.C.IZZO	133
Jean-Claude Izzo. Cenni biografici.....	135
I. La Trilogia marsigliese.....	138
1. Nascita di un nuovo genere.....	138
2. I romanzi della Trilogia	142
2.1. Total Khéops	142
2.2. Chourmo.....	145
2.3. Solea	147
II. Le componenti della narrazione.....	150
1. Gli elementi <i>noir</i> della Trilogia.....	150
2. Paesaggio urbano e paesaggio umano.....	155
2.1. Marsiglia.....	155
• La creolità mediterranea	155
• Le genti	160
• La musica	162
2.2. I personaggi e gli stereotipi	166
• Il paesaggio umano	166
• Fabio Montale	166
• Honorine e Fonfon: “i marsigliesi”	168

• Le donne	170
• Gli amici	177
• La società: colori odori sapori	179
III . Le forme della narrazione	183
1. La Trilogia come Tragedia	183
2. Elementi strutturali.....	187
2.1. Prologo	187
2.2. Epigrafe. Ovvero Capitoli & Titoli.....	189
2.3. Dialogo.....	190
2.4. Epilogo.....	195
PARTE IV - LA TRADUZIONE DELLA TRILOGIA.....	199
Introduzione	201
I. La traduzione intralinguistica	205
1. Il concetto di norma.....	207
2. Le varianti diatopica, diastratica, diafasica del	
francese contemporaneo	213
3. Strategia di inserimento di una lingua nella lingua: il	
caso dell'Argot, del <i>Verlan</i> , del <i>Parler Marseillais</i>	219
3.1. L'Argot.....	221
3.2. Il <i>Verlan</i>	228
3.3. Il <i>Parler Marseillais</i>	242
Conclusioni	247
II. La traduzione interlinguistica	251
1. Le varianti nell'italiano contemporaneo	256
2. Commento alla traduzione	264
III. La traduzione intercodica	307
CONCLUSIONI	332
BIBLIOGRAFIA.....	Errore. Il segnalibro non è definito.
APPENDICE 1 - Testi canzoni.....	354
APPENDICE 2 - Scheda tecnica del film	363
APPENDICE 3 - Total Khéops - Proposta di traduzione del Prologo....	365

La ricerca di un linguaggio che trascenda tutti i linguaggi è uno dei modi per risolvere quella contrapposizione tra unità e molteplicità che non cessa di intrigare lo spirito umano. Un altro modo per risolvere il conflitto è la traduzione. Da questo punto di vista, la traduzione è quel “terzo termine” tanto amato dall’antichità: lo Spirito è Uno, le lingue sono Molte e il ponte che li unisce è la Traduzione.

Octavio Paz

INTRODUZIONE

La letteratura poliziesca fa parte dei settori più lucrativi dell'editoria, nuovi romanzi vengono pubblicati ogni settimana ed alcuni di questi superano il milione di copie vendute. Il successo della letteratura poliziesca è quindi evidente in termini editoriali, ma come spiegare questo successo quando al tempo stesso si parla di crisi della lettura e di diminuzione del numero di lettori?

A questa popolarità contribuiscono certamente operazioni di marketing quali quelle collegate alla politica mediatica, ma intervengono anche fattori "altri", fattori inerenti la particolare ricchezza di elementi presente nel genere e che soddisfa motivazioni differenti alla lettura.

Cinema e televisione hanno reso popolari alcuni personaggi del "genere" contribuendo alla sua fortuna e, come ogni rete televisiva ha la sue "serie", così ogni editore ha la sua collana con titoli evocativi del tipo *Série noire* o *Sueurs froides* ("serie nera" "sudori freddi") che gode di una distribuzione, tra librerie, supermercati ed edicole nelle stazioni ferroviarie (cf. espressione *littérature de gare*), in grado di raggiungere qualsiasi tipo di lettore.

Si tratta indubbiamente di letteratura "facile", considerata perciò spesso para-letteratura, di letteratura capace di divertire con elementi quali la suspense dell'enigma e il piacere intellettuale procurato dal desiderio di capire e trovare una soluzione, ma, accanto a questi gialli classici, ne troviamo altri, i cosiddetti *Noir*, per i quali intervengono ad alimentare le motivazioni alla lettura degli aspetti tutt'altro che superficiali. Mi riferisco in particolare ad istanze psicologiche che trovano

risposta nella possibilità di penetrare ogni ambiente, di comprendere la “mentalità” di uomini di tutti i tipi, di identificarsi con gli eroi negativi sovvertitori delle regole così come con gli eroi positivi che ristabiliscono la giustizia e l’ordine. Il *noir* rappresenta il colore tenebroso della vita, è il realismo e naturalismo dei nostri giorni.

Contemporaneamente, l’omicidio, rimandando al pensiero spaventoso e angosciante della nostra morte, vissuta come scandalosa ingiustizia, induce ad interrogarci sulla doppia natura dell’uomo. L’essere umano è un angelo o un diavolo? L’individuo è lacerato nella lotta tra vizio e virtù e dai mali di una società nella quale i valori sono messi gravemente in discussione. Tutto questo sembra trovare riscontro nei temi che la letteratura *noir* propone, una letteratura di “serie b”, “facile” forse, ma in grado di soddisfare il bisogno di trovare risposte a quesiti di tipo metafisico e il bisogno di conoscenza dell’ambiente sociale e antropologico come strumento per meglio padroneggiare e contrapporsi ad una società corrotta e violenta.

I gialli classici, i cosiddetti romanzi-enigma, , come tutti i testi, esigono una “traduzione rispettosa”, ma non presentano difficoltà fuori dal comune, mentre la letteratura *noir* risulta particolarmente interessante in ambito traduttivo in quanto presenta peculiarità che richiedono al traduttore specifiche competenze linguistico-culturali.

Nel genere *noir* l’elemento caratterizzante è la critica alla società, ai suoi costumi, ai suoi riti; questo rende il romanzo *noir* sempre più simile ad una indagine di tipo antropologico. Diventano allora particolarmente rilevanti gli elementi socio-culturali ed il linguaggio, che inducono il traduttore ad acquisire

non solo specifiche competenze linguistiche, ma anche competenze molto simili a quelle dell'antropologo-etnologo.

In anni recenti il genere *noir* si è arricchito del contributo di autori europei tra i quali spicca l'opera di Jean-Claude Izzo. La sua Trilogia ha dato vita a quello che poi verrà chiamato *noir mediterraneo*, un *noir* che miscela sapientemente le caratteristiche tipiche del genere alla cultura europea, mediterranea ed ai temi e problemi che questo territorio presenta.

Nel corso del nostro lavoro abbiamo inteso perciò prendere in esame le specificità di questo "nuovo genere" esaminando gli elementi che del classico genere giallo rimangono presenti nella struttura, cercando di individuare quali varianti si siano prodotte nel corso del tempo e quali siano gli elementi di novità che la sua opera vi ha introdotto.

Abbiamo rivolto la nostra attenzione all'analisi del testo non come analisi letteraria, ma come momento propedeutico alla traduzione, come momento preparatorio necessario alla puntualizzazione di temi e problemi.

Le caratteristiche del genere ci hanno successivamente indotto a considerare le teorie traduttologiche per valutare quale possa essere la più adeguata alla traduzione del genere *noir* e nello specifico quale possa essere quella più idonea per la traduzione della Trilogia.

Poiché, come abbiamo detto, questo "genere" rinvia a caratteristiche locali, e nella Trilogia queste sono il tema conduttore, abbiamo individuato nel linguaggio uno degli elementi chiave. L'uso del parlato e di tutte le varianti che esso presenta ci hanno posto nella condizione di esaminare tanto il

problema della traduzione interlinguistica, quanto quello della traduzione intralinguistica che in casi simili sembra rendersi necessaria per una preliminare comprensione del testo.

Anche la Trilogia, come molti romanzi *noir*, ha suscitato l'interesse del cinema e della televisione, ci è pertanto parso opportuno prendere in considerazione, seppur brevemente, anche questo particolare ambito traduttivo. Nella parte conclusiva del nostro lavoro ci occuperemo perciò anche della traduzione intercodica.

PARTE I
DAL GIALLO AL *NOIR*

I. Il romanzo poliziesco: nascita ed evoluzione di un genere

Le trasformazioni avvenute in campo letterario all'inizio dell'ottocento, nei paesi di lingua anglosassone e poi in Francia, consentirono al romanzo poliziesco di trovare le condizioni per affermarsi e svilupparsi.

In quegli anni intervennero infatti alcuni fattori: lo svincolarsi del romanzo moderno/borghese dalle forme precedenti di letteratura (teatro, racconti, poemi, etc) che seguivano regole precise; la scelta del realismo formale, in quanto si pose come forma di rispecchiamento della realtà, di valorizzazione dell'esperienza; e l'affermarsi in campo filosofico del metodo scientifico, ipotetico-deduttivo, che fondava la conoscenza sui fatti osservati, metodo principe nell'ambito delle indagini.

In Italia questo genere, meglio noto come "romanzo giallo", si venne sviluppando e trovò diffusione soltanto in seguito, quando l'editore Mondadori, nel 1929, inaugurò la prima collana italiana specializzata nel settore proponendo per le copertine il colore giallo.

1. Nascita di un genere

1.1. Le origini sociali

L'affermazione del giallo è da collegarsi soprattutto ai cambiamenti sociali prodotti dalla rivoluzione industriale: lo spopolamento delle campagne, i drammi delle periferie urbane sovraffollate, la povertà, il sogno della ricchezza, l'aumento della criminalità e della violenza e al fatto che la polizia si diede una nuova organizzazione e rinnovò i suoi metodi.

Tutti questi elementi trovarono nel genere poliziesco una letteratura che rappresentava il degrado, ma che creava contemporaneamente figure rassicuranti, capaci di risolvere enigmi intricati e di ristabilire l'ordine infranto con il crimine.

Il romanzo poliziesco che si caratterizzò fin dagli albori come romanzo “popolare”, sia per origine sia per diffusione, accompagnò la nascita e l'evolversi della società industriale e della classe borghese. Trasse vantaggio dalla nascita di un pubblico costituito prevalentemente dalla classe media e dalla nascita dell'industria editoriale che si sviluppò dapprima con le riviste, gli opuscoli religiosi, la stampa popolare e poi con i romanzi.

In Francia, nel febbraio del 1863, viene creato *Le petit journal*, fondato dal banchiere Moïse Millaud, in cui vengono raccontati soprattutto fatti di cronaca sanguinosi e grandi processi. Questo genere di stampa pubblica anche romanzi a

puntate che narrano vere cronache di omicidi, pensiamo per esempio a *Les mystères de Paris*¹ di Eugène Sue.

Il romanzo poliziesco rappresenta la società moderna. Esso nasce nell'arco di mezzo secolo tra gli Stati-Uniti, la Francia, l'Inghilterra, ed Edgar Allan Poe è lo scrittore che viene considerato il fondatore del genere.

1.2. Le origini letterarie: Edgar Allan Poe, Gaboriau e Arthur Conan Doyle

- ***Edgar Allan Poe***

La data di nascita ufficiale della letteratura poliziesca negli Stati Uniti è il 1841, anno della pubblicazione del racconto *The Murders in the Rue Morgue*² di Edgar Allan Poe (1809-1849). Anche se molte delle sue opere rientrano più nel genere del racconto gotico o più specificamente fantastico, Poe viene riconosciuto come precursore indiscusso dell'uso del metodo deduttivo nell'ambito di racconti di investigazione pura.

The Murders in the Rue Morgue è la prima opera che unisce in sé temi e struttura propri del genere. Una madre e sua figlia sono selvaggiamente assassinate nella loro camera dove tutte le

¹ La pubblicazione iniziò nel giugno 1842 e proseguì fino all'ottobre 1843 in appendice al *Journal des Débats*, per un totale di 147 appendici. (Edizione it.E. Sue, *I misteri di Parigi*, trad. E. Penso, Milano: Lucchi, 1990.)

² Pubblicato nell'aprile 1841 sul *The Graham's Lady's and Gentleman's Magazine* (Edizione it. «Il delitto della Rue Morgue», in *Racconti straordinari*, trad. di F. Pivano, A.C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, 245-276)

vie di uscita sono chiuse dall'interno. E. A. Poe mette in scena il detective privato Dupin che risolverà questo doppio omicidio per mezzo di un'attenta osservazione del luogo e per deduzione logica.

All'inizio, per introdurre il racconto, E. A. Poe spiega al lettore le caratteristiche dell' "analista", ovvero del detective:

Quelle caratteristiche mentali che vengono definite analitiche sono, di per sé, poco suscettibili di analisi. Le apprezziamo soltanto nei loro effetti. Tra l'altro sappiamo che costituiscono sempre, per chi le possiede in misura inconsueta, una fonte di vivissima gioia. Come l'uomo forte esulta delle sue qualità fisiche, compiacendosi di quegli esercizi che gli mettono i muscoli in azione, così si gloria l'analista di quell'attività spirituale che lo mette in grado di districare. Costui trova piacere nelle occupazioni più banali, purché esse diano modo al suo talento di esplicarsi. Adora gli enigmi, i rebus, i geroglifici; ostenta in ogni soluzione un grado di acume che alle persone normali sembra soprannaturale. I suoi risultati, raggiunti mediante l'essenza, l'anima stessa del metodo, hanno in realtà tutta l'aria di un'intuizione.[...]

Facendo riferimento al whist, antico gioco simile al bridge, continua:

Ma l'abilità dell'analista si rivela quando si oltrepassano i limiti della regola. L'analista fa in silenzio un cumulo di osservazioni e deduzioni. Così forse fanno i suoi compagni; e la differenza nella misura delle scoperte così raggiunte non consiste tanto nella validità della deduzione quanto nella quantità dell'osservazione. Ciò che importa è che cosa si

deve osservare. Il nostro giocatore non si limita affatto al gioco; e nonostante sia il gioco ad assorbire il suo interesse, non respinge deduzioni nate da fatti estranei al gioco. Egli esamina la fisionomia del suo compagno, confrontandola attentamente con quella di tutti gli avversari. Osserva il modo in cui ciascuno dispone le proprie carte, contando spesso un atout dopo l'altro e un punto dopo l'altro dagli sguardi a questi rivolti da chi le possieda. Nota ogni mutamento di espressione determinati dalla sicurezza, dalla sorpresa, dal trionfo o dal dispiacere [...] : tutto fornisce alla sua percezione apparentemente intuitiva indicazioni del vero stato delle cose. Quando siano state giocate le prime due o tre mani, egli ha il pieno controllo di quanto sia toccato a ciascuno, ed a quel momento in poi getta le sue carte secondo un piano così preciso come se tutti gli altri giocatori avessero capovolto le loro ³.

Parlando del whist, Poe spiega poi che un buon osservatore è sicuro di vincere sul suo avversario e con ciò sottintende che un buon detective è sicuro, con le sue capacità di osservazione, di risolvere il caso là dove fallisce la polizia.

La sua opera tratteggia limpidamente, per la prima volta, la figura di un detective che si ritrova anche nelle opere successive *The Mystery of Marie Roget*⁴ (1842) e *The Purloined Letter*⁵ (1845). Il cavaliere C. Auguste Dupin proviene da una famiglia nobile ridotta in povertà; è solitario, eccentrico, decadente, dotato di

³ E. A. Poe, *op.cit.*, 245-248.

⁴ Pubblicato in tre puntate sulla rivista: *Snowden's Ladies' Companion* in novembre, dicembre 1842 e febbraio 1843. (Edizione it., «Il mistero di Marie Roget», in *Racconti straordinari*, *op. cit.*, 322-368.)

⁵ Pubblicato sul periodico: *The Gift for, 1845* (Edizione it., «La lettera rubata», in *Racconti straordinari*, *op. cit.*, 533-550.)

intelletto acuto e di intuizione geniale, doti che lo contraddistinguono e lo allontanano dalla società. Monsieur Dupin compare nel primo racconto in un momento di *impasse* della polizia che, dopo aver svolto le procedure consuete, non riesce a individuare il colpevole. Il detective appare come un genio che risolve ogni enigma evitando qualsiasi trappola; in questo modo affascina il lettore con le sue capacità intellettuali.

Il romanzo poliziesco costituisce dunque un genere che con Edgar Allan Poe si viene definendo: il falso indiziato, gli indizi, le testimonianze visive e auditive, elementi tra i quali occorre individuare l'informazione giusta. Vi è un problema iniziale, un mistero apparentemente inesplicabile a cui si attribuisce una prima soluzione superficiale; in seguito si passa a un'osservazione attenta e razionale dei fatti e degli indizi che provoca un momento di confusione, poi si esaminano tutte le possibili spiegazioni fino ad ottenere per esclusione la soluzione dell'enigma iniziale.

Il metodo razionale vince sull'irrazionalità apparente del mistero che viene svelato senza fare ricorso al soprannaturale come accadeva invece nel romanzo gotico.

L'iniziale equilibrio viene infranto dal crimine e l'indagine che ne consegue è finalizzata alla scoperta del colpevole e al ristabilimento dell'ordine. Proprio perché il romanzo poliziesco ruota attorno alla risoluzione di un crimine attraverso un procedimento investigativo, all'enigma e ai personaggi non viene dato molto rilievo, eccezione fatta per il personaggio principale, il detective, colui che incarnando la ragione risolve il mistero e riafferma il primato dell'ordine e della giustizia.

La superiorità dell'investigatore per diletto trova modo di affermarsi tanto sulla polizia quanto sul personaggio che lo

accompagna. Nel primo caso attraverso la soluzione del crimine, nel secondo attraverso la descrizione del modo di ragionare, osservare, dedurre, che contrappone l'investigatore a questo personaggio, che solitamente è un amico, il quale, pur essendo testimone dell'operato, non è in grado di giungere alle stesse logiche conclusioni. Con questo personaggio, meno dotato, ma amico partecipe, il lettore può identificarsi.

Nei primi racconti gialli è comune una rappresentazione negativa delle forze dell'ordine che riflette la diffidenza, la sfiducia e anche l'ostilità della società del XIX secolo nei confronti delle istituzioni⁶.

La polizia all'epoca un'istituzione piuttosto recente, era stata introdotta da Napoleone con una legge del 1800. I poliziotti non erano ben visti e per riferirsi a loro si usava l'espressione *mouche*, spione.

Un'eccezione era rappresentata da Vidocq, famoso criminale passato poi dalla parte della legge, diventando nel 1811 capo della *Sûreté*, primo corpo speciale per le indagini criminali. Pur essendo un *mouche*, Vidocq incontrava le simpatie della società ed i suoi *Mémoires*⁷, pubblicati nel 1828-1829, ottennero un grande successo. In quanto amico di Balzac (1799-1850) Vidocq ebbe modo di fornirgli del materiale per i suoi romanzi; il personaggio di Vautrin in *Le Père Goriot*⁸ (1833) è un rivoltoso diventato capo della polizia.

⁶ E. Mandel, *Delitti per diletto*, Milano: Interno Giallo, 1990, 25-26.

⁷ E.F Vidocq, *Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté jusqu'en 1827*, Paris: Tenon, 1828-1829.

⁸ Pubblicato nella rivista letteraria: *Revue de Paris* nel 1835. (Edizione it., *Papà Goriot*, trad. R. Mucci, Firenze: Sansoni, 1965.)

È Parigi la città scelta da Poe per ambientarvi i suoi racconti e senz'altro egli fu influenzato da Vidocq, che cita ne *Il delitto della rue Morgue*, e probabilmente anche da Balzac.

Tuttavia fu Monsieur Dupin, il personaggio creato da E. A. Poe, a diventare prototipo del *detective* da cui discenderanno tutti gli investigatori protagonisti delle opere poliziesche successive, da Sherlock Holmes a Lecoq, da Philo Vance a Philip Marlowe, e i loro creatori gli sono tutti debitori, per quanto riguarda la struttura narrativa ed il metodo utilizzato: quello dell'indagine razionale⁹.

Come già sottolineato, gli autori rappresentativi del "romanzo enigma" sono anche debitori del positivismo ottocentesco che traspare nelle caratteristiche dei personaggi principali: hanno una incondizionata fiducia nelle possibilità della logica, della ragione, della scienza e nelle possibilità di individuare nella realtà i segni e le tracce che conducono in modo inequivocabile alla verità. Sono tutti dotati di una grande capacità nel cogliere tracce apparentemente insignificanti, capaci di arrivare a ricostruire, con il loro intuito e rigore logico, quelle verità che il più delle volte si presentano come inestricabili garbugli.

In un certo modo Poe getta anche le basi di quello che più tardi verrà chiamato il *noir* in quanto mette in luce in racconti come *Il gatto nero*, lo sconvolgimento dell'anima, i pensieri "neri" che accompagnano gli orrendi delitti:

Sotto l'oppressione di simili tormenti, quel debole residuo di bontà ch'era rimasto in me soccombette. Malvagi pensieri furono gli unici intimi - i più foschi e più malvagi dei miei pensieri. La cupezza del mio umore usuale giunse all'odio

⁹ C. Oliva, *Storia Sociale del Giallo*, Lugano: Todaro Editore, 2003, 4-15.

per tutte le cose e per tutta l'umanità! mentre, delle subitane, frequenti e irrefrenabili esplosioni d'un furore a cui, ora, ciecamente m'abbandonavo, mia moglie, senza dare un lamento, ahimè! era il più abituale e paziente capro espiatorio. [...] Alzando un'accetta, e dimenticando, nella mia rabbia, il puerile terrore che fino allora m'aveva trattenuto la mano, diressi contro l'animale un colpo che, certo, sarebbe riuscito istantaneamente fatale, se fosse sceso come intendevo. Ma il colpo fu arrestato dalla mano di mia moglie. Esasperato da quell'intervento, m'invase un furore più che demoniaco; liberato il braccio dalla sua stretta, le affondai il ferro nel cervello; cadde morta sul posto, senza un gemito. Compiuto l'orribile delitto, mi diedi, immediatamente e deliberatamente, al compito di nascondere il corpo.¹⁰

Poe descrive il lato oscuro dei personaggi sottolineando minuziosamente i particolari macabri. Sono queste caratteristiche che molte volte si ritroveranno nel *noir*.

Sulla linea tracciata da Poe si collocano numerosi scrittori che si sono cimentati con il genere, ampliando il racconto per farlo diventare romanzo mantenendone la struttura. In Francia è Emile Gaboriau che attua questa transizione, mentre in Inghilterra viene compiuta da A. Conan Doyle.

- **Gaboriau**

In Francia, come già abbiamo ricordato, si sviluppa a partire dal 1863 la stampa popolare con la creazione di *Le petit journal* in cui vengono pubblicati romanzi popolari in *feuilleton*,

¹⁰ E. A. Poe, «Il gatto nero», in *Racconti straordinari*, op. cit., 433-434.

ossia a puntate. Con Emile Gaboriau (1832-1873) il romanzo poliziesco compare a pieno titolo tra le pubblicazioni a puntate del *feuilleton*. *L'affaire Lerouge*¹¹, nel 1863 fu proposto dal giornale *le Pays* e passò inosservato, ma ottenne nel 1866 un enorme successo quando fu ripubblicato dal giornale *le Soleil*. Dopo questo successo egli iniziò la sua collaborazione come *feuilletoniste* al *Le petit journal*. In questa opera esordisce l'eroe di Gaboriau, Monsieur Lecoq, che nel nome ricorda, in modo forse non fortuito, Vidocq. Monsieur Lecoq infatti è un ex malvivente ravveduto:

*Lecoq ha una mentalità decisamente criminale per cui potrebbe commettere dei crimini perfetti e che gli fa pertanto comprendere i criminali e scoprire i loro delitti. Ma egli è un uomo onesto con una mentalità criminale: ha posto questa sua segreta natura al servizio della giustizia.*¹²

Anche qualcosa di Dupin è ravvisabile in Lecoq: è di origini aristocratiche, agisce da solo, utilizza una terminologia pseudoscientifica, ma a differenza dell'investigatore di Poe, il poliziotto *detective* di Gaboriau procede per indagini piuttosto che per intuizioni¹³. Alla fine smaschera come assassino una persona prima insospettabile, provocando nel lettore uno stupore emozionale, non solo "intellettuale". Il personaggio centrale acquista rilevanza poiché è vittima di un errore giudiziario, di una macchinazione o di una disgrazia immeritata.

¹¹ Edizione it. E. Gaboriau, *L'affaire Lerouge*, trad. L. Samoggia, Milano: Club degli Editori, 1972.

¹² A. del Monte, *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari: Laterza, 1962, 99.

¹³ S. Benvenuti, G. Rizzoni, *Il romanzo giallo. Storia, autori, personaggi*, Milano: A. Mondadori, 1979, 20-23.

I romanzi di Gaboriau, pubblicati a puntate, sono strutturati con una prima parte che narra il crimine, l'inchiesta e il ragionamento del *detective*. Questa prima parte viene poi interrotta con l'inserimento di una seconda parte in cui vengono esposte le vicende che hanno portato al delitto. Infine vi è una terza parte che si ricollega alla prima e che porta alla conclusione. Questo stratagemma serviva a mantenere desta l'attenzione del pubblico tra un episodio, una puntata e l'altra e a stimolarne la curiosità.

Gaboriau ottenne molto successo anche negli USA e in Inghilterra. Qui Sir Arthur Conan Doyle, già autore di novelle ai tempi dell'università, memore dei racconti di Poe e del suo personaggio Monsieur Dupin, dopo aver letto il romanzo di Gaboriau, con *L'affaire Lerouge* decise di cimentarsi con il genere poliziesco e diede l'avvio a quello che fu chiamato "romanzo giudiziario".¹⁴

- **Arthur Conan Doyle**

Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930), di professione medico, ha segnato una traccia indelebile nella storia del romanzo giallo. Il suo Sherlock Holmes è diventato un vero e proprio personaggio culto, un modello destinato ad esercitare un'influenza decisiva su tutta la futura letteratura poliziesca, visibile anche in epoche più recenti nelle quali il giallo classico si considera ormai superato.

L'intenzione di Conan Doyle era quella di creare un personaggio nuovo e originale, così creò un investigatore dalla

¹⁴ E. G. Laura, *Storia del giallo: da Poe a Borges*, Roma: Nuova Universale Studium, 1981, 59.

superbia e dai fini ragionamenti intellettuali di un Dupin, dalla meticolosità nel raccogliere indizi e dall'abilità nei travestimenti di un Lecoq e capace di usare i metodi modernissimi del dottor Bell, il suo professore di medicina dalle formidabili intuizioni derivate dall'osservazione di dettagli.¹⁵

Holmes investiga in maniera scientifica, dispone di un laboratorio, è ritenuto grande esperto di prove indiziarie che analizza chimicamente e opera con rigorosa logica deduttiva. Come Monsieur Dupin, anche Holmes ha una sorta di biografo ufficiale, il Dott. Watson, che lo assiste e si fa narratore delle sue avventure. Chiaramente questo suo compagno di avventura ha delle capacità deduttive meno sviluppate rispetto alle sue, caratteristica che, come abbiamo detto, permette di mettere in evidenza la sua superiorità: «Elementare, Watson», è solito ripetergli Holmes.

Watson è un personaggio molto ben delineato, pur non essendo il protagonista; secondo alcuni critici sarebbe proprio lui a conferire alle avventure di Sherlock Holmes quel tocco *british* che tanto piace al pubblico¹⁶. Questa fu l'intuizione geniale di Conan Doyle: affiancare al personaggio principale un narratore realmente partecipe e non più solo spettatore delle avventure che racconta, creando così la prima "coppia celebre" del genere poliziesco.¹⁷

Basandosi sullo schema narrativo da *feuilleton* di Gaboriau, composto da una prima parte di introduzione e indagine interrotta da un flashback sugli antecedenti del crimine e conclusione finale con spiegazione dell'enigma, egli scrisse

¹⁵ S. Benvenuti, G. Rizzoni, *op. cit.*, 28-29.

¹⁶ C. Oliva, *op. cit.*, 35-36.

¹⁷ E. G. Laura, *op. cit.*, 70.

inizialmente sei avventure che vedevano come protagonista il suo investigatore.

Conan Doyle pensava di chiudere così il ciclo a lui dedicato, ma il successo (secondo alcuni anche la necessità economica) lo indusse a continuare scrivendo altri sei racconti, riuniti nel volume *The Adventures of Sherlock Holmes*¹⁸ (1892) e un'ulteriore serie, *The Memoirs of Sherlock Holmes*¹⁹ (1893). Nell'ultima novella di questa raccolta, *The Final Problem*²⁰, Conan Doyle cercò di disfarsi del suo personaggio facendolo precipitare in un abisso insieme al suo acerrimo nemico, il professor Moriarty, per dedicarsi liberamente alla scrittura di romanzi storici. Ci fu però un'insurrezione da parte dei lettori, arrivarono lettere di protesta e insulti dall'Inghilterra, dalla Francia e perfino dagli Stati Uniti che lo costrinsero ad escogitare un espediente per far ricomparire l'eroe.²¹ Così il personaggio di Conan Doyle è diventato un simbolo immortale, segnando irrevocabilmente il destino del genere poliziesco.

Dal 1902 le traduzioni di A. Conan Doyle arrivano in Francia ed influenzano numerosi autori come Gaston Leroux che creò Rocambole, Maurice Leblanc che diede vita al famoso Arsène Lupin e Pierre Souvestre ideatore del personaggio di

¹⁸ A. Conan Doyle, *The Adventures of Sherlock Holmes*, London: George Newnes, 1892.

(Edizione it. *Le avventure di Sherlock Holmes*, trad. A. Cioni, B. Marietti, M. Pescia, Roma: L'Unita, 2002.)

¹⁹ A. Conan Doyle, *The Memoirs of Sherlock Holmes*, London: George Newnes, 1894.

(Edizione it., *Le memorie di Sherlock Holmes*, trad. N. Rosati Bizzotto, Roma: Newton-Compton, 2004.)

²⁰ A. Conan Doyle, *The Final Problem*, pubblicato inizialmente in *The Strand Magazine*, nel dicembre 1893, fu poi ristampato all'interno della raccolta *The Memoirs of Sherlock Holmes*, London: George Newnes, 1894.

(Edizione it. «L'ultimo saluto di Sherlock Holmes» in *Le ultime avventure di Sherlock Holmes*, Milano: Mondadori, 1929.)

²¹ S. Benvenuti, G. Rizzoni, *op. cit.*, 31-32.

Fantomas le cui avventure furono pubblicate tra il 1907 e il 1914.

Sulla base del romanzo a puntate, del romanzo di avventure o ancora del romanzo storico, tra la metà dell'ottocento e la prima guerra mondiale, tutte le componenti del poliziesco erano dunque impostate e questi racconti, beneficiando dell'attività sempre più importante dell'edizione popolare, cominciarono ad abbandonare il feuilleton. In Francia, ad esempio, nel 1905 le edizioni Fayard creano *Le livre populaire*, nel 1909 le edizioni Taillandier *Le livre national* e nel 1912 le edizioni Ferenczy inaugurano *Le petit livre*. Il racconto viene sostituito dal romanzo "whodunit", contrazione dell'inglese "who done it" (chi l'ha fatto?) che diventa il "romanzo enigma". Tra le due guerre questo tipo di produzione letteraria aumenta mentre si sviluppa la riflessione critica.

È l'epoca dell' *âge d'or* del romanzo enigma che viene codificato da lavori come quello di Freeman *The art of the Detective Story* (1924):

*The construction thus tends to fall into four stages: (1) statement of the problem; (2) production of the data for its solution ("clues"); (3) the discovery, i.e., completion of the inquiry by the investigator and declaration by him of the solution; (4) proof of the solution by an exposition of the evidence.*²²

²² A. Freeman, *The Art of the Detective story* [online], disponibile dal world wide web: < <http://gaslight.mtroyal.ab.ca/detcritF.htm> >.

"L'indagine consiste perciò di quattro fasi: (1) definizione del problema; (2) produzione dei dati disponibili per la sua soluzione ("indizi"); (3) rivelazione, ossia il completamento dell'inchiesta da parte dell'investigatore e la dichiarazione della soluzione; (4) prova della soluzione attraverso la dimostrazione dell'evidenza" (Trad. nostra).

e da regole prescrittive tra cui quelle fondamentali di S. S. Van Dine.

1.3 Il “romanzo enigma”: dalle regole di S.S. Van Dine ad Agatha Christie

Lo scrittore americano S. S. Van Dine (*alias* di Willard Huntington Wright, 1888-1939) iniziò giovanissimo ad occuparsi di critica letteraria specializzandosi come esperto di arte e scrivendo per giornali e riviste. Dopo un suo primo romanzo, non a carattere poliziesco, che non ricevette quel successo sul quale confidava e anche a causa di una salute precaria, Van Dine si isolò progressivamente, iniziò a leggere romanzi polizieschi con crescente interesse fino a cimentarsi in quel genere. Creò il personaggio di Philo Vance, il più raffinato e colto detective della letteratura poliziesca americana: sempre elegantissimo, ma cinico e sprezzante. Il suo interesse per il crimine è ovviamente di natura squisitamente intellettuale.

Insieme a Hercule Poirot e sulla scia di Sherlock Holmes, Vance ripropone il motivo conduttore del detective cerebrale e onnipotente che fu, come abbiamo visto, uno degli elementi portanti dello sviluppo della narrativa poliziesca classica negli anni '20 e '30.

I gialli di Van Dine si basano sulla razionalità e su quello che è stato definito un “gioco intellettuale”, quello appunto di risolvere enigmi servendosi della logica, in questo caso prettamente deduttiva. Van Dine è stato forse il più accanito sostenitore del romanzo poliziesco come gioco intellettuale,

fondato su presupposti di analisi esclusivamente razionali che venivano offerte all'attenzione del lettore secondo il principio del *fair play*.

Il lettore è direttamente coinvolto e, poiché possiede tutti gli indizi necessari, può ricorrere al proprio senso dell'osservazione ed alle proprie capacità di deduzione per risolvere da solo il mistero. Il lettore diventa a tutti gli effetti detective.

Vance compare per la prima volta in *The Benson murder case*²³ nel 1926, in numerosi altri romanzi ed è anche il protagonista del romanzo più noto di Van Dine *The Canary murder case*²⁴ (1928).

S.S. Van Dine è fra i pochi scrittori di gialli che si possano al tempo stesso definire teorici. In *Twenty rules for writing detective stories*²⁵ (1928), formulò le venti regole fondamentali che caratterizzano la struttura narrativa del poliziesco.

Ne riportiamo alcune:²⁶

- la presenza di almeno una vittima e di un investigatore per le indagini;
- un colpevole e comunque un personaggio importante nella vita della vittima, che mette in moto l'azione;
- nessuna casualità nell'evento criminale;

²³ S. S. Van Dine, *The Benson murder case*, Ernest Benn (UK) & Scribner's (USA), 1926.
(Edizione it., *La strana morte del signor Benson*, trad. P. Ferrari, Milano: Mondadori, 1992.).

²⁴ S. S. Van Dine, *The Canary murder case*, Scribner's (USA), 1927.
(Edizione it., *La canarina assassinata*, trad. P. Ferrari, Milano: Mondadori, 1992.).

²⁵ S. S. Van Dine, «Twenty rules for writing detective stories», prima pubblicato in *American Magazine*, settembre 1928, poi incluso in *Philo Vance Investigates*, Omnibus edition, 1936.
(Edizione it., *Philo Vance*, trad. E. Piceni, Milano: Mondadori, 1977.).

²⁶ R. Di Vanni, F. Fossati, *Guida al giallo*, Milano: Gammalibri, 1980.

- un'indagine condotta privilegiando la logica e la deduzione;
- stesse possibilità per il lettore del romanzo e per l'investigatore del crimine di risolvere il mistero (lealtà narrativa);
- soluzione evidente del mistero;
- nessuna storia d'amore troppo interessante, né troppe descrizioni tali da distrarre il lettore dallo sviluppo dell'intreccio.

S.S. Van Dine enumera in modo abbastanza completo i principali elementi costitutivi del romanzo enigma. Questo non dà luogo, tuttavia, ad una produzione uniforme, anche dopo la stampa del manifesto.

Alcuni autori, considerandole troppo limitative, rigide, trasgrediscono l'una o l'altra di queste regole. Gli scrittori che hanno fatto la storia del genere, solitamente, riescono a conferire un aspetto inedito a uno o più stereotipi di base: possono essere le varie concezioni della figura del detective, da Hercule Poirot fino a Maigret, oppure il luogo, dalla camera chiusa ai bassifondi della città.

Rispetto ai racconti a puntate tipici dei *feuilleton*, i romanzi enigma hanno la caratteristica di presentare degli eroi più colti, un numero più ridotto di omicidi e di cadaveri ed una dimensione ludica fino a quel momento assente. Il gioco tra l'altro è presente nello spirito, nella mentalità dell'epoca che vede la diffusione di giochi di intrattenimento come la tombola, il monopoli, il bridge o ancora le parole crociate. Quasi tutti i romanzi enigma "mettono in scena" una partita di scacchi, di tennis, di carte, di golf o ancora di cricket. Il *Murder party* diventa un gioco apprezzato e serve da pretesto in diversi romanzi.

Mentre S.S. Van Dine è il teorico del romanzo enigma, Agatha Christie (1890-1976), che scrive tra il 1920 e il 1940, ne è la rappresentante più conosciuta. Ha dato vita ad uno dei più originali investigatori di tutti i tempi: Hercule Poirot, rifugiato belga, ex-funzionario di polizia, famoso per aver risolto anche i casi più complicati. E' un omino con la testa a pera ed i baffi impomatati, alquanto vanitoso e metodico, amante dell'ordine: «ogni cosa al suo posto e un posto per ogni cosa» è uno dei suoi motti, sostenitore dell'importanza di usare le «piccole cellule grige» per risolvere ogni mistero.²⁷

Questo personaggio, spesso comico, riesce a risolvere gli enigmi intricati di ben 33 romanzi. Tra i più famosi: *The murder of Roger Ackroyd*²⁸ (1926), *Murder on the Orient Express*²⁹ (1934), *Death on the Nile*³⁰ (1937).

The murder of Roger Acroyd divenne famoso soprattutto perché in questo romanzo la scrittrice rompe in qualche modo con il modello base del romanzo poliziesco: fa dell'assassino il narratore dell'indagine e questo ha come conseguenza un insieme di effetti perversi. Anche in questo caso viene comunque richiesto al lettore/destinatario il comportamento abituale: valutare gli indizi e individuare i sospetti. Una volta compiuto questo percorso il lettore viene però a sapere che il narratore non è stato leale, gli ha nascosto degli indizi sullo svolgimento dell'omicidio in quanto ne è lui stesso l'autore. In questo modo la narrazione dell'indagine appare retroattivamente falsificata.

²⁷ A. del Monte, *op. cit.*, 179-180.

²⁸A. Christie, *The murder of Roger Ackroyd*, William Collins & Sons, 1926. (Edizione it., *L'assassinio di Roger Ackroyd*, trad. G. Motta, Milano: Mondadori, 2003.).

²⁹ A. Christie, *Murder on the Orient Express*, Collins Crime Club, 1934. (Edizione it., *Assassinio sull'Orient-Express*, trad. A. Pitta, Milano: A. Mondadori, 1978.).

³⁰ A. Christie, *Death on the Nile*, Collins Crime Club, 1937. (Edizione it., *Poirot sul Nilo*, trad. E. Piceni, Milano: A. Mondadori, 1989.).

La scrittrice inizia i suoi romanzi enigma con le avventure di Hercule Poirot però rapidamente capisce che deve umanizzare i suoi personaggi, introduce quindi degli elementi fondamentali e innovativi: nonostante la struttura esterna dell'enigma, gli investigatori conducono la loro indagine ponendo più attenzione agli indizi psicologici che alle tracce lasciate dai criminali.

I sospettati cominciano ad avere veri problemi morali per cui, per analizzarli e capirli, occorre immaginare un nuovo tipo di detective che, oltre a possedere una grande intelligenza, possiede anche un cuore, una sensibilità che fino ad ora mancava ai detective della tradizione. Questa è Miss Marple, una vecchietta dall'apparenza innocua, ma dotata in realtà di acuta intelligenza e di un notevole spirito d'osservazione, che possiede un "arma" semplice ma infallibile per risolvere anche i casi più complessi: il pettegolezzo³¹. Sono proprio i pettegolezzi a fornire alla acuta zitella dalla logica di ferro la soluzione agli enigmi. L'indagine sembra stabilire legami tra gli individui più che tra i fatti. Miss Marple funziona per analogie: poiché tale personaggio le ricorda un altro, crea una rete di associazioni fino ad arrivare al colpevole. Si arriva perciò a svelare la dinamica dell'omicidio ed il nome del colpevole secondo modalità prevalentemente psicologiche.

La scrittrice:

ha fuso magistralmente i vari temi del genere, il fair-play e la suspense, l'indagine razionale e scientifica e quella psicologica, il 'mistero chiuso' e la varietà dei personaggi, degli ambienti, degli scenari, la composizione minuziosa dell'intreccio con la distribuzione dei vari indizi e la soluzione imprevista, il rigore della detection e l'acutezza

³¹ C. Oliva, *op. cit.*, 59.

*della caratterizzazione dei personaggi e dell'ambiente, eliminando ogni fattore feuilletonistico, ogni intrigo inverosimile, ogni antefatto complicato (il movente è per lo più il denaro ed è sempre da ricercare non in un tenebroso intrigo, ma nella psicologia dei personaggi) e aggiungendovi la sua discrezione stilistica, la sua sconcertante abilità di costruzione, la sua intelligenza psicologica, il suo fine umorismo, la sua idea spregiudicata e disincantata, ma a un tempo affettuosa, della vita e degli uomini.*³²

Agatha Christie divenne così famosa che i suoi romanzi furono i primi ad essere tradotti, nel 1927, in Francia, dalla nuova collana *Le Masque*. È proprio *Le meurtre de Roger Ackroyd* che Albert Pigasse propone come primo romanzo per la nascita della prima collana poliziesca francese, quella dalla famosa copertina gialla con la maschera nera. Nel corso dei decenni, *Le Masque* diventa, con Agatha Christie, l'archetipo del romanzo enigma, il simbolo del genere.

2. La struttura e le tecniche narrative

Come abbiamo finora delineato in questo breve excursus sull'evoluzione del giallo, questi racconti-romanzi anche se propongono personaggi, ottiche ed esiti diversi ed utilizzano una molteplicità di toni, conservano delle caratteristiche strutturali comuni. Todorov le individua nella dualità, sostiene che alla base del romanzo enigma esistono due storie: la storia del crimine e la storia dell'indagine.

³² A. del Monte, *op. cit.*, 179.

A la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. Dans leur forme la plus pure, ces deux histoires n'ont aucun point commun.[...] La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (et le livre). Mais que se passe-t-il dans la seconde? Peu de choses. Les personnages de cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils apprennent. Rien ne peut leur arriver: une règle du genre postule l'immunité du détective. On ne peut pas imaginer Hercule Poirot ou Philo Vance menacés d'un danger, attaqués, blessés, et, à plus forte raison, tués. Les cent cinquante pages qui séparent la découverte du crime de la révélation du coupable sont consacrées à un lent apprentissage: on examine indice après indice, piste après piste. [...] Cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, jouit donc d'un statut tout particulier. Ce n'est pas un hasard si elle est souvent racontée par un ami du détective, qui reconnaît explicitement qu'il est en train d'écrire un livre [...]. La première histoire ignore entièrement le livre, c'est-à-dire qu'elle ne s'avoue jamais livresque. [...] En revanche, la seconde histoire est non seulement censée tenir compte de la réalité du livre mais elle est précisément l'histoire de ce livre même. On peut encore caractériser ces deux histoires en disant que la première, celle du crime, raconte "ce qui s'est effectivement passé", alors que la seconde, celle de l'enquête, explique "comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance. [...] Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, pour ainsi dire inexistant; la seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct.³³

³³ T. Todorov, «Typologie du roman policier» in *Poétique de la prose*, Paris: E. Seuil, 1971, 11-13.

Cerchiamo ora di definire cosa intendiamo per struttura ad intreccio. Questa corrisponde ad un vero e proprio ragionamento logico che presenta:

- il problema: il caso (apparentemente inspiegabile);
- l'osservazione: l'analisi dei fatti compiuta attraverso l'indagine;
- la soluzione: la conclusione a cui approda l'indagine;
- la dimostrazione: la spiegazione dei fatti e dei moventi ricavabile dalle prove.

Un romanzo poliziesco classico inizia perciò dopo che un delitto è stato commesso senza che se ne conosca il colpevole. Da questa situazione misteriosa parte l'indagine, che viene svolta il più delle volte da un investigatore privato che percorre un cammino disseminato di indizi, informazioni e segnali che

“Alla base del romanzo a enigma si trova una dualità che è l'elemento cui si rifaremo per descriverlo. Questo tipo di romanzo non contiene una, ma due storie: la storia del crimine e quella dell'inchiesta. Nella forma più *pura* di questo tipo di romanzo poliziesco, le due vicende non hanno alcun punto in comune. [...] La prima storia, quella del crimine, termina prima che inizi la seconda. (e il libro stesso). Ma che cosa accade poi? Molto poco. I personaggi della seconda storia, quella dell'inchiesta, non agiscono: si limitano ad *acquire dei dati*. Nulla può accadere loro: una delle regole del genere prescrive l'immunità del detective. Difficilmente si riesce a immaginare Hercule Poirot o Philo Vance minacciati da un pericolo qualsiasi, aggrediti, feriti, o, tanto meno, uccisi. Le centocinquanta pagine che separano la scoperta del delitto dallo smascheramento del colpevole sono consacrate alla lenta ricostruzione di un mosaico: si esamina indizio dopo indizio, pista dopo pista. [...] La seconda storia, quella dell'inchiesta, è governata da uno statuto particolare. Non è un caso che essa venga sovente raccontata da un amico del detective, il quale afferma esplicitamente di star scrivendo un libro[...]. La prima storia ignora completamente il libro, come a dire che non si dichiara mai libresco. [...]. Al contrario, la seconda storia non solo deve presumibilmente tener conto della realtà del libro, ma è proprio la storia del libro stesso. Si potrebbero ulteriormente caratterizzare le due storie, aggiungendo che la prima, quella del crimine, racconta ciò che è accaduto nella realtà, mentre la seconda, quella dell'inchiesta, spiega come il lettore (o il narratore) ne è venuto a conoscenza. [...] Ed è per paura che la seconda storia divenga troppo opaca, gettando un'inutile ombra sulla prima, che ci si è tanto raccomandati di mantenere lo stile nitido e semplice, di renderlo impercettibile”.

(Edizione it., *Poetica della prosa – Le leggi del racconto*, trad. E Ceciarelli, Roma-Napoli: Theoria, 1989, 10-13).

ingenerano dubbi e necessitano di chiarimenti. Attraverso l'immaginazione, la razionalità e la determinazione dell'investigatore si giungerà ad individuare il colpevole e a ricostruire l'ordine degli eventi.

È quindi chiaro che lo scrittore deve congegnare l'antefatto del delitto ancor prima di iniziare a scrivere e deve costruire un intreccio che l'attività investigativa possa mettere in luce. Una delle regole basilari per costruire un intreccio efficace nel giallo-enigma è quella della lealtà narrativa dello scrittore. Essa consiste nel dare, a chi è giunto alla lettura del capitolo conclusivo del romanzo, la possibilità di ripercorrere il libro a ritroso e di convenire che la soluzione gli stava davanti agli occhi, perché lealmente il narratore non gli aveva tenuto nascosto alcun indizio.

Tuttavia lo scrittore può essere interessato a fare sì che il lettore non arrivi facilmente alla risoluzione dell'enigma e può mettere il lettore nella condizione di confondersi, così come potrebbe accadere al detective, proponendo non solo gli indizi "buoni" cioè quelli utili per scoprire il colpevole, ma anche quelli "cattivi", cioè quelli finalizzati alla creazione di false piste.

Un altro stratagemma ricorrente è quello di presentare dei dati che alludono a qualcosa di cui il lettore medio potrebbe non essere al corrente. In un romanzo di A. Christie per esempio, si racconta che un personaggio-chiave ha l'occhio destro di vetro, ma questo indizio non facilita il lettore nell'individuare il colpevole, perché questo particolare è importante solo per chi sa che con una simile menomazione si guarda ad esempio con l'occhio sinistro, ma si dà l'impressione di guardare con quello destro.

2.1. Gli ingredienti del romanzo poliziesco classico: l'ambiente ed i personaggi

Uno degli elementi determinanti in un romanzo poliziesco classico è il luogo del crimine. Se non si crea l'atmosfera adatta e l'ambientazione non è idonea, non è possibile catturare l'attenzione, creare la tensione.

Il luogo dove si muovono i personaggi è descritto per indizi, accenni, informazioni indirette: tutto deve lasciar supporre che qualcosa accadrà, qualcosa di insolito, di cui non si può prevedere la natura. L'ambientazione quindi deve preparare la sorpresa, il colpo di scena finale.

Poiché l'attenzione del lettore deve essere conquistata dal meccanismo dell'intreccio (com'è accaduto? qual è il movente? chi è stato?) è prevalsa l'abitudine di costruire i personaggi in modo semplice e schematico. Dei personaggi è sufficiente tratteggiare i contorni: nome, condizione sociale, relazioni interpersonali: mentre la psicologia e i motivi reali del loro agire sono ricostruiti dall'indagine investigativa. Una regola generale è che ogni personaggio può e deve essere sospettabile e il colpevole deve essere il meno sospettabile. In conclusione, anche se nella maggior parte dei casi il personaggio protagonista è l'investigatore privato, i personaggi essenziali sono sostanzialmente quattro:

- la vittima, che coinvolge nel sospetto tutto l'ambiente umano nel quale è vissuta e suscita in esso il senso di colpa;
- l'assassino, allo stesso tempo insospettabile e unico possibile colpevole;

- i sospettati sovente colpevoli potenziali, perché in un modo o nell'altro si trovano nella condizione di avere o il movente o l'opportunità;
- l'investigatore, capace di risolvere il caso con la forza dell'intelligenza e della determinazione.

2.2. Le tecniche narrative

Ciò che conta è catturare il lettore nel gioco della deduzione e del ragionamento ed evocare passioni ed emozioni come la paura, il coraggio, la volontà di potere, perciò prevalgono tecniche quali la *suspence*, il *coinvolgimento* e il *colpo di scena* che si potenziano attraverso il linguaggio ed il ritmo della narrazione.

La *suspence* è l'arte di creare nel lettore uno stato di tensione e di emozionata attesa rispetto allo sviluppo della vicenda, un modo particolare di raccontare i fatti, un modo che serve a stimolare costantemente la curiosità del lettore. Le tecniche per creare *suspence* sono sostanzialmente due. In un caso il lettore viene avvertito che un fatto grave sta per accadere; egli sa di che cosa si tratta, mentre il protagonista della storia non lo sa: si crea un senso di allarme, di tensione, si vorrebbe poter fare qualcosa, ma non si può; oppure il lettore viene tenuto con il fiato sospeso attraverso indizi, piccole tracce, atmosfere inquietanti; gli viene comunicato che accadrà qualcosa, senza dire che cosa: si produce così uno stato di ansia, di paura dell'ignoto, perché non si riesce ad immaginare quale sia il pericolo imminente.

Il fascino del romanzo enigma consiste anche nella sua capacità di coinvolgimento, di far provare paura al lettore pur essendo egli consapevole che si tratta di un gioco. Il lettore finisce così con l'identificarsi con il protagonista immedesimandosi con il detective. Il colpo di scena invece viene utilizzato tutte le volte che lo scrittore vuole sorprendere, lasciare a bocca aperta il lettore. Si inserisce nel corso della narrazione come momento di inaspettata, imprevedibile sorpresa.

Il ritmo della narrazione diventa dunque un elemento molto importante: i colpi di scena appaiono come interruzioni brusche poiché inseriscono delle cesure ritmiche all'interno di una scrittura pacata in cui prevalgono dialoghi, riflessioni, osservazioni. Nei momenti dedicati all'azione, le frasi sono brevi e di frequente vengono usati i punti esclamativi mentre il dialogo fra i personaggi, o fra l'investigatore e il suo assistente, viene usato come strumento per proporre riflessioni circa gli indizi.

Il linguaggio usato è sostanzialmente semplice e diretto, per rendere facile la comprensione dei fatti anche se nelle fasi in cui l'investigatore "spiega", dipana l'enigma, spesso si fa ricorso a linguaggi specifici, quale quello medico.

Essendo la struttura del giallo classico una struttura "chiusa", le variabili non sono infinite perciò il romanzo enigma è destinato ad esaurire le sue possibilità. Occorreranno allora nuove prospettive per rivitalizzare il genere.

3. Verso la rivoluzione del romanzo poliziesco

Nonostante agli inizi del '900 vi sia stato qualche tentativo di rendere meno fredda e più umana la figura del detective e di dare più spessore alle storie narrate, bisognerà attendere la metà degli anni trenta perché alcuni autori comincino a superare gli schemi del giallo classico. I più significativi rappresentanti di questa rivoluzione furono Georges Simenon, Dashiell Hammet e Raymond Chandler.

3.1. L'universo di Simenon

La popolarità di Simenon è dovuta in gran parte ai 75 romanzi che vedono come protagonista Maigret, il commissario della Prima Brigata Mobile parigina. Nella rivoluzione del romanzo poliziesco Simenon compie due cambiamenti non indifferenti. Fin dal primo romanzo *Pietr le Letton* (1931), Maigret appare diverso dagli altri investigatori:

Non pas qu'il ressemblât aux policiers que la caricature a popularisés. Il ne portait ni moustaches, ni souliers à fortes semelles. Ses vêtements étaient de laine assez fine, de bonne coupe. Enfin il se rasait chaque matin et ses mains étaient soignées. Mais la charpente était plébéienne. Il était

énorme et osseux. Des muscles durs se dessinaient sous le veston, déformaient vite ses pantalons les plus neufs. ³⁴

Soprattutto Maigret non è un detective privato bensì un funzionario di polizia. Questo è il primo elemento di novità in quanto la polizia era stata considerata fino ad allora incapace di condurre e risolvere un'inchiesta, mentre ora dimostra di sapersi muovere per assicurare alla giustizia il colpevole.

Simenon compie il secondo cambiamento, discostandosi dagli schemi tipici dell'inchiesta, nell'evocare con efficacia le atmosfere parigine o quelle grigie e stagnanti della provincia francese, ma soprattutto nel tracciare suggestivi ritratti psicologici. L'attenzione dell'autore dunque non è più centrata sulla costruzione di un meccanismo perfetto, di un enigma apparentemente insolubile che si scioglie nella sorpresa finale. La domanda che ci si pone, che si pone l'investigatore, e di conseguenza il lettore, si sposta ormai definitivamente dal "chi è stato?" del giallo classico all'inglese, al "perché?", al "cosa è successo nella esistenza di un uomo per portarlo fino alla soglia irreversibile del delitto?".

Qu'est-ce que nos contemporains, cultivés ou non, habitant les villes ou les campagnes, cherchent avidement dans les livres ou sur les écrans?

Je me demande si ma réponse est la bonne. Je vous la donne pour ce qu'elle vaut. Pour moi, cette fureur d'assister,

³⁴ G. Simenon, *Pietr le Letton*, Paris: Le Livre de Poche, [1931] 2003, 17. (Edizione it., *Pietro il Lettone*, trad. Y. Mélaouah, Milano: Adelphi, 1993, 20) "Non che somigliasse ai poliziotti resi popolari dalle caricature. Non aveva né baffi né scarpe a doppia suola. Portava abiti di lana fine e di buon taglio. Inoltre si radeva ogni mattina e aveva mani curate. Ma la struttura era plebea. Maigret era enorme e di ossatura robusta. Muscoli duri risaltavano sotto la giacca e deformavano in poco tempo anche i pantaloni più nuovi".

par la lecture, par le cinéma ou par n'importe quel autre médium, à la vie d'autrui, tient à l'inquiétude de l'homme d'aujourd'hui, au malaise qu'est le sien dans un univers où il ne sent plus d'attaches solides.

Pendant des siècles, chacun, dès sa naissance, a plus ou moins connu sa place dans la société, comme ses limites, et il y avait, pour l'aider à se résigner ou à aller de l'avant, des règles religieuses ou sociales dans lesquelles il avait foi.

Le bon et le mauvais, la grâce et le péché, étaient nettement délimités, comme l'étaient les classes sociales et les rapports entre les diverses professions.

Ces barrières-là, nous les avons plus ou moins consciemment abbatues et l'homme d'aujourd'hui doit trouver en lui-même des réponses qui lui étaient autrefois fournies par des dogmes.

Notre homme trouvait-il toujours ces réponses? Je ne le pense pas. Il est inquiet. Psychiatres et psychanalistes découvrent chez presque chacun des complexes d'infériorité et des complexes de culpabilité.

Qu'est-ce qui est bon? Qu'est-ce qui est mal? Où doit-on commencer à être fier ou avoir honte de soi-même?

N'est-ce pas la réponse à ces questions-là que cherche le lecteur de romans, le spectateur de cinéma?

N'est-ce pas, pour lui, un peu comme d'observer son voisin par le trou de la serrure?

Il veut savoir si ce voisin est comme lui, s'il a les mêmes tentations, les mêmes lâchetés, les mêmes faiblesses.

Cela le rassure d'apprendre ainsi qu'il n'est pas seul à ne pas toujours être fier de lui-même.

L'œuvre d'art, autrement dit, si j'ai raison, serait devenue une sorte de témoignage, témoignage dont nos contemporains ont de plus en plus besoin pour se rassurer.

*Et cela expliquerait aussi la tendance du roman contemporain. [...] n'en sommes-nous pas arrivés à l'homme tout nu, à l'homme en proie à lui-même et à ses fantômes?*³⁵

Nelle sue opere, Simenon dimostra una notevole capacità di ritrarre con arguta psicologia vicende profondamente umane: ricostruisce una vicenda attraversata da un dramma, per arrivare, attraverso i passi del commissario, all'antefatto che ha causato il delitto e con esso alle prove, per poter individuare il colpevole e scoprire che il dramma era tale non solo per la vittima ma anche per l'assassino.

Con Georges Simenon, quindi, la struttura ad intreccio passa in secondo piano, vengono messi in risalto personaggi complessi, motivazioni segrete, descrizioni di atmosfere o di ambienti. Il commissario Maigret non conduce l'inchiesta

³⁵ G. Simenon, «Préfaces pour la radio», in *La table ronde 131*, Paris: Plon, 1958, 118-119. «Cosa i nostri contemporanei, colti o meno, abitanti delle città o delle campagne, cercano avidamente nei libri o sugli schermi? Mi chiedo se la mia risposta sia quella giusta. Ve la propongo per quello che è. Per me, questa smania di assistere, attraverso la lettura, il cinema o qualsiasi altro medium, alla vita dell'altro, è dovuta all'inquietudine dell'uomo di oggi, al suo malessere in un universo in cui non sente più dei riferimenti solidi. Per secoli, ognuno, dalla nascita, ha più o meno conosciuto il suo posto nella società, come i suoi limiti, e c'erano, per aiutarlo a rassegnarsi o a tirare avanti, delle regole religiose o sociali nelle quali aveva fede. Il buono e il cattivo, la grazia e il peccato, erano nettamente definiti, come lo erano le classi sociali e i rapporti tra le diverse professioni. Queste barriere, le abbiamo più o meno consapevolmente abbattute e l'uomo di oggi deve trovare in se stesso delle risposte che gli erano una volta fornite dai dogmi. Il nostro uomo trova sempre queste risposte? Penso proprio di no. E' inquieto. Psichiatri e psicoanalisti scoprono quasi in ciascuno dei complessi di inferiorità e dei complessi di colpa. Che cosa è buono? Che cosa è male? A che punto si può cominciare ad essere fieri o ad avere vergogna di sè? Non sarà la risposta a queste domande quello che cerca il lettore di romanzi, lo spettatore del cinema? Non sarà per lui un po' come osservare il suo vicino dal buco della serratura? Vuole sapere se questo vicino è come lui, se ha le stesse tentazioni, le stesse vigliaccherie, le stesse debolezze. Lo rassicura imparare che non è il solo a non essere sempre fiero di sè. L'opera d'arte in altri termini, se ho ragione, sarebbe diventata una specie di testimonianza, testimonianza di cui i nostri contemporanei hanno sempre più bisogno per rassicurarsi. E questo spiegherebbe anche la tendenza del romanzo contemporaneo. [...] non siamo forse arrivati all'uomo tutto nudo, all'uomo in preda a se stesso e ai suoi fantasmi? (Trad. nostra).

accumulando indizi, ma indagando sulla psicologia delle persone e dell'ambiente con cui entra in contatto.

Se in area francofona è stato Georges Simenon il più significativo innovatore del giallo, in area anglofona il compito fu assolto da Dashiell Hammet e Raymond Chandler. È attorno al 1930 che si può far risalire in America l'inizio di un significativo rinnovamento del giallo classico ormai imprigionato, bloccato nell'evoluzione, dalle sue stesse regole. Nasce allora il romanzo *noir* americano, l'*hard boiled*, in un contesto di crisi sociale ed economica.

3.2. La nuova scuola americana *Hard Boiled*

L'*hard boiled*, vale a dire letteralmente "duro da cuocere", venne diffuso negli Stati-Uniti, come il *roman-feuilleton* in Francia nel novecento, per mezzo di riviste popolari, i *pulp magazines*, che dovevano il loro nome al tipo di carta molto porosa, composta prevalentemente da polpa di legno. Il loro successo era dovuto in gran parte al ridotto prezzo di copertina, che li rendeva molto più accessibili dei libri, di fatto articoli per ceti privilegiati fino all'avvento dei *paperbacks*, i tascabili diffusi negli anni '40.

La rivista *pulp*, destinata ad ospitare illustri firme del nuovo poliziesco *hard boiled* quali Dashiell Hammet e Raymond Chandler, fu *Black Mask* diretta dal 1926 al 1936 da Joseph T. Shaw, il quale aveva deciso di incentivare un genere di poliziesco

nuovo, più aderente alla realtà della società americana di quegli anni.

La caratteristica principale di questa nuova “scuola dei duri” era il grande spazio lasciato all’azione, alla presenza costante di inseguimenti per le vie della città, alle frequenti risse, sparatorie, alla incombente presenza della violenza. *L’hard boiled* cercò di fornire al lettore emozioni e sensazioni forti e aggressive come quelle che lo circondavano nella realtà. Le pagine di *Black Mask* ospitavano racconti farciti di sesso e brutalità, in un susseguirsi di colpi di scena, aggressioni, sparatorie che mantenevano il lettore in uno stato di allerta continua.

Gli anni ‘30 erano anni scossi da trasformazioni sociali, erano gli anni della grande depressione dopo il crollo della borsa; decenni in cui la legge, anziché ostacolare, incrementava il crimine. L’atmosfera è quella del proibizionismo, della mafia e della corruzione politica e sono questi aspetti sociali che prevalgono sull’enigma. L’azione diventa preponderante.

Gli autori propongono un’immagine critica e realistica della società di quegli anni, una società disgregata, violenta, segnata dalla lotta tra bande, dalla corruzione onnipresente, dal crimine più o meno organizzato. È un periodo nel quale la criminalità dilaga, le banche sono in espansione e le rapine si moltiplicano. L’emendamento sulla proibizione dell’alcool nel 1919-20 non calma certo l’atmosfera, ma produce l’effetto opposto. I miti della mafia occupano le prime pagine dei quotidiani. Per avere un’idea del contesto basti pensare alla vicenda di Al Capone che fu arrestato nel 1930 non per i delitti di mafia, ma per frode fiscale.

La letteratura serve allora per testimoniare le caratteristiche di una vita che diviene sempre più violenta. Come dice Jean-Paul Schweighaeuser nell’introduzione al *Roman noir français*:

*le roman noir - cela est d'ailleurs vrai aux Etats-Unis et en Grande-Bretagne, aussi bien qu'en France - devient, de plus en plus, une littérature "en prise directe" sur la réalité de l'heure.*³⁶

Questo tipo di romanzo racconta una storia criminale di un determinato luogo, e in un determinato momento. In questo senso diventa una scusa per radiografare la realtà che circonda gli scrittori; narra il presente ed è proprio questa caratteristica che lo distingue dalle altre forme di romanzo poliziesco. Il romanzo *noir* propone un ritratto critico dell'America.

Abbandona del tutto l'idea del gioco intellettuale, a differenza del romanzo basato sull'enigma, e cerca di comprendere come mai gli uomini possano divenire violenti in una società cosiddetta moderna. Spesso il linguaggio messo in bocca ai personaggi è un linguaggio crudo, ricco di slang; lo stile si fa più incisivo, rapido.

In questo filone, dove l'azione prevale sul crimine, non ci troviamo davanti a detective che considerano l'investigazione una sorta di scienza esatta, ma a uomini comuni che spesso utilizzano la violenza per combattere la violenza, per i quali non c'è una maniera per vincere, solo una maniera per perdere più lentamente.

Gli scrittori americani non si soffermano sugli aspetti psicologici dei personaggi, ma sui loro comportamenti. Ricordiamo a tal proposito che negli anni trenta si diffondono in USA le conoscenze psicologiche del Behaviorismo (ovvero del

³⁶J.P. Schweighaeuser, *Le roman noir français*, Paris: PUF, 1984, 5.

"Il romanzo Noir - e questo è altrettanto vero negli Stati Uniti e in Gran Bretagna quanto in Francia, diventa sempre più una letteratura "in presa diretta" sulla realtà del momento". (Trad. nostra).

comportamentismo) di Watson³⁷. Il comportamentismo si basa sulla considerazione che il comportamento esplicito è l'unica unità di analisi possibile dello psichismo umano, ovvero, che bisogna rifiutare l'introspezione per limitarsi a studiare ciò che è obbiettivamente osservabile.

Secondo Watson, la psicologia non è la scienza dell'anima ma quella del comportamento degli individui e la definisce come lo studio delle relazioni tra stimolo e risposta. Si parla perciò di letteratura comportamentale in casi come questi, quando gli scrittori si impegnano in una narrativa realistica attraverso l'uso di numerosi dettagli relativi agli atti-azioni dei personaggi. Il registro linguistico di riferimento rimanda alla lingua parlata e, come già specificato, al gergo.

L'autore che appare come capofila di questo nuovo stile *hard boiled* è Dashiell Hammett (1894-1961).

Ex agente investigativo Samuel Dashiell Hammett decise di far fruttare la propria esperienza scrivendo racconti basati sulle storie da lui vissute. A differenza di molti altri autori scriveva quindi di vicende che derivavano da fatti reali che conosceva per esperienza diretta. Il successo dei romanzi di Hammett è dovuto ai personaggi e al loro linguaggio: i dialoghi sono diretti, taglienti, ricchi di espressioni gergali. Hammett ha inventato uno stile, sopprime tutto ciò che è narrazione per mettere in evidenza il parlato.

Con Hammett, le storie diventano così cupe, fosche, che lo svelamento, a differenza di ciò che avveniva nel poliziesco classico, è tutt'altro che rassicurante e può anche apparire totalmente incoerente o sconcertante, mostrando che colpa e

³⁷ J. B. Watson, *Behaviorism*, London: The university of Chicago press, 1958. (Edizione it., *Il comportamentismo*, a cura di Paolo Mezzini, trad. A. Corao, M. Di Pietro, Firenze: Giunti Barbera, 1984.).

violenza sono compagni inseparabili dell'uomo. Propone un quadro critico della sua epoca nel quale la corruzione è presentata in modo chiaro, offrendo un'immagine totalmente plausibile, verosimile, degli ambienti a margine della società.

L'investigatore privato non è più l'uomo dall'aspetto gentile e rassicurante che lavora per il piacere del romanzo poliziesco, ma è un uomo libero di agire in qualsivoglia maniera e consapevole di vivere in una società corrotta, piena di persone disoneste. L'investigatore non colleziona indizi alla ricerca della corretta ricostruzione dei fatti, ma ci entra a sua volta, nei fatti: provoca gli indiziati, gioca di intuizione, mette a rischio la propria pelle cercando di far ripetere in qualche modo i fatti.

In questa trasformazione osserviamo anche la crisi del pensiero razionalista. La conoscenza cambia faccia con questa trasformazione. Il detective razionalista crede nella possibilità di ricostruire razionalmente il mondo, proprio come lo crede lo scienziato positivista o neo-positivista, mentre il detective *hard boiled* ritiene che l'unica strada per imparare qualcosa sul mondo sia trasformandolo, anche se così si compromette inesorabilmente la sua condizione precedente, e ogni conoscenza finisce per essere legata alle proprie specifiche condizioni di acquisizione. Il *detective* assume quindi una nuova fisionomia, ben delineata nel personaggio Sam Spade, protagonista de *The Maltese Falcon*³⁸ da molti riconosciuto come il capolavoro dell'autore.

Il grande merito dunque dell'iniziatore dell'*hard boiled* fu di riformare la tradizione poliziesca. Dice di lui Raymond Chandler:

³⁸ D. Hammett, *The Maltese Falcon*, Alfred A. Knopf ed., 1930.
(Edizione it. *Il falcone maltese*, trad. M. Hannau, Milano: A. Mondadori, 1981.)

*Dashiell Hammett restituì l'assassinio alle persone che lo commettono per delle ragioni, non per fornire un cadavere, e con i mezzi a portata di mano, non con pistole intarsiate, curaro e veleni tropicali. Egli mise sulla carta queste persone come sono, e le fece parlare e pensare nel linguaggio che essi abitualmente usano per i loro fini.*³⁹

Chandler (1888-1959), affascinato da Hammett, comincia a scrivere nel 1939. Con *The Big Sleep*,⁴⁰ crea il famoso Philip Marlowe le cui avventure si sviluppano in sette romanzi. Nel 1944 R. Chandler, teorico oltre che autore di storie, pubblica un saggio fondamentale *The simple art of murder*⁴¹, che definisce ancora meglio la sua “poetica”, quella che perfettamente aderisce al personaggio di Marlowe.

Secondo Chandler la realtà offre di per sé abbastanza spunti e materiale di cui scrivere, senza bisogno di ulteriori arricchimenti per fini letterari. È indispensabile attenersi al realismo, a fatti e personaggi plausibili per fare della buona narrativa poliziesca. La sua scrittura, ricca di immagini e dialoghi, molto visiva, gli permette di tratteggiare perfettamente gli ambienti e le atmosfere. Negli anni che vanno dal 1943 al 1947 cinque dei suoi romanzi vengono prodotti a Hollywood dalle più importanti case cinematografiche dell'epoca. Romanzi e personaggi hard boiled diventarono così protagonisti dei primi film cosiddetti noir. Nella parte di Marlowe si cimentarono attori come Humphrey Bogart e successivamente Robert Mitchum.

³⁹ R. Chandler, *The Simple Art of Murder*, 1944, in A.del Monte, *op. cit.*, p.208.

⁴⁰ R. Chandler, *The Big Sleep*, Alfred A. Knopf ed., 1939.

(Edizione it. «Il grande sonno», in *Raymond Chandler*, trad. I.Omboni, Milano: A. Mondadori, 2007.)

⁴¹ R. Chandler, «The Simple Art of Murder», in *Atlantic Monthly*, dicembre 1944.

Il genere ha sempre trattenuto legami forti sia col cinema sia con la musica jazz⁴², arti che si sviluppano e trovano diffusione in questo stesso periodo.

Impossibile non notare la presenza della musica jazz, che qualcuno ha definito l'unica vera musica americana, all'interno dei film noir, così come risulta impossibile non notare la sua ripercussione all'interno del linguaggio che, contrariamente a quanto avveniva prima nel cinema, diventa sempre più aderente alla realtà e carico di neologismi e slang.

È probabile inoltre che il termine *noir* derivi dalla definizione data dai critici europei a questi film polizieschi americani del dopoguerra poiché erano filmati in un acceso contrasto bianco/nero, presentavano un'atmosfera cupa, pessimista, 'nera'; tuttavia dall'uso di questo termine da parte dei critici cinematografici spesso deriva la confusione tra il genere *noir* americano *hard boiled* e il *noir* per come verrà definito in Europa. Difatti, nonostante romanzi dell'*hard boiled school* come *Il falcone maltese* o *Il grande sonno* siano diventati delle icone del cinema *noir*, non si possono considerare romanzi *noir*, perché questi ultimi hanno caratteristiche e atmosfere diverse, tema che andremo a trattare.

I romanzi *noir* possono definirsi una ramificazione mediterranea del genere *hard boiled*. L'elemento che accomuna l'*hard boiled* e il *noir* sta nel considerare il delitto non più un mero pretesto per l'indagine, ma il punto di partenza per indagare sul perché sia stato commesso quel delitto, del quale quasi sempre risulta colpevole la società.

⁴² «L'etimologia della parola jazz, e' sconosciuta, ma il grande Dizzy Gillespie diceva che "jasi", in un dialetto africano, significa "vivere ad un ritmo accelerato": in Michael Supnick, *La storia del jazz*, [online], disponibile dal world wide web: <<http://users.libero.it/supnick/>>.

Nei romanzi *noir*, tuttavia, è assente il lieto fine, manca la consolatoria e razionalizzante soluzione finale con conseguente cattura del colpevole. L'azione poi non è predominante, come non è predominante la figura dell'investigatore che, quando c'è, risulta una figura problematica, tormentata, ben lontana dal duro e vincente investigatore alla Sam Spade e alla Philippe Marlowe. Quindi occorre fare una netta distinzione tra un "genere chiuso" come l'*hard boiled* e quello che, per definizione, è un genere aperto come il romanzo *noir*.

II. Il romanzo *Noir*

L'*hard boiled* continua a diffondersi negli USA fino alla seconda guerra mondiale, quando comincia ad essere esportato. In Francia infatti appare all'epoca dell'Occupazione del Paese da parte della Germania. La privazione culturale e la censura (cinema, letteratura, stampa...) spingono al desiderio di cose nuove e queste sono rappresentate dai prodotti americani. Il Francese vuole consumare "americano" ed in particolare la letteratura. L'America affascina per la sua immagine di paese del successo, ma anche per l'immagine di paese violento, con gangsters e corruzione.

1. Il *Noir* francese

1.1. Origini storiche

Il romanzo *noir*, per come lo intendiamo ai giorni nostri, non è solo un genere d'importazione americana, una riproduzione dell' "iconografia" e delle tecniche utilizzate nei romanzi o nei film americani. Esso si è sviluppato anche in Francia, grazie a dei precursori, in forme specifiche che lo designano come un contributo originale alla storia del genere poliziesco. Jean-Paul Schweighaeuser sottolinea che degli

«éléments noirs existaient déjà dans la littérature française du XIXe siècle et du début du XXe». ⁴³

Gli autori di quell'epoca, come aveva fatto Honoré de Balzac in *Une Ténébreuse affaire*,⁴⁴ utilizzano una scrittura moderna, fanno uso dell'*argot*, di un linguaggio legato alla criminalità e alla miseria dei bassifondi o descrivono scene cupe e violente. Con l'osservazione della società e dei costumi introducono già da allora temi che diverranno ricorrenti nel romanzo *noir* quali la violenza e l'ipocrisia delle relazioni umane, la condanna dell'ingiustizia sociale, dello sfruttamento, o dei flagelli dell'umanità come l'alcool. È una descrizione naturalistica dei fatti che cerca di dipingere gli ambienti più sordidi della società.

Nel 1945, quando i romanzi classici dell'*hard boiled* americano arrivarono in Francia, vennero pubblicati nella *Série noire*, diretta da Marcel Duhamel. I francesi scoprirono allora numerosi scrittori anglo-americani e tra i primi Hammet, Chandler, Chase, Horace Mc Coy.

Attratti da questi autori anglo-americani di *hard boiled*, gli scrittori francesi si cimentarono in questo genere, ma, nel timore di essere considerati scrittori di poco valore e per ottenere maggiore credibilità, in un primo tempo, finsero di essere degli Americani o degli Inglesi in quanto questi erano considerati maestri del genere. André Vanoncini, in *Le Roman policier*⁴⁵, spiegando come mai non si trovino autori francesi nella *Série*

⁴³ Jean-Paul Schweighaeuser, *op. cit.*, 7.

“Elementi neri esistevano già nella letteratura francese del XIX secolo e degli inizi del XX” (Trad. nostra).

⁴⁴ Pubblicato in appendice al giornale *Le Commerce* nel 1841, poi in volume nel 1843. (Edizione it. *Una tenebrosa vicenda*, trad. G. Alzati, Milano: Rizzoli, 1955).

⁴⁵ A. Vanoncini, *Le Roman policier*, Paris: PUF, 2002.

noire, svela che i Francesi all'inizio si facevano pubblicare usando degli pseudonimi: Léo Mallet figura sotto i nomi di Frank Harding e Léo Lartimer, Jean Meckert utilizza lo pseudonimo John poi Jean Amila. Léo Mallet e Jean Amila sono tra gli autori francesi più celebri dell'epoca.

Per Jean Amila il romanzo nero è strumento di rivendicazione e denuncia, narra di un mistero, ma mostra soprattutto le conseguenze perverse dell'ineguaglianza sociale e la rivolta degli oppressi. Vanoncini dice di lui «il observe avec une précision impitoyable comment un milieu, un cadre idéologique et une conjoncture historique rejettent l'individu dans une marginalité violente».⁴⁶

Amila usa le basi del romanzo *hard boiled* e vi aggiunge un aspetto psicologico più profondo. In effetti il romanzo nero francese non è, come già abbiamo specificato, un *patchwork* del romanzo *hard boiled*. Gli autori francesi vi hanno saputo introdurre aspetti diversi e innovativi collegati alla descrizione sociale, segnando una rottura con la letteratura del momento. I lettori scoprono una nuova forma di scrittura ed un nuovo stile. La struttura è infatti piuttosto elastica e flessibile per cui il *noir* è aperto alle contaminazioni con altri generi e da sempre presenta un'accurata ricerca stilistica, linguistica ed espressiva.

Questa caratteristica appare esplicita già in Léo Malet (1909-1996)⁴⁷, uno dei precursori francesi del *noir*, che utilizzava nelle sue opere uno stile aggressivo e molto *argot*.

⁴⁶ A. Vanoncini, *op.cit.*, 90.

“osserva con precisione impietosa come un ambiente, un assetto ideologico ed una congiuntura storica gettino l'individuo in una marginalità violenta”. (Trad. nostra).

⁴⁷ Léo Malet, giornalista, autore di poesie e romanzi, amico di Le Breton e dei surrealisti, nel 1943 inizia la pubblicazione di una serie di romanzi gialli, *Les Nouveaux mystères de Paris*. Per risolvere questi misteri crea la figura dell'investigatore Nestor Burma, un *bohémien* cinico ma simpatico, sfortunato e povero ma scanzonato, che si muove nei bassifondi di Parigi.

I giochi di parole, i riferimenti letterari utilizzati da Léo Malet, l'uso che egli fa del linguaggio popolare e argotico, si ritroveranno nei successivi e più significativi autori francesi di *noir*.

Tzvetan Todorov, in *Typologie du roman policier*, dice che in questo tipo di romanzo tutto è possibile, definisce in questi termini il romanzo *noir* rispetto al romanzo enigma:

Il n'y a pas d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant: on se rend compte ici qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la curiosité; sa marche va de l'effet à la cause [à partir d'un certain effet (un cadavre et certains indices) il faut trouver la cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime) [...]]. La deuxième forme est le suspense et on va ici de la cause à l'effet: on nous montre d'abord les causes, les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, accrochages). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami le narrateur) étaient, par définition, immunisés: rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir: tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie. [...] Le roman noir moderne s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour d'un milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particuliers; autrement dit, sa caractéristique constitutive est thématique.[...] C'est en effet, autour de ces quelques constantes que se constitue le roman

*noir: la violence, le crime souvent sordide, l'amoralité des personnages.*⁴⁸

Questa duttilità permette molte più cose e l'azione produce sia curiosità sia suspense. Il lettore può seguire il crimine minuto per minuto, quasi in presa diretta, o può vederlo da diversi punti di osservazione. Non ci sono regole in questo genere e perciò, come dice Yves Reuter nella sua opera *Le Roman policier*:

De fait, le roman noir – contrairement au roman à énigme – peut actualiser conjointement (ou non) récit du crime et récit de l'enquête, voir même supprimer le second et se centrer, par exemple, sur le meurtrier et son histoire. Le crime peut se commettre à tout moment, se préparer ou se répéter. Cela autorise une grande variété de scénarios. De surcroît, l'affrontement physique est essentiel, les personnages

⁴⁸ T. Todorov, *op. cit.* 14-15.

“non c'è più nessuna storia da indovinare e non c'è mistero, come nel romanzo a enigma. Ma l'interesse del lettore non viene meno comunque: ci si rende allora conto che esistono due forme completamente differenti di interesse. La prima può essere chiamata curiosità e va dall'effetto alla causa: a partire da un certo risultato (un cadavere e qualche indizio), bisogna risalire alla causa (il colpevole e ciò che lo ha spinto al delitto). La seconda forma è la suspense e, in questo caso, si va dalla causa all'effetto: dapprima ci vengono mostrati degli elementi iniziali (dei gangsters che preparano un colpo) e il nostro interesse è sostenuto dall'attesa di ciò che avverrà, cioè, degli effetti (cadaveri, delitti, baruffe). Questo tipo di interesse era inconcepibile nel romanzo enigma, poiché i suoi personaggi principali (il detective e il suo amico, il narratore) erano, per definizione, immuni: nulla poteva accadere loro. La situazione si capovolge nel romanzo nero: tutto è possibile e il detective rischia la sua incolumità, se non la vita. [...] Il romanzo nero moderno si è costituito non già attorno a un procedimento di presentazione, ma attorno a personaggi e atteggiamenti particolari: in altre parole, la sua caratteristica costitutiva è tematica. [...] In effetti, è attorno a queste poche costanti che si sviluppa il romanzo nero: la violenza, un delitto spesso sordido, l'amoralità dei personaggi”.

T. Todorov, *Poetica della prosa – Le leggi del racconto*, trad. E. Ceciarelli, Roma-Napoli: Edizioni Theoria, 1989, 13-14.

*risquent leur vie et l'univers référentiel est important et fonctionnel.*⁴⁹

Tutti gli ambienti sono plausibili e possibili. Così è anche per i personaggi, rischiano tutti la vita perciò il lettore viene tenuto col fiato sospeso, tutto può accadere e la suspense stimola sia l'attenzione sia la curiosità, le principali attrattive del romanzo *noir*. Il gioco cognitivo ed intellettuale lascia il posto alle emozioni.

Il lettore raramente si rende conto di ciò che accade perché il più delle volte viene imbrogliato dall'autore con lo scopo di sorprenderlo. Come suggerisce Reuter «La figure emblématique de ce genre serait plutôt l'*embrouille*, l'*imbroglio* que l'on va tenter de dénouer»⁵⁰, favorito dal fatto che questa letteratura ha una struttura sempre aperta.

1.2. Il *Noir*: uno sguardo nuovo sulla realtà

Il romanzo *noir* è, come abbiamo detto, senza regole, senza codificazioni. Ciò permette molteplici soluzioni all'interno delle quali però è sempre in primo piano lo spazio per lo scontro. La

⁴⁹ Y. Reuter, *Le roman policier*, Paris: Nathan, 1997, 55.

“Al contrario del romanzo enigma, può proporre contemporaneamente o no la narrazione del crimine e quella dell'inchiesta, può sopprimere la seconda e concentrarsi ad esempio sull'omicidio e la vicenda che lo ha prodotto. Il crimine può essere commesso in ogni momento, essere premeditato o ripetuto. Questo consente una grande varietà di situazioni. Inoltre lo scontro fisico è essenziale, i personaggi rischiano la loro vita e l'universo di riferimento è importante e funzionale.” (Trad. nostra).

⁵⁰ *Ibid.*, 56.

“La figura emblematica di questo genere sarebbe piuttosto l'imbroglio che si tenta di svelare” (Trad. nostra).

scrittura, avendo lo scopo di mantenere attivo nel lettore il desiderio di voltare pagina, diventa rapida ed efficace con dialoghi molto realistici.

Se non ha codificazioni, il romanzo nero ha però degli obiettivi: mostrare la vita nelle città come cupa, avvolgente, senza scampo.

Lo sguardo del narratore percorre svariate direzioni, è molto realistico ed è sociologico poiché crea dei personaggi “in carne ed ossa”. Sono esseri umani identificabili nella società, con una loro psicologia, un loro stato d’animo: sono reali. Il lettore trova sempre in questi romanzi qualcuno con cui identificarsi. Suscitando emozione nel lettore, producono attaccamento e curiosità. Sono solitamente molto elaborati dall’autore e sono soprattutto complessi. C’è quello che Reuter chiama “un brassage social”⁵¹, un amalgama sociale, vi sono rappresentate tutte le classi e tutti i caratteri.

Per il detective ritroviamo il duro del romanzo americano. Non importa chi sia, ma è un solitario svincolato dalle istituzioni, libero di agire che fa dell’inchiesta una questione personale. È un uomo con dei valori in un mondo corrotto, ha rapporti piuttosto violenti con gli altri uomini, affronta il rischio di morte e sta ai margini della società. Però non è il solo personaggio chiave del romanzo, grazie alla assenza di una struttura rigida i personaggi possono essere numerosi ed evolvere per tutta la narrazione.

Ciò nonostante il romanzo nero non può sfuggire ad alcuni stereotipi e clichés. Ritroviamo allora il perdente, l’assassino

⁵¹ Y. Reuter, *op. cit.*, 61.

senza scrupoli, la femme fatale, il poliziotto corrotto, l'amico fedele e la contrapposizione tra bene e male, quella tra chi ha dei valori e chi non ne ha. Tutto questo appare come stereotipo, ma il romanzo supera questo stadio per rivelare uno dei suoi obiettivi, quello di rappresentare la vita, il mondo d'oggi, la realtà.

Di certo il romanzo nero ha un taglio realistico. È un romanzo di dettagli, tutto è descritto per intensificare questo effetto, l'autore vuole mostrare il mondo per come è, senza idealizzazioni. Perciò lo mostra cupo, violento e sanguinante. Utilizza l'*argot*, la parlata popolare ed una scrittura dei comportamenti e degli spazi molto precisa. Il linguaggio è molto importante.

Non dimentichiamo che la collezione la *Série noire* ha reso famosi gli autori americani, con l'aiuto di ottimi traduttori, in gran parte grazie allo stile e all'uso dell'*argot*.

Esemplificativo di questa circostanza è quanto accadde a Boris Vian. Egli non ha mai pubblicato romanzi nella *Série noire*, ma si fece le ossa presso Duhamel per il quale tradusse *Il grande sonno* di Chandler. Quando Jean Halluin lanciò nel 1946 le Editions Scorpion e cercò un romanzo poliziesco di tipo americano, del genere di quelli pubblicati nella *Série noire*, fu Boris Vian ad offrirgli un romanzo: *J'irai cracher sur vos tombes*⁵² proponendolo con lo pseudonimo di Vernon Sullivan e ponendo il proprio nome come traduttore. Era un romanzo violento, quasi pornografico, ambientato nel sud degli Stati Uniti.

⁵² V. Sullivan, *J'irai cracher sur vos tombes*, traduit de l'américain par Boris Vian, Paris: Les éditions du Scorpion, 1946, stampa 1948. (citazione ripresa letteralmente dalla prima edizione). (Edizione it. Boris Vian, *Sputerò sulle vostre tombe*, trad. S. Del Re, Milano: Marcos y Marcos, 2002.).

Visto il successo, continuò a pubblicare sotto pseudonimo, facendo credere tanto al pubblico quanto alla critica di essere uno scrittore hard boiled americano.

La vicenda di Vian ci consente di riflettere su due aspetti particolarmente importanti nell'ambito della traduzione, la rilevanza della capacità del traduttore di entrare nella struttura tipica del *noir* e la rilevanza della sua capacità di interpretare il linguaggio, lo slang, per renderlo nella propria lingua conservandone tutte le sfumature di significato: «Vian maîtrisait assez les thèmes et techniques du roman noir ainsi que la langue américaine pour parvenir à réaliser des pastiches non identifiables et des traductions de qualité». ⁵³

Dal punto di vista dello spazio, l'ambiente è ampio per quanto definito all'inizio. Il lettore scopre il paesaggio nel corso degli inseguimenti, degli spostamenti del detective o dell'azione. Quest'ultima non è mai statica, il movimento è importante e, per dare maggiore credibilità alla vicenda, l'autore descrive con esattezza i luoghi dell'azione. Nella maggioranza dei casi si svolge nel quartiere di una grande città perché questo mondo urbano è il simbolo della modernità e del miscuglio sociale. Nelle stradine, nelle strade buie, nei bassifondi, spesso di notte avvengono i fatti che vanno chiariti.

Il romanzo *noir* potrebbe essere considerato la “summa” di città, violenza e notte. Questa violenza è talvolta fisica, nel caso degli scontri, ma è anche verbale.

⁵³ I. Fakra, *Vernon Sullivan ou les pseudo-traductions de Boris Vian* [online], disponibile dal world wide web: <<http://lartdaimer.free.fr/num/4/vian.htm>>. “Vian padroneggiava tanto i temi e le tecniche del romanzo *noir* quanto la lingua americana da giungere a realizzare dei *pastiches*, miscugli non identificabili e delle traduzioni di qualità”. (Trad. nostra)

Desiderando davvero che il romanzo sia realistico, l'autore utilizza il linguaggio tipico dei quartieri della città e intensifica in questo modo l'effetto del verosimile. Questo risulta chiaro in *Touchez-pas au grisbi*⁵⁴, fedele e vivace affresco del mondo della malavita parigina scritto da Albert Simonin (1905-1980), uno dei primi autori francesi pubblicati nella *Série noire*. Egli miscela l'oralità alla scrittura e ciò gli permette di avvicinare con minor reticenza la violenza e la sessualità.

L'*argot* diviene segnale del genere, indice di una realtà sociale. Il lettore è catturato da questo linguaggio e lo richiede. Simonin ne usa tanto nei suoi romanzi che alla fine di ogni libro inserisce un glossario. Pubblica anche dal 1957 *Le Petit Simonin Illustré*, un dizionario d'*argot*.

Questa volontà di realismo richiede una ricerca e poi una lettura sociologica del *noir*. L'obiettivo del romanzo nero è di comprendere la società, non il crimine. L'autore mostra che sono la società e le sue influenze a rendere l'uomo cattivo. Il racconto è spesso incentrato sulla definizione del carattere del criminale e non sulla soluzione dell'indagine, come abbiamo detto. C'è una reale volontà di scrivere una letteratura di tipo sociale.

I personaggi s'interrogano costantemente sul senso del mondo, della vita, della loro vita e dei valori che tentano di preservare. In questo modo l'intrigo diviene di frequente un'indagine su di sé e sulla propria identità. La ricerca è fatta dai personaggi, ma ha un impatto sul lettore che a sua volta si pone domande su di sé e sulla società nella quale vive, in quanto spesso, la visione che il romanzo nero propone della società è una visione disincantata. In questo tipo di romanzo la

⁵⁴ A. Simonin, *Touchez pas au Grisbi!*, Paris: Série noire, 148, 1953. (Edizione it., *Grisbi*, trad. F. Salerno, A. C. Cappi, Milano: Sonzogno, 2003).

risoluzione finale dell'enigma non porta al ristabilimento dell'ordine preconstituito: in realtà un vero ordine non esiste.

Il *noir* presuppone non l'ordine ma il disordine del mondo. Il mondo è caos, incrocio di linguaggi e magma di regole contraddittorie. Permane quindi un senso di disagio e sfiducia nei confronti della società, si insinua il dubbio che il criminale non sia un caso di anormalità isolato, ma piuttosto il sintomo di una crisi generalizzata del sistema. La colpa non è imputabile ad un singolo individuo, ma alla società. Il *noir* genera angoscia, fa nascere nel lettore dubbi e paure, la società cessa di apparire tranquilla e mostra in questo oscuro genere i suoi lati peggiori.

Il romanzo nero aderisce alla specificità dei luoghi e specialmente degli abitanti, è dunque una grande fonte d'informazioni sulla civiltà urbana. Fin dal primo periodo di comparsa del genere, alcuni intellettuali l'hanno usato per analizzare delle problematiche sociali, filosofiche e politiche perché effettivamente questo tipo di romanzo si pone spesso come critico nei confronti delle istituzioni. Ciò che interessa sono le condizioni di vita che costringono gli uomini a violare il contratto sociale e a mettersi ai margini della società.

Questo taglio sociologico-antropologico è comune al romanzo nero sia esso inglese, americano o francese, tuttavia il romanzo nero francese propone una critica più chiara e non si accontenta di suggerire. Propone una descrizione sociologica di differenti strati sociali, del loro linguaggio, prende le difese dell'Uomo evocando le lotte di massa operaie e i problemi d'ineguaglianza.

È una letteratura di rottura con il politicamente corretto. In Francia all'inizio degli anni 70, gli scrittori della nuova generazione come Jean-Patrick Manchette, Alain Fournier chiamato A.D.G. o Siniac, ovvero quelli della contestazione post

'68, fanno del *noir* il romanzo della ribellione e della denuncia delle disuguaglianze sociali, del razzismo, degli intrighi politici.

Manchette è il primo a definire le caratteristiche del *noir* contemporaneo, che denominerà, alla fine degli anni 70, *néo-polar*,⁵⁵ teorizzando l'ingresso della criminalità tra le componenti normali sia del potere politico che del sistema economico, fino a impregnare il vivere comune. Il *néo-polar* non si preoccupa che il crimine sia risolto o che la giustizia sia fatta, ma dà peso alla suspense che nasce dalla realtà sociale. Cambia l'ambientazione, la storia si modifica, si svolge ormai attorno alle *H.L.M* (*Habitation à Loyer Modéré*)⁵⁶ tipiche delle periferie, delle *banlieues*, e s'interessa per esempio dei disoccupati. Le tematiche, a volte esistenziali, sono sempre di più sociali, storiche e politiche, fornendo il quadro di una cultura simile a quella che potrebbe descrivere un antropologo.

⁵⁵ Il termine *polar*, nato in Francia negli anni 70, derivato da "policier" e dal suffisso argotico "ar", viene usato per indicare un film poliziesco poi, più genericamente, un film o un romanzo poliziesco. All'estero con il termine *polar* si intende comunemente il noir francese, per distinguerlo dall' *hard-boiled* americano. Il termine *néo-polar* invece è stato inventato da Manchette alla fine degli anni 70 per differenziare la nuova produzione da quella antecedente.

⁵⁶ Abitazioni con affitto moderato.

2. Il *Noir Mediterraneo*

2.1. Dal *Néo-Polar* al *Noir Mediterraneo*

Negli ultimi anni, il genere *noir* sta vivendo una fortuna crescente, costituendo un interessante fenomeno letterario a livello europeo dove si sviluppano filoni che si diversificano a seconda delle aree geografiche, anglosassone, nordica, slava etc.. Quello che ci interessa è il filone che si sviluppa nell'area del Mediterraneo.

Il *noir* si diffonde in Europa a partire dalla Francia, ma i primi autori francesi di questo filone, come Pierre Boileau e Thomas Narcejac⁵⁷ o Léo Malet sono ancora influenzati da atmosfere e situazioni sociali profondamente nordiche. I veri e propri esponenti del *noir* francese cominciano a pubblicare a partire dagli anni Settanta.

Jean-Patrick Manchette, Pierre Siniac e tanti altri abbandonano le atmosfere del *noir* anni '50 e danno vita a quello che verrà chiamato *néo-polar*. Essi raccontano le metropoli, quasi sempre Parigi, dove la vita dei protagonisti è segnata dallo scontro sociale e interetnico. Sono autori, a differenza di quelli americani, nelle cui opere prevale una forte consapevolezza politica che nasce dalle esperienze e dagli ideali del Sessantotto.

⁵⁷ Pierre Boileau e Thomas Narcejac scrissero in collaborazione i romanzi *Celle qui n'était plus* (1952) immediatamente adattato per il cinema da Henri-Georges Clouzot col titolo *Les diaboliques* e successivamente *D'entre les morts* (1954) adattato per il cinema da Hitchcock col titolo *Vertigo/Sueurs froides*.

In essi la violenza nasce dal grigio delle periferie, dallo squallore degli stabilimenti industriali, nel freddo delle città del nord Europa.

Il Mediterraneo, caldo e solare con la sua storia e le sue vicende, i suoi colori e i suoi odori, è ancora lontano da questi romanzi.

È con i romanzi di Jean-Claude Izzo, in particolare la Trilogia marsigliese: *Total Khéops*, *Chourmo* e *Solea*, che ha origine quel filone che prenderà il nome di *noir mediterraneo*.

Sulla scia del *néo-polar* francese capeggiato, come già abbiamo detto, da Jean-Patrick Manchette, Izzo propone temi sociali, conflitti interrazziali e generazionali. A differenza di Manchette, che si limita a descrivere, rappresentare un mondo di sfruttati, battuti, costretti a subire il regno del “Male”, cioè della società borghese, e che usa il *noir* per proporre lo spettacolo della società moderna che ha fallito la rivoluzione, che non crede nel cambiamento e nell’azione politica perché la ritiene inefficace e destinata alla sconfitta, a causa della dilagante corruzione dei costumi, Izzo va oltre la descrizione. Egli usa il *noir* non solo per descrivere una realtà, ma per incidere nel profondo delle contraddizioni di una società dolente, creando uno spazio per la riflessione sociologica e antropologica che consente ipotesi di cambiamento, trasformazione, solidarietà e dando un senso al presente per quanto conflittuale e contraddittorio esso sia.

Il *noir mediterraneo* si arricchisce col tempo del contributo di altri autori del Bacino. In Italia, autori di *noir mediterraneo* come Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli, Andrea Camilleri o ancora Marcello Fois, per citarne solo alcuni, hanno conquistato prima i lettori, poi la televisione, il cinema e il teatro.

Una possibile spiegazione del successo di questi autori, anche presso lettori non appassionati del giallo classico o del *noir*, si può trovare nelle parole di Lucarelli:

*A riportare fuori dal ghetto il noir sono due fattori legati e indipendenti: il valore degli scrittori e le caratteristiche comuni dei loro libri. [...] Noi raccontiamo la realtà, inventiamo ma facciamo politica. Le nostre sembrano fiction ma sono reportage, inchieste alternative. I libri di Carlotto sono romanzi, ma raccontano il Nordest come se fossero trattati di sociologia. In un Paese pieno di domande senza risposte troviamo un pubblico sempre più appassionato e numeroso.*⁵⁸

o in quelle di Sandro Ferri, editore italiano della Trilogia di Izzo, che individua nell'area del Mediterraneo un centro di scontro criminale e politico:

*Il noir mediterraneo è una ricerca di verità in un ambiente segnato da sempre dalla violenza fraticida ma anche, contemporaneamente, dalla bellezza; è uno sguardo sul lato oscuro e nero di questo spazio apparentemente solare e azzurro.*⁵⁹

La “violenza fraticida” di cui parla Ferri rimanda alla Bibbia, il primo libro nato sulle rive del Mediterraneo, e in particolare all'omicidio di Abele da parte di Caino.

⁵⁸ M. Vincenzi, «Da Camilleri a Lucarelli l'Italia si colora di giallo – e il noir dei giovani autori diventa moda», [online] in *La Repubblica*, 3 agosto 2001, disponibile dal world wide web:

<http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/noir/portante/portante.html>.

⁵⁹ S. Ferri, *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, [online] disponibile dal world wide web:

<<http://www.massimocarlotto.it/noir-med.html>>.

Così ne parla Izzo:

*In principio è il Libro. E il momento in cui Caino uccide suo fratello Abele. Con il sangue di questo fratricidio, il Mediterraneo ci regala da leggere il primo dei romanzi noir. Probabilmente prima ci furono molti altri assassini. Ma proprio questo, riportato in un testo scritto, ci colloca per sempre nell'unica tematica dell'umanità, quella del crimine per eccellenza che governerà fino ai nostri giorni i rapporti tra gli uomini. Chiunque essi siano. Servi o padroni. Principi o imperatori. Schiavi o affrancati. In principio, infatti, c'erano tutte le ragioni di uccidere. L'invidia, la gelosia. Il desiderio, la paura. Il denaro. Il potere. L'odio. L'odio nei confronti dell'altro. L'odio per il mondo.*⁶⁰

Nella Bibbia si parla di violenza, di sopraffazione e saccheggio, si parla del lato oscuro che abita dentro ogni persona, si parla del conflitto fra legge e diritto e sopruso e arroganza. Si prende atto del fatto che il crimine esiste, che i motivi sono innumerevoli e risiedono nell'animo dell'uomo. Izzo è stato il primo a dire: «Il noir mediterraneo è l'accettazione fatalista di questo dramma che grava su di noi da quando l'uomo ha ucciso suo fratello su una delle rive di questo mare».⁶¹

Oggi la violenza nel Mediterraneo nasce nel pullulare di popoli ed etnie che si affacciano sulle sue sponde per reclamare la loro parte di ricchezza, dal conflitto di interessi economici che accecano l'animo umano come il sole troppo forte acceca lo sguardo, dalle roventi passioni del sud che si scontrano con le

⁶⁰ J.-C. Izzo, *Aglio, menta e basilico- Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*, Roma: edizioni e/o, 2006, 35.

⁶¹ J.-C. Izzo, *op. cit.*, 39.

regole fredde della burocrazia, dalla bellezza tanto intensa da diventare soffocante, dall'azzurro e dal nero, i due colori del Mediterraneo che ne rappresentano la conflittualità.

Come ricorda Massimo Carlotto:

Altra intuizione di Izzo è l'individuazione dell'area mediterranea come centro geografico della rivoluzione dell'universo criminale. Un intreccio di alleanze di nuove culture illegali provenienti dall'Est e dall'Africa che assorbono o fagocitano le organizzazioni europee più deboli e intavolano trattative dirette con il potere. Questo è il noir mediterraneo. Raccontare storie di ampio respiro. Raccontare le grandi trasformazioni. Denunciare e allo stesso tempo proporre l'alternativa della cultura della solidarietà.⁶²

Il *noir mediterraneo* individua all'interno dell'area mediterranea la zona di maggiore conflitto nel mondo della criminalità, ma le riconosce anche un'importanza strategica come area politica. Izzo parte da analisi che documentano come oggi «les revenus mondiaux annuels des organisations criminelles transnationales (O.C.T.) sont de l'ordre de mille milliards de dollars, un montant équivalent au produit national brut (P.N.B) combiné des pays à faible revenu»⁶³. Questo testimonierebbe una correlazione diretta tra criminalità e malessere da sottosviluppo, tra i fenomeni socioculturali legati alla rivoluzione dei costumi determinati dalla globalizzazione dell'economia e le trasformazioni che tutto ciò ha scatenato nell'universo della criminalità. Ecco dunque che il *noir*

⁶² J.-C. Izzo, *op. cit.*, 13-14.

⁶³ J.-C. Izzo, *Solea*, Paris: Gallimard, 1998, 152.

“il reddito mondiale annuale delle organizzazioni criminali transnazionali è nell'ordine di diecimila miliardi di dollari, una somma equivalente al prodotto interno lordo dei paesi a basso reddito” *Solea*, trad. B. Ferri, 113.

mediterraneo pur raccontando grandi storie di malavita, storie di criminalità, come sempre nel *noir*, ne mostra i cambiamenti e fotografa contemporaneamente trasformazioni sociali, ambientali e culturali altrettanto profonde.

2.2. Mediterraneo: identità di confine

Nei romanzi dei maggiori esponenti del *noir mediterraneo*, di quelli che raccontano storie nate nei porti di Marsiglia, di Algeri, di Barcellona, di Napoli, c'è una comune consapevolezza: il Mediterraneo è diventato o ridiventato, area privilegiata di scontri, di conflitti politici ed etnici, luogo di saccheggio e di sopravvivenza, di migrazioni spesso tragiche, di guerre, di concentrazioni d'interessi importanti. Nel Mediterraneo le criminalità slave, cinesi o nigeriane si uniscono e/o si scontrano con quelle autoctone, la mafia siciliana, la camorra, il *milieu* marsigliese, quello dei magrebini mentre sempre più gli interessi criminali si mescolano a quelli "legali", creando intrecci inquietanti tra politica, finanza e criminalità.

Lo sguardo degli autori su questi luoghi, su queste città, su questo mare, è uno sguardo nero e pessimista, di chi vede la bellezza delle proprie città e del proprio mare sfigurata dall'assalto criminale. C'è sempre in questi autori un dualismo fortissimo tra un'arte di vivere mediterranea fatta di ottimo cibo, vino, convivialità, amicizia, solidarietà, cielo azzurro, mare pulito da una parte, e violenza, corruzione, avidità, sopraffazione dall'altra. C'è il rimpianto sempre sottinteso per ciò che il Mediterraneo avrebbe potuto essere.

Infine, il Mediterraneo è una certa arte di vivere, così come un'estetica nata dall'incontro tra i popoli e tra le loro cucine, musiche, forme architettoniche, che ha profondamente trasformato gli uni e gli altri. Se gli uomini e le donne che sono cresciuti sul Mediterraneo rischiano di essere considerati più volubili e incostanti di altri, questo accade perché effettivamente qui ci si trova tra due sponde, tra il riso e le lacrime, tra la gravità e la frivolezza, tra la nobiltà e la trivialità. Questo mondo zigzaga, oscilla, ondula – come le onde del mar Mediterraneo, che il più delle volte non sono molto forti – fra ciò che vi è di più sacro e ciò che è decisamente profano [...].⁶⁴

In Francia, nell'attuale immaginario nazionale, il *noir mediterraneo* equivale a *noir marsigliese*.

Da quando, nel 1995, Jean-Claude Izzo ottenne un grande successo sia di critica sia di vendita con il primo volume, *Total Khéops*, di quella che diventerà poi la Trilogia marsigliese, la *cit  phocéenne* ha ispirato ed ispira tutt'oggi numerosi autori di romanzi polizieschi, in particolari di *noir*. Basti pensare a Philippe Carrese, François Thomazeau, Annie Barrière, che hanno cominciato ad avere successo subito dopo Izzo, o ancora a Franz-Olivier Giesbert, per citarne solo alcuni, che recentemente ha avuto successo con *L'immortel*, *noir* anch'esso ambientato nel *milieu* marsigliese.

Nonostante la stampa parli di “polar marsigliese”, questi stessi autori sono reticenti nel riconoscere di aver dato vita ad un nuovo filone. Per loro non si tratta di un nuovo sotto genere del *noir*, ma del semplice fatto che questa citt , che   Marsiglia, presenta le caratteristiche tipiche del *noir*.

⁶⁴ F. Laplantine, A. Nouss, *Il pensiero meticcio*, trad. C. Dilani, Milano: Elèuthera, 2006, 21.

Annie Barrière, alla domanda «Est-ce que vous pensez que le polar "marseillais" est différent des autres types de polars?» rispose:

Non, sinon qu'il se passe à Marseille! Il restitue donc quelque chose de la ville, ses odeurs, ses couleurs, sa langue... S'il est réussi, il doit laisser au lecteur une trace de cela, presque un goût dans la bouche... Pareil pour New-York, Londres ou Barcelone. Qu'il y ait une veine de polars marseillais, (et sûrement pas une école), ça prouve seulement que c'est une sacrée ville!».⁶⁵

Anche Philippe Carrese, nel 2000, si rifiutò di parlare di una nuova scuola:

Les lecteurs marseillais découvrent avec enthousiasme qu'on écrit enfin sur leur ville au quotidien, cette mégapole aux allures de village, incompréhensible vue de l'extérieur pour qui n'a pas les bons codes. Les autres lecteurs du pays découvrent un Marseille inattendu loin des clichés habituels, un nouveau territoire mystérieux et exotique qu'on peut explorer sans faire renouveler son passeport ni changer ses francs en monnaie locale. Succès pour les bouquins, bingo pour les éditeurs. Les lecteurs et les revues spécialisées constatent que ce n'est pas un phénomène isolé dû au hasard mais qu'il y a bien quelque chose qui se passe au

⁶⁵ R. Barone, *Entretien avec Annie Barrière*, [online], disponibile dal world wide web:

<http://www.bibliopoeche.com/static/interviews/interview_abarriere.php>

“Lei pensa che il polar marsigliese sia diverso dagli altri tipi di polar? No, se non per il fatto che si svolge a Marsiglia! Restituisce perciò qualcosa della città, i suoi odori, i suoi colori, la sua lingua... Se riesce deve lasciarne al lettore una traccia, quasi un sapore in bocca... Lo stesso è per New York, Londra o Barcellona. Che ci sia una vena di polar marsigliese, (ma sicuramente non una scuola) prova solo che è una gran bella città!” (Trad. nostra).

niveau de l'écriture, à Marseille.[...] Marseille devient tendance. Et on se met à s'intéresser au phénomène (aux phénomènes) marseillais.[...] Les auteurs marseillais trouvent une écoute auprès des éditeurs. Autant d'individus, autant de personnalités, autant de livres, de styles différents. Autant d'histoires différentes. Et on trouve commode de classifier les auteurs dans une case "polar marseillais". Réducteur, parfois absurde, souvent incongru mais fourre tout pratique pour cataloguer ces nouveaux venus. "Polar Marseillais"... Et ben, le "polar marseillais", ça n'existe pas. Ou si peu. Ou de manière tellement passagère...[...] La vague actuelle du "polar marseillais" apparaîtra peut-être comme un phénomène superficiel et éphémère, peut-être comme l'émergence d'une prise de conscience sur Marseille, ville méditerranéenne passionnante, mais sûrement pas comme une "école", encore moins comme un genre littéraire à part entière. Dans cette hystérie temporaire autour des auteurs de "polar marseillais", on oublie souvent que la base de tout dans cette affaire, le seul intérêt réel, c'est Marseille.⁶⁶

⁶⁶ Ph. Carrese, *Le polar Marseillais? Haaaaaahaaa, le polar marseillais!!!*, [online], disponible dal world wide web:

<<http://patangel.free.fr/ours-polar/2000/carres11.php>>.

"I lettori marsigliesi scoprono con entusiasmo che finalmente si scrive della loro città nella sua quotidianità, questa megalopoli che potrebbe sembrare un villaggio, incomprensibile da fuori per chi non ha i codici giusti. Gli altri lettori del paese scoprono una Marsiglia inaspettata, lontana dai cliché abituali, un nuovo territorio misterioso ed esotico che si può esplorare senza rinnovare il passaporto né cambiare i franchi in moneta locale. Successo per i libri, bingo per gli editori. I lettori e le riviste specializzate constatano che non si tratta di un fenomeno isolato dovuto al caso, ma che c'è proprio qualcosa che passa a livello di scrittura, a Marsiglia. [...] Marsiglia fa tendenza. Ci si interessa del fenomeno (dei fenomeni) marsigliese. [...] Gli autori marsigliesi trovano ascolto presso gli editori. Tanti individui, tante personalità, tanti libri, tanti stili diversi. Tante storie diverse. E diventa comodo classificare gli autori nel contenitore «polar marsigliese». Riduttivo, a volte assurdo, spesso incongruente, ma è una casella per catalogare questi nuovi venuti. «Polar Marsigliese»... Ebbene il «polar marsigliese» non esiste. O quasi per niente. O in maniera talmente passeggera... [...] L'attuale moda del «polar marsigliese» sembrerà forse un fenomeno superficiale ed effimero, forse come emergenza di una presa di coscienza su Marsiglia, città mediterranea appassionante, ma sicuramente non

Izzo stesso rifiutava l'idea di una scuola, non riteneva necessario etichettare questa tendenza; preferiva descrivere il fenomeno come un moltiplicarsi di eterogenei punti di vista sulla città. Durante un'intervista per il mensile *Lire*, gli fu chiesto se rivendicava l'espressione *école marseillaise* ed egli rispose:

*Pas du tout. De jeunes auteurs ont envie d'écrire sur Marseille. Une tradition romanesque est en train de s'affirmer. Mais pourquoi mettre une étiquette? Au terme d'école marseillaise j'opposerai un simple fait: l'apparition d'écrivains, de cinéastes et de musiciens, comme une multiplication de points de vue sur cette ville».*⁶⁷

Alain Guillemin, ricercatore al CNRS, *Laboratoire méditerranéen de sociologie*, rileva due caratteristiche tipiche nei romanzi di questi autori: una è la rivendicazione di un'identità marsigliese legata ad un forte attaccamento alla città e l'altra un atteggiamento politico di rifiuto dell'estrema destra. Ora il contesto degli anni novanta è, da questo punto di vista, molto sfavorevole.

È per altro importante non dimenticare quali siano le caratteristiche tipiche delle città di mare come Marsiglia. Sono luoghi che danno inizio a qualcosa, la stessa loro natura favorisce la creazione di spazi di transizione e di rifugio così il porto diventa di per sé simbolo di mediazione.

una «scuola», ancor meno un genere letterario a sè stante. In questa isteria temporanea attorno agli autori di «polar marsigliese», spesso si dimentica che la base di tutta questa faccenda, l'unico interesse reale, è Marsiglia.» (Trad. nostra).

⁶⁷ *Lire*, juillet- août 1998.

«Affatto. Dei giovani autori hanno voglia di scrivere su Marsiglia. Una tradizione romanzesca che sta per affermarsi. Ma perché mettere un'etichetta? Più che di scuola marsigliese io parlerei di un semplice fatto: la comparsa di scrittori, di registi e di musicisti, come un moltiplicarsi di punti di vista su questa città» (Trad. nostra).

Chi abita questi spazi conosce in maniera diversa l'esperienza del confine, un'esperienza che i popoli mediterranei hanno interiorizzato attraverso la struttura frattale della propria terra, la pervasività del mare che hanno imparato a custodire. "Custodire il mare" per i mediterranei significa anche custodire l'identità fornita dall'esser nati su una costa, un limitare, un limite alle pulsioni opposte, talvolta capaci di equilibrio e di compensazione, talvolta destinate ad una terribile divaricazione. Si appartiene sempre ad una costa piuttosto che ad un'altra, ma una costa è pur sempre confine ed il confine è il luogo dove due differenze si toccano, partecipano l'una dell'altra ed incontrano la propria limitatezza. Quindi terra e mare: l'una contro l'altro e insieme l'una e l'altro. Ma fin dove si estendono questi confini? Sono confini che non sono definiti né dallo spazio né dal tempo, sono continuamente disegnati e continuamente cancellati.

Una città-porto diviene così un luogo impossibilitato a chiudersi, le comunità che la abitano sono per necessità e per morfologia aperte e di frontiera, "liquide"⁶⁸ condannate ad avere dentro di sé e a conoscere il rapporto e il conflitto. La sua identità molteplice, colorata, diversificata, impone l'obbligo del conoscere necessariamente gli altri, così vicini e così differenti.

Come ci ricorda il sociologo Zygmunt Bauman, la fluidità è la principale metafora dell'epoca moderna ed una città come Marsiglia sembra esserne un concreto esempio. Ogni dimensione del sociale è attraversata da una forte instabilità, da una sorta di fluidità: un corpo fluido, a differenza di uno solido, può mutare continuamente forma se soggetto a forze o pressioni. La modernità liquida ha reso molte esperienze accessibili con immediatezza, ma proprio questa immediatezza mina fortemente

⁶⁸ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Bari: Laterza, 2003.

gli elementi della memoria del passato e la fiducia nel futuro, elementi che sono stati sinora «i ponti culturali e morali tra fugacità e durabilità»⁶⁹ e «tra assunzione di responsabilità e filosofia del carpe diem».⁷⁰

La comunità è vista da Bauman come possibile rifugio, ma, in una comunità come quella di Marsiglia, caratterizzata da continui passaggi di persone, culture, religioni, anche le comunità «tendono ad essere effimere [...], incentrate su un unico aspetto o finalità. Il loro arco vitale è breve [...]. Il loro potere emana non dalla loro durata prevista ma, paradossalmente, dalla loro precarietà e incertezza del futuro[...]».⁷¹

Marsiglia è vissuta da molti come città di passaggio, un punto di arrivo e contemporaneamente un punto di partenza per altre città, ma non sempre questo accade e la precarietà caratterizza questo “stare”.

L'autore sembra denunciare la perdita della capacità da parte delle persone di negoziare tra estranei un progetto di vita in comune: «Il progetto di sfuggire all'impatto della multitonalità urbana e trovare rifugio nell'uniformità comunitaria, è autolesionistico quanto autopetruantesi».⁷² La liquidità diventa così il sintomo del disordine sociale.

La fluidità delle appartenenze e il costante mescolarsi delle popolazioni sono la norma anche tra gli insetti sociali: una norma apparentemente attuata in modo naturale, senza bisogno di ricorrere a commissioni governative, disegni di

⁶⁹ *Ibid.*, 147.

⁷⁰ *Ibid.*, 147.

⁷¹ *Ibid.*, 235.

⁷² *Ibid.*, 118.

*leggi frettolosamente introdotti, corti supreme e centri di permanenza temporanea per richiedere asilo [...].*⁷³

Alla base di questa realtà, come elementi fondativi, vanno forse individuate le tante identità che coesistono, ma che sono anche espressione di quella fluidità e flessibilità che caratterizza la cultura attuale e che Bauman chiama liquidità.

L'Europa e il Maghreb, il Levante e il Giudaismo, il Cristianesimo e l'Islam, il Talmud, la Bibbia, il Corano... chiese e moschee... Marsiglia è l'unica città della Francia con tutte queste caratteristiche. L'ibridazione, il meticcio sono altrettante dimensioni di questa realtà.

*Il meticcio è una composizione le cui componenti mantengono la propria integrità [...] non è la fusione, la coesione, l'osmosi, bensì il confronto e il dialogo.*⁷⁴

*Il meticcio è principalmente urbano e le grandi città mediterranee hanno esercitato ognuna a modo suo un ruolo di mediazione fra orizzonti culturali estremamente diversificati.*⁷⁵

La posizione di confine di questa città ci consente di osservare anche i fenomeni politici dell'epoca con uno sguardo diverso. Sembra che anche in questo ambito si sia presentata la dicotomia, di qua o di là.

⁷³ Z. Bauman, *Le Vespe di Panama*, Bari: Laterza, 2007 (opuscolo non in vendita, un omaggio di Laterza in occasione della Fiera del Libro di Torino-2007), [online], disponibile dal world wide web: <<http://culturemetropolitane.ilcannocchiale.it/post/1637374.html>>.

⁷⁴ F. Laplantine, A. Nouss, *op. cit.*, 8-9.

⁷⁵ *Ibid.*, 16.

Sul piano politico infatti, dopo anni di governo della sinistra, alle legislative del 1993 vinse la destra e alle politiche del 1995 Jacques Chirac venne eletto alla presidenza della Repubblica. A livello locale, le amministrative del 1995 diedero il *Front National* vittorioso in tre città del Sud e Jean-Claude Gaudin del partito centrista UDF vinse le elezioni a Marsiglia. In quegli anni l'immagine di Marsiglia era oltretutto piuttosto negativa a causa di numerosi scandali legati al traffico di droga, agli imbrogli all'interno della squadra di calcio l'*Olympique de Marseille*, nelle cliniche private e via dicendo.

La scelta del romanzo nero appare dunque una scelta di genere che consente di affrontare i problemi politici e sociali. I tratti comuni a tutti questi *noir* marsigliesi sono l'importanza dell'estrema destra, del *Front National*, il partito che diventa il nemico da combattere, l'appartenenza dei personaggi a diverse comunità, italiana, spagnola, portoghese, magrebina e l'uso rivendicato e valorizzato dell'idioma locale, ovvero il *parler marseillais*.

C'è da dire che questa forma di romanzo sociale non sfugge sempre agli stereotipi e, per quanto sia critico nei confronti della realtà istituzionale, non sfugge nemmeno alle leggi di mercato.

A questo proposito crediamo che basti pensare all'uso che è stato fatto dell'opera di Jean-Claude Izzo. Oltre agli adattamenti della Trilogia realizzati uno per la televisione e l'altro per il cinema, è stato anche proposto dall'ufficio del turismo di Marsiglia un progetto di creazione di un "circuit Izzo", con visita guidata dei luoghi evocati nelle sue opere. In questo modo, il *polar marseillais* tende ad essere utilizzato, suo malgrado, come un cliché, un *marqueur identitaire* della *cité phocéenne*.

Il mondo che ci viene presentato nel *noir mediterraneo* è il mondo di tutti i giorni, di giorni e giorni neri per quanto assoluto sia il territorio. È un mondo che può sfuggire al nostro sguardo e alla nostra attenzione perché guardare, vedere, rendersi conto di quanto accade accanto a noi, davanti e a ridosso dei nostri litorali, sarebbe doloroso, ci costringerebbe a fare i conti con la realtà dell'Altro, del diverso, del perturbante che entra nel «nostro» territorio, ci indurrebbe a considerare che oltre il rassicurante Io/Tu esistono un Egli/Essi. Ci metterebbe nella condizione o di vivere la costante conflittualità o di elaborarla attraverso l'esperienza, la comprensione. Un passaggio indispensabile, secondo J.C. Izzo, quello verso la comprensione, ed i suoi testi possono svolgere la funzione di traghettare i lettori verso un mondo altro.

PARTE II.

**DEL TRADURRE E DELLA TRADUZIONE:
CREARE UN “MONDO TERZO”**

Introduzione

Il termine traduzione deriva dal latino *traducere* che significa trasportare. È una parola composta da *trans* “al di là” e *ducere* “condurre”. Nella definizione del vocabolo troviamo: «voltare, trasportare da una lingua in un'altra, dare l'equivalente di un testo, una locuzione, una parola». ⁷⁶

Il traduttore è perciò chi “fa passare o trasferisce”, chi ha il compito di condurre il lettore da una lingua ad un'altra, fornendo l'equivalente di un testo, una locuzione, una parola, rendendo un significato disponibile, chi, sostanzialmente, funge da interprete, negoziatore, mediatore tra due parti.

Inoltre l'etimologia del vocabolo interpretare mostra chiaramente l'origine e il senso della negoziazione, deriva infatti dal latino *interpres* termine composto da *inter* “tra” e dalla radice di *pretium* “prezzo”, che a sua volta ha come radice *pret* “scambiare”. ⁷⁷

Si può pertanto intendere la traduzione come un processo di interpretazione-mediazione-negoziazione, come un ponte tra una cultura, una lingua etc. ed un'altra ed, analogamente, come un processo di mediazione all'interno della stessa lingua, della stessa cultura, tra parti che parlano linguaggi differenti o rappresentano ambiti sociali diversi, anche se questo concetto è tuttora oggetto di controversie.

⁷⁶ N. Zingarelli, *Il Nuovo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli, 1988.

⁷⁷ G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico*, Firenze: LeMonnier, 1967.

La relazione fra due lingue non è un trasporto, bensì un rapporto [...] si giunge così alla nozione di “testo traduttivo”, forma mobile e meticcia che ingloba i testi di partenza e d’arrivo e può agire come modello dell’intersoggettività. La traduzione è dialogo fra le lingue.⁷⁸

I. Cenni di storia e teoria della traduzione

Fino agli inizi degli anni '70 varie discipline si sono occupate della traduzione e del tradurre, ma in modo marginale. La traduzione veniva normalmente considerata come un'operazione satellite rispetto ad altri saperi e non una scienza specifica incentrata sul processo traduttivo. Nell'ambito dei lavori che trattavano di traduzione una possibile definizione teorica era quella che risaliva agli studi di linguistica e semantica.

Già Peirce⁷⁹ (1839-1914) nell'affrontare l'analisi dei segni affermava che il significato di un segno viene espresso interpretandolo attraverso un altro segno e, per definire la nozione di interpretazione, faceva ricorso più volte all'idea di traduzione affermando che il significato è una traduzione di un segno in un altro sistema di segni.

Rifacendosi a Peirce, Jakobson arrivò a distinguere tre tipi di traduzione:

⁷⁸ F. Laplantine, A. Nouss, *op. cit.*, 34-35.

⁷⁹ C. S. Peirce, *Collected papers*, I-VI, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935, VII-VIII, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

We distinguish three ways of interpreting a verbal sign: it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another, nonverbal system of symbols. These three kinds of translation are to be differently labeled:

- 1. Intralingual translation or rewording is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language.*
- 2. Interlingual translation or translation proper is an interpretation of verbal signs by means of some other language.*
- 3. Intersemiotic translation or transmutation is an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems. [...].⁸⁰*

Tra queste tre forme quella che egli considera vera traduzione è la traduzione interlinguistica. La traduzione che egli definisce endolinguistica/intralinguistica non sarebbe una vera e propria traduzione, in quanto verrebbe meno l'interpretazione dei segni linguistici attraverso l'uso di un'altra lingua, mentre in quella intersemiotica verrebbe a mancare l'uso della *lingua* essendo una trasposizione di un sistema di segni in un altro

⁸⁰ R. Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation», in R. A. Brower, *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 261.

“Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, a seconda che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di segni non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa:

1. la traduzione endolinguistica o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua;
2. la traduzione interlinguistica o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua;
3. la traduzione intersemiotica o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici.(...)”.

(Edizione it. «Aspetti linguistici della traduzione», in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. L. Heilmann, L. Grassi, Milano: Feltrinelli, 1994, 56-64.).

sistema di segni (come ad esempio nella trasposizione filmica di un romanzo).

Anche se Jakobson viene considerato come il teorico di riferimento per ogni tentativo di definizione della traduzione, in quanto stabilisce i limiti di ciò che è traduzione e di ciò che traduzione non è, il suo lavoro viene da più parti criticato poiché sembra presupporre che l'atto del tradurre sia un mero atto linguistico. Tradurre equivarrebbe a sostituire dei segni linguistici stranieri con altri segni linguistici autoctoni o viceversa e la traduzione sarebbe esclusivamente un'operazione linguistica.

Nel corso del tempo ulteriori teorizzazioni e dibattiti hanno prodotto riflessioni diverse sulla traduzione. Si tratta di un campo vasto e articolato in cui non mancano le questioni controverse già a partire dal senso stesso da assegnare al termine 'traduzione':

Che cosa vuole dire tradurre? La prima e consolante risposta vorrebbe essere: dire la stessa cosa in un'altra lingua. Se non fosse che, in primo luogo, noi abbiamo molti problemi a stabilire che cosa significhi "dire la stessa cosa", e non lo sappiamo bene per tutte quelle operazioni che chiamiamo parafrasi, definizione, spiegazione, riformulazione, per non parlare delle pretese sostituzioni sinonimiche. In secondo luogo perché, davanti a un testo da tradurre non sappiamo quale sia la cosa. Infine, in certi casi, è persino dubbio che cosa voglia dire dire. ⁸¹

⁸¹ U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano: Bompiani, 2003, 9. Nell' "Introduzione" è anche delineato l'andamento del dibattito.

L'inevitabile premessa di ogni tentativo di approccio teorico era ed è dunque la definizione stessa del concetto di traduzione. Occorreva affrontare il tema attraverso un particolare campo di indagine. Nel 1973 il canadese Brian Harris coniò il termine "traduttologia".⁸² Questo neologismo corrispondeva al bisogno di designare con un termine specifico questo nuovo campo di ricerca, quello di una disciplina che si occupasse della traduzione e delle sue problematiche.

La traduttologia si interessa infatti della relazione che il traduttore stabilisce, nella scrittura, tra l'autore del testo originale ed il lettore della traduzione e, nell'espressione orale, tra l'oratore e l'ascoltatore del discorso.

In questa ottica la traduttologia risulta essere una riflessione sulla traduzione intesa come atto di comunicazione, il traduttore viene considerato come un "mediatore" nella catena della comunicazione e l'atto del tradurre si configura come un'operazione nella quale il traduttore deve comprendere per essere in grado di fare comprendere. Il linguaggio, inteso come espressione comunicativa, ovvero come strumento di comunicazione interindividuale e interculturale, deve innanzi tutto essere pienamente compreso dal traduttore, interpretato in tutte le sue varianti, perché possa essere trasmesso e possa essere compreso dal ricevente nel suo pieno significato.

Questo non avviene certo semplicemente trasportando parola per parola da una forma linguistica ad un'altra, da un segno ad un altro segno, ma risalendo dal segno al suo significato per recuperare quello stesso significato in un altro

⁸² B. Harris, «La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique». in J. Mc A'Nulty et al., *Problèmes de sémantique* (Cahier de linguistique, 3), Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1973, 133-146.

segno, quello di un'altra lingua. In questa ottica la traduzione risulta essere una vera e propria interpretazione.

1. La traduzione come interpretazione

Un enunciato che sia pura informazione indipendentemente da chi lo produce e lo fruisce non può esistere, giacché non esistono informazioni indipendenti dal contesto comunicativo in cui vengono fornite e, dunque, neutre rispetto all'istanza che le produce e a quella che le recepisce. Comprendere una lingua presuppone quindi, come possiamo dedurre, la riflessione sulla lingua ed una interpretazione da parte dell'ascoltatore e/o lettore.

1.1. Il circolo ermeneutico

La correlazione fra traduzione ed interpretazione era già sostenuta nell'ermeneutica di Schleiermacher⁸³ (1768-1834). Egli affermava che il processo interpretativo non era legato ad un particolare testo ma riguardava qualsiasi determinazione di senso, introducendo l'uso contemporaneo del termine ermeneutica come sinonimo di *teoria generale della*

⁸³ F. D. E. Schleiermacher, «Sui diversi metodi del tradurre», in S. Nergaard, (a cura. di) *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano: Bompiani, 1993, 143-179.

comprensione. A tal proposito parlava di un circolo ermeneutico, caratterizzato dalle relazioni tra universale/individuale (l'orizzonte spirituale e linguistico influisce sullo stile e sul pensiero dell'autore, ma questi possono a loro volta influenzare e modificare l'orizzonte spirituale e linguistico) e tra tutto/parti (il senso complessivo di un testo, che noi, nel processo interpretativo, già sempre anticipiamo, influenza l'interpretazione delle singole parti, ma queste possono a loro volta influenzare e modificare l'interpretazione del tutto).

Schleiermacher parla cioè di una corrispondenza biunivoca tra la comprensione di un singolo punto del testo e la comprensione del testo nel suo insieme. L'insieme a cui si fa riferimento nel processo interpretativo può essere costituito dal linguaggio di un autore oppure dal suo pensiero in generale. Interpretazione viene dunque a significare la comprensione di ogni testo il cui senso non sia immediatamente comprensibile, dal quale ci separi cioè una qualche distanza (linguistica, storica, psicologica, sociale, etc.).

Nella prospettiva schleiermacheriana questa distanza causa l'atto del fraintendere e rappresenta dunque il vero punto di partenza. L'incomprensione, l'estraneità del testo e dell'interlocutore costituiscono gli elementi base di ogni interpretazione. Interpretare vuol dire quindi approssimarsi asintoticamente ad una totalità significativa che non verrà mai compresa fino in fondo.

Nella tradizione ermeneutica ogni attività di interpretazione è quindi da ritenersi una traduzione perché ogni processo interpretativo è un tentativo di comprensione della parola altrui. Si propone in questo modo il ricorso ad un concetto collegabile

più all'intuizione che non alla ragione o a un metodo, in quanto la traduzione è, come diceva Gadamer⁸⁴, una forma ermeneutica del dialogo che non solo comprende il testo, ma comprende anche quelle problematiche che vengono portate alla luce grazie al lavoro, al dialogo continuo col testo, dei diversi interpreti/traduttori, che sempre aggiungono quesiti e risposte diverse ai diversi significati che dal testo vengono sollecitati:

[...] la struttura dell'atto linguistico viene in luce in modo particolarmente istruttivo là dove il dialogo, svolgendosi in due lingue diverse, è reso possibile solo dalla traduzione. Il traduttore deve trasporre il significato del discorso nel contesto in cui vive l'interlocutore a cui si rivolge. Ciò non significa, ovviamente, che egli possa falsare il senso che l'altro interlocutore ha voluto dare al discorso. Tale senso deve essere mantenuto, ma, dovendo essere compreso in un diverso mondo linguistico, va come ricostruito in un modo nuovo. Ogni traduzione è perciò sempre un'interpretazione, anzi si può dire che essa è il compimento dell'interpretazione che il traduttore ha dato della parola che si è trovato di fronte.⁸⁵

I due interlocutori sono dunque il testo da una parte e il traduttore/interprete dall'altro: il testo non è quindi immobile entro un solo significato, ma è portatore di una varietà di significati che si innescano dal dialogo tra opera e lettore.

⁸⁴ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.K. Mohr, 1960. (Edizione it. *Verità e metodo* (a cura di G. Vattimo), Milano: Bompiani, 1983.).

⁸⁵ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.K. Mohr, 1960. (Edizione it. «Dall'ermeneutica all'ontologia», in S. Nergaard, (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995, 342-343.).

Secondo Gadamer tra interpretazione e traduzione esiste infatti una sostanziale identità di struttura in quanto entrambe richiedono un compromesso, un passaggio verso l'altro, una negoziazione. Egli indica in sostanza che l'attività dell'interpretazione e della comprensione è connaturata con la condizione stessa dell'esistenza umana, per cui questo movimento gnoseologico in cui consiste l'ermeneutica è il modo più naturale e aderente alla realtà che possa esistere.

Tutto questo significa che vivere è interpretare ed è per questo che possiamo considerare che anche la traduzione sia un atto di interpretazione nel quale intervengono elementi extralinguistici.

Chi vuol comprendere un testo deve essere pronto a lasciarsi dire qualcosa da esso. Perciò una coscienza ermeneuticamente educata deve essere preliminarmente sensibile all'alterità del testo. Tale sensibilità non presuppone né un'obiettiva "neutralità" né un oblio di se stessi, ma implica una precisa presa di coscienza delle proprie presupposizioni e dei propri pregiudizi.

1.2. Tradurre è interpretare?

La consapevolezza di sé e dell'alterità diventano dunque determinanti nell'ambito della traduzione.

Secondo U. Eco, una traduzione non dipende solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e che chiama informazione circa il mondo.⁸⁶

Eco propone di rivedere la schematizzazione di Jakobson che definisce i tre tipi di "traduzione" precedentemente citati.

Mettendo luce sul fatto che Jakobson usa tre volte, per definire i tre tipi di traduzione, il termine interpretazione, sottolinea come questo uso del termine interpretazione potrebbe condurre alla conclusione che interpretazione e traduzione siano la stessa cosa. La traduzione interlinguistica o "traduzione propriamente detta", ovvero la traduzione tra due lingue differenti, sarebbe dunque un tipo di "interpretazione" al pari di altri tipi di interpretazione che possono riguardare sia lo stesso sistema semiotico sia sistemi semiotici diversi. Si avrebbe così l'"interpretazione" come elemento basilare, da cui si verrebbero a distinguere poi una interpretazione all'interno dello stesso sistema di segni, come ad esempio la "traduzione intralinguistica" e una interpretazione tra sistemi diversi cioè la "traduzione intersemiotica".

Nel caso della traduzione intersemiotica avremmo un'ulteriore distinzione tra due tipi di interpretazione, quella in cui cambia la sostanza semiotica, come nella traduzione tra lingue differenti, e quella in cui cambiano tanto la materia quanto la sostanza semiotica (definita adattamento o

⁸⁶ U. Eco, *op. cit.*, 31.

trasmutazione, come ad esempio nella versione filmica di un romanzo).

La traduzione viene da Eco definita come una «strategia che mira a produrre, in lingua diversa, lo stesso effetto del discorso fonte»⁸⁷ ed il concetto che Eco identifica come centrale è quello di negoziazione:

Molti autori, ormai, invece di equivalenza di significato parlano di equivalenza funzionale o di skopos theory: una traduzione [...] deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale. In tal caso si parla di uguaglianza del valore di scambio, che diventa un'entità negoziabile. [...] Naturalmente questo implica che il traduttore faccia una ipotesi interpretativa su quello che doveva essere l'effetto previsto dall'originale...⁸⁸

Per “dire quasi la stessa cosa” il traduttore deve dunque negoziare per giungere ad un'uguaglianza del valore di scambio e questo ci ricollega all'etimo del termine interpretare⁸⁹. Le informazioni infatti non esistono mai da sole, ma occorre sempre qualcuno che le trasmetta e questo qualcuno trasmettendole fa filtrare qualcosa di sé, di ciò che sa, del contesto comunicativo e di ciò che immagina sia il fruitore.

L'affinità tra interpretazione e traduzione viene dunque sottolineata da Eco per il quale tradurre significa sempre anche interpretare, benché sottolinei che non sia sempre vero il contrario, cioè che interpretare voglia dire anche tradurre.

⁸⁷ U. Eco, *op. cit.*, 292.

⁸⁸ U. Eco, *op. cit.*, 80.

⁸⁹ Per l'etimologia del termine cfr. pag. 83 del presente lavoro.

Analogamente a quanto accade per l'interpretazione, non esiste *la* traduzione, esiste soltanto una gamma di traduzioni possibili e la traduttologia non fornisce a tale proposito regole universalmente valide.

Partendo dalla premessa di una traducibilità dei testi, in via di principio ed entro certi limiti, è ora importante capire che cosa accade durante il processo di traduzione.

L'operazione traduttiva non è infatti spiegabile con il semplice "accomodamento" tra due sistemi linguistici. La traduzione da una lingua all'altra comporta l'innescò di meccanismi sociocognitivi assai complessi.

2. La traduzione come fattore della comunicazione

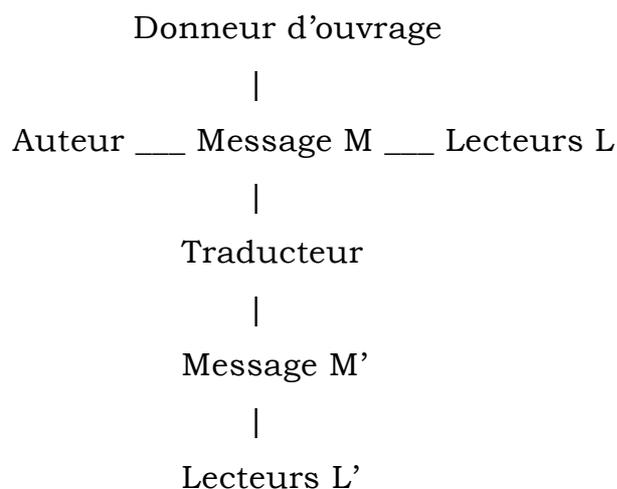
[...] la traduzione è formalmente e praticamente implicita in ogni atto di comunicazione, nell'emissione e nella ricezione di ogni singolo atto di significazione, sia nel più ampio senso semiotico, sia negli scambi più specificamente verbali. Capire significa decifrare. La percezione dell'intenzione di significare è una traduzione. Di conseguenza, i mezzi e i problemi essenziali dell'atto della traduzione a livello di struttura e di esecuzione, sono tutti presenti negli atti del discorso, della scrittura, e della codificazione pittoriale all'interno di qualsiasi lingua. La traduzione fra lingue diverse è un'applicazione particolare di una configurazione e di un modello fondamentali del discorso umano, persino quando questo discorso avviene in un'unica lingua.⁹⁰

⁹⁰ G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano: Garzanti Libri, 2004, 12.

La traduzione è un atto comunicativo inizialmente intraindividuale. Il soggetto-interprete-traduttore funziona al tempo stesso da ricevente e da emittente in quanto riceve informazioni dal mondo (il testo), le interpreta attribuendo loro un senso, le traduce nel proprio linguaggio ed infine può giungere a trasmetterle (nuovo testo).

L'atto comunicativo che si viene a produrre è altresì condizionato dalle competenze sociali e cognitive del traduttore medesimo ed è solo una parte di un circuito più ampio che comprende il lettore finale.

Questo modello comunicativo nel quale è inserito il traduttore ci pare essere ben rappresentato dallo schema che propone Christine Durieux:⁹¹



Qui si mettono in evidenza due catene di comunicazione con un unico punto comune, il messaggio iniziale (M).

⁹¹C.Durieux, «Approche psychologique de la traductologie», in *Psycholinguistics, A Multidisciplinary Science of 2000: What Implications, What Applications?: proceedings of the VIth International congress of the International society of applied psycholinguistics*, Paris: Europia, 2004.

Tuttavia questo messaggio ripetuto due volte non è investito dalla stessa missione in tutti e due i casi.

L'autore destina il suo messaggio ai suoi lettori, non al traduttore. Per formulare il suo messaggio presuppone che il lettore abbia un certo sapere che gli permetterà di capire.

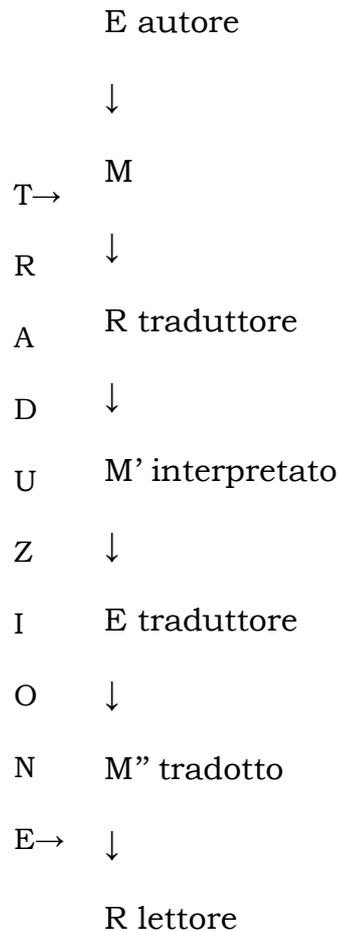
Il traduttore, che è estraneo a questa operazione di comunicazione, interviene dopo per interpretare il messaggio M. Per questo motivo egli deve ricostruire il quadro cognitivo della enunciazione, integrarci l'intenzionalità del *donneur d'ouvrage* e produrre il messaggio M' che si rivolge ad un'altra categoria di lettori.

Si tratta quindi di una seconda operazione di comunicazione nella quale gli "attori" sono nuovi rispetto alla prima operazione.

I messaggi M e M' dovrebbero trovarsi in una relazione di equivalenza e questa equivalenza verrebbe prodotta dal traduttore attraverso una fase di assimilazione/appropriazione del messaggio iniziale.

Entrambe le abilità sono un aggregato di molte altre componenti, come le disposizioni psicologiche o mentali del traduttore, la sua esperienza traduttiva e la sua motivazione ecc.

La relazione tra le varie parti potrebbe anche essere schematizzata in questo modo:



Dove: E = emittente, M = messaggio, R = ricevente

Se per ogni testo-messaggio esiste una relazione reciproca tra l'autore ed il lettore, quando interviene una traduzione, come abbiamo mostrato, la relazione si fa più complessa. Oltre una prima relazione che è quella tra l'autore ed il lettore/traduttore del testo nella lingua di partenza, siamo di fronte ad una seconda relazione debitrice della prima che è quella tra il traduttore/primo lettore, e "pseudo" autore del testo nella lingua di arrivo, ed il lettore finale.

In altri termini possiamo dire che entrano in campo ben quattro mondi (secondo la terminologia usata da Eco): quello

dell'autore, quello del lettore-traduttore, quello ricreato in un'altra lingua attraverso la traduzione e quello del lettore finale.

Alla luce di questo schema il mondo che viene tradotto, non è quello dell'autore ma quello del lettore-traduttore che ha interpretato il testo di partenza secondo il suo mondo.

L'atto del tradurre è perciò un processo di interpretazione del testo. Ogni volta che interviene un'operazione di emissione c'è produzione di un "dire", e ogni volta che c'è una ricezione c'è una fase di interpretazione che mette in evidenza il "voler dire". Il "dire" è il vettore della comunicazione, ma perché questa funzioni occorre che il "dire" sia interpretato in modo da fare emergere il "voler dire" e fornisca quindi la materia della quale il traduttore dovrà appropriarsi per poterla trasmettere.

La comunicazione interlinguistica passa dunque attraverso operazioni successive di codificazione del "dire" e di interpretazione del "voler dire". Con l'incompiutezza di ogni espressione verbale, che può risultare evidente a livello linguistico nell'uso di metafore o altre figure retoriche, per esempio, il ricevente (lettore) deve necessariamente passare attraverso un'operazione di interpretazione per poter accedere al senso espresso dall'emittente.

Il traduttore come qualsiasi ricevente deve accedere al senso del testo e farsene una rappresentazione mentale, deve cioè interpretare i messaggi. La traduzione come interpretazione del testo non è orientata al testo *source* né al testo *cible*. Si tratta di due eventi di codificazione e decodificazione che si alternano. Il successo concreto della traduzione dipende dall'abilità che il traduttore mostra nel decodificare e interpretare la lingua di partenza e dalla sua abilità di codificare o ricodificare nella lingua di arrivo.

Il testo in sé non comunica nulla senza l'intervento di un lettore competente, in grado di comprenderlo. Qualunque espressione postula sempre nel destinatario il possesso dei codici necessari per assegnare un senso al testo. Il testo non solo non è in grado di comunicare nulla, ma non è neppure in grado di significare alcunché in assenza di un interprete competente.

Un testo non può svolgere la sua funzione comunicativa senza l'intervento di un lettore che è chiamato, con la sua attività interpretativa, a fornire di senso quella *distanza*, base del *fraintendimento*, quegli "spazi bianchi"⁹² di cui il testo è necessariamente intessuto. Il significato non è infatti una proprietà intrinseca del testo, ma si situa tra il testo e le sue interpretazioni possibili:

*[...] un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi [...].*⁹³

L'attività interpretativa del lettore è comunque vincolata dal testo stesso: il testo anticipa e indirizza le mosse del lettore attraverso indizi disseminati sulla sua superficie espressiva, indizi che mirano ad incanalare l'interpretazione verso alcuni percorsi prestabiliti e dunque a far comprendere nel modo più opportuno il significato del testo stesso. Il testo non ammette di essere interpretato in qualunque modo possibile, ma si pone sempre come il parametro delle interpretazioni possibili, impone dunque delle restrizioni ai suoi interpreti.

⁹² U. Eco, *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 2004, 52.

⁹³ U. Eco, *op. cit.*, 2004, 52-53.

La traduzione non è quindi mai una semplice trasposizione, ma un atto “creativo” che presuppone sempre un’interpretazione e il traduttore diviene così una sorta di co-autore, autore del testo che traduce, senza che questo significhi libertà di aggiungere, togliere o cambiare il senso del testo.

3. Per una traduzione “ragionevole”

Se consideriamo che il testo letterario è di natura polisemica, ed il suo significato è il frutto dell’interpretazione del traduttore, i concetti di fedeltà o infedeltà, attorno ai quali si è per molto tempo discusso e ancora oggi si discute, ovvero la disputa tra *sourciers* e *ciblistes*,⁹⁴ dovrebbero considerarsi superati.

A questo proposito possiamo considerare di grande rilevanza il concetto di eticità definito da Berman: «L'éthicité [...] réside dans le respect, ou plutôt, dans un certain respect de l'original»⁹⁵, rispettare l’alterità del testo non implica dunque né l’annientamento del traduttore né la sua adesione servile alla lettera.⁹⁶ Si tratta di evitare ogni forma di manipolazione dell’originale che abbia come intenzione preminente quella di soddisfare le esigenze della lingua e della cultura di arrivo. La formulazione attenuativa «un certain respect de l'original» proposta da Berman ci orienta verso una concezione della

⁹⁴ Vedi J.-R. Ladmiral, «Sourciers et ciblistes», in *Revue d'esthétique*, 12, Toulouse: Privat, 1986, 33-42.

⁹⁵ A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard, 1995, 92. “L’eticità [...] risiede nel rispetto, o piuttosto, in un certo rispetto dell’originale” (Trad. nostra)

⁹⁶ *Ibid.*, 93.

traduzione che non è né completamente *sourcière* né completamente *cibliste*. Egli propone una traduzione “etica”, vale a dire una traduzione che tiene conto della specificità dell’originale senza tuttavia nuocere alla leggibilità del testo di arrivo. Si tratta di una traduzione che trova il suo posto nello spazio letterario della lingua/cultura d’arrivo, ma che, in virtù della poeticità della traduzione e della relazione che il traduttore intrattiene con l’opera, mostra la sua differenza senza creare difficoltà e contrasti.

Questa concezione etica della traduzione è ripresa da Philip E. Lewis in *Vers la traduction abusive*⁹⁷ e da Lawrence Venuti in *The Translator's Invisibility*.⁹⁸

Tutti e due sono per un’etica della differenza, per il rispetto dell’alterità nella ri-presentazione frutto del tradurre.

Secondo Lewis la traduzione è necessariamente un abuso, non deve rispettare né il funzionamento della lingua di partenza né quello della lingua di arrivo.

La strategia abusiva dell’atto del tradurre consiste nella modulazione misurata dei due testi in modo da effettuare un cambiamento «ragionevole» che tenga conto delle aspettative del lettore finale sia per quello che riguarda il senso, sia per quello che riguarda il tono della narrazione.

Si viene dunque a liberare chi traduce dal giogo del dualismo classico *sourcier/cibliste* consentendogli di accedere al

⁹⁷ Titolo di una comunicazione fatta in Francia nel 1980 e pubblicata in inglese con il titolo «The Measure of Translation Effects». Ph. E. Lewis, «The Measure of Translation Effects», *The Translation Studies Reader*, a cura di L. Venuti, London & New York: Routledge, 2005, 257-275.

⁹⁸ L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London & New York: Routledge, 1995. (Edizione it., *L'invisibilità del traduttore - una storia della traduzione*, Roma: Armando, 1999).

suo potenziale di creatività, rinforzando così la sua posizione traduttiva-interpretativa.

Secondo Venuti l'atto del tradurre è una prova nella quale il traduttore negozia le differenze culturali e linguistiche per facilitare o assicurare l'accettazione dell'estraneità.

La traduzione è un processo che implica la ricerca delle affinità tra lingue e culture [...] ma lo fa soltanto perché confronta costantemente le differenze. Non può e non dovrebbe mai mirare a rimuovere completamente queste differenze. Un testo tradotto dovrebbe essere il luogo in cui emerga una cultura diversa, in cui il lettore abbia una visione dell'altro culturale, e la resistenza, una strategia di traduzione basata su un'estetica di discontinuità, possa conservare nel modo migliore quella differenza, quella alterità, ricordando al lettore i profitti e le perdite che si hanno nel processo di traduzione e gli incolmabili divari esistenti tra le culture.⁹⁹

Pur proponendo un approccio essenzialmente *sourcier*, Venuti riconosce che ogni traduzione è per definizione una forma di assimilazione in quanto, in ogni traduzione, gli elementi del testo d'origine vengono assimilati alla cultura della lingua d'arrivo. Egli ritiene che la riflessione sull'etica della traduzione debba andare oltre le considerazioni di fedeltà per collocarsi in un contesto più ampio di scambio culturale.

Tenendo conto delle esigenze linguistiche e culturali implicite nell'atto del tradurre, diventa oltre tutto difficile per il traduttore scegliere uno solo dei due approcci, anche se risulta

⁹⁹ L. Venuti, *op. cit.*, 1999, 385.

evidente che, per ragioni diverse egli possa orientarsi ora in una direzione ora nell'altra.

Per far sì che il mondo del lettore-traduttore possa interpretare al meglio questo scambio culturale, non solo le conoscenze del traduttore nelle due lingue devono essere perfette, ma il traduttore deve anche avere quelle qualità e quelle capacità che gli consentono di leggere tra le righe, di operare nell'area del fraintendimento.

Il traduttore deve infatti analizzare sia la struttura testuale sia il contesto di un'opera, come ad esempio le particolarità della cultura in cui è stato prodotto il testo, i costumi, la situazione politica e sociale.

I fattori linguistici assieme ai fattori individuali e sociali favoriscono o rendono difficile la comprensione del messaggio, tanto a livello della comunicazione interlinguistica, quanto a livello della comunicazione intralinguistica.

4. La traduzione come area transizionale tra le culture

Così come consideriamo traduzione lo scambio tra una lingua e l'altra, consideriamo traduzione anche lo scambio, il passaggio interpretativo che interviene all'interno di una stessa lingua nel momento in cui un soggetto si pone nell'atteggiamento di comprendere l'altro, ciò e/o chi gli è diverso. Non solo, ma costantemente noi traduciamo anche nella nostra stessa lingua, la lingua madre, quando cerchiamo la parola che possa più propriamente esprimere un nostro pensiero o indicare un oggetto, un'azione, una situazione.

Già nel 1813 Schleiermacher enunciava un concetto simile in *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* (Des différentes méthodes du traduire):

*N'avons-nous pas souvent besoin de traduire le discours d'une autre personne, tout à fait semblable à nous, mais dont la sensibilité et le tempérament sont différents? Lorsque nous sentons que les mêmes mots dans notre bouche auraient un sens tout à fait autre ou, du moins, un contenu tantôt plus faible, tantôt plus vigoureux que dans la sienne, et que, si nous voulions exprimer exactement la même chose que lui, nous nous servirions, à notre manière, de mots et de tournures tout à fait différents, il semble, quand nous voulons définir plus précisément cette impression et en faisons un objet de pensée, que nous traduisons.*¹⁰⁰

In ogni colloquio e soliloquio domina un tradurre originario. Con ciò non intendiamo il procedimento con il quale sostituiamo una locuzione con un'altra della medesima lingua, servendoci di perifrasi, ma intendiamo quello che avviene nel momento della scelta delle parole, scelta che è già la conseguenza del fatto che per noi ciò che c'è da dire si è tradotto in una verità e in una chiarezza diverse da quella precedente o in una diversa problematicità.

¹⁰⁰ F. Schleiermacher, trad. da A. Berman, in A. Berman et al., *Les tours de Babel. Essais sur la traduction. Saggi di Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin, Georges Mailhos, Henry Meschonnic, Mosé, Friedrich Schleiermacher*. Mauzevin: Trans-Europ-Repress, 1985, 281.

“Non abbiamo noi spesso bisogno di tradurre il discorso di un'altra persona del tutto simile a noi, ma la cui sensibilità e temperamento sono differenti? Quando sentiamo che le stesse parole nella nostra bocca avrebbero un significato completamente diverso o, almeno, un contenuto a volte più debole, a volte più vigoroso che nella sua, e sentiamo che, se noi volessimo esprimere esattamente la stessa cosa che sta esprimendo, noi ci serviremmo, alla nostra maniera, di parole e di modi decisamente diversi, sembra, quando vogliamo definire più precisamente questa impressione e ne facciamo oggetto di pensiero, che noi traduciamo.” (Trad. nostra).

La scelta di una parola ci “tra-duce” ogni volta su una nuova sponda di significato.

Anche se l’opera che leggiamo è scritta nella lingua che parliamo, questa non acquisisce un significato se non attraverso le strategie d’interpretazione che producono i suoi significati. Queste strategie sono ancora più necessarie ed evidenti quando il significato è oscuro, ci sfugge; la nostra lingua non è necessariamente una lingua che noi comprendiamo in tutte le sue sfumature. Il testo rischia allora di diventare incomprensibile, a meno che le strategie interpretative del destinatario non trovino una base, un appoggio nelle strategie attraverso le quali l’autore (così come potenzialmente fa un traduttore) costruisce i dispositivi e le regole che permettono, contengono e definiscono la produzione di senso.

È perciò di fondamentale importanza considerare quali siano gli aspetti intraculturali e interculturali che intervengono nel processo traduttivo; infatti la lingua oltre ad essere un codice regolato da norme grammaticali e sintattiche, è anche, e soprattutto, il mezzo attraverso cui una comunità si esprime.

Malinowski, negli anni ’40, introdusse a questo proposito due concetti fondamentali: quello di contesto situazionale e quello di contesto culturale.

Vediamo come la concezione di contesto debba essere sostanzialmente ampliata se vogliamo sfruttarla al massimo. In realtà essa deve varcare i meri limiti della linguistica e spingersi fino all’analisi delle condizioni generali nelle quali una lingua viene parlata. Così [...] lo studio di una lingua qualsiasi, parlata da un popolo che vive in condizioni

differenti dalle nostre e possiede una differente cultura, va condotto allo studio delle condizioni ambientali e della cultura di questo popolo. [...] Una frase, detta nella vita reale, non è mai distaccata dalla situazione in cui viene pronunciata. Perché ciascuna frase verbale ha lo scopo e la funzione di esprimere un pensiero o un sentimento attuale in quel momento e in quella situazione [...].

In ogni caso, perciò espressione e situazione sono legate inestricabilmente l'una all'altra e il contesto di situazione indispensabile alla comprensione delle parole. Proprio come nella realtà delle lingue scritte o parlate una parola fuori dal contesto linguistico è pura astrazione e di per se stessa non rappresenta niente, così nella realtà di una lingua viva parlata, il periodo non ha significato se non nel contesto di situazione.¹⁰¹

Le sue teorie sulla lingua derivavano da studi che egli aveva condotto sugli aspetti culturali della popolazione delle isole Trobriand in Melanesia. Si era reso conto dell'esistenza di una rete di rapporti tra individui, clan e tribù fondati su ciò che da allora in poi sarebbe entrato a far parte del repertorio concettuale dell'antropologia col nome di “principio di reciprocità”, un principio che regolava i rapporti sociali e che non era presente nella cultura occidentale. Perciò nel momento in cui i dialoghi degli indigeni dovevano essere tradotti in inglese, perdevano di significato. Tale perdita di significato era dovuta al fatto che la lingua veniva svincolata dall'uso concreto che i

¹⁰¹ B. Malinowski, «The Problem of Meaning in Primitive Languages» Supplemento I a C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London: Routledge & P. Kegan, 1923 (Edizione it. «Il problema del significato nei linguaggi primitivi», supplemento I a C. K. Ogden, I. A. Richards, *Il significato del significato. Studio dell'influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, trad. L. Tavolini, Milano: Il saggiaiore, 1966, 344-346).

parlanti nativi ne facevano basandosi sulle loro relazioni sociali. Per rendere comprensibili i dialoghi degli indigeni ad un pubblico inglese era necessario corredare le traduzioni con commenti che rendevano chiaro sia l'ambiente circostante in cui si realizzavano gli atti linguistici, cioè il contesto situazionale, sia la cultura sottostante la comunicazione, vale a dire il contesto culturale, in questo caso quello del "principio di reciprocità".

Lo stretto legame tra lingua e cultura diviene un tema centrale in quanto traducendo una lingua si rende necessario tradurre con essa l'impianto culturale sottostante. Nel linguaggio tutto è culturalmente prodotto, a cominciare dal linguaggio stesso.¹⁰²

La traduzione dunque non si limita più al trasferimento da una cultura ad un'altra cultura, ma, essendo un ponte, un sistema per fondere le culture, può essere ugualmente considerata come la fonte di nuovi spazi culturali. La traduzione non verrebbe ad adempiere la funzione di confermare dei confini e di affermare la dicotomia tra il centro e la periferia, tra una cultura e l'altra, ad affermare cioè la separatezza, ma verrebbe piuttosto a creare uno spazio intermedio, transizionale, nel quale si accolgono e si negoziano le differenze culturali.

Questa caratteristica pone l'interprete-traduttore nella condizione di farsi antropologo ed etnologo perché la sua opera possa comunicare al lettore finale ciò che l'autore ha trasmesso usando una lingua che, come abbiamo potuto vedere, è densa di significati legati all'uso concreto dei parlanti portatori di storia,

¹⁰² J. F. Aixela, «Culture-specific Items in Translation», in: R. Alvarez, C. A. Vidal (a cura di) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Philadelphia: Multilingual Matters, 1996, 52-79.

cultura e relazioni sociali specifiche. Questa necessaria condizione ci induce a considerare il traduttore non più come un “servitore di due padroni” (*sourcier-cibliste*), il trasportatore di una lingua in un'altra, ma ci porta a considerare la sua funzione come analoga a quella del mediatore culturale.

II. Il traduttore come antropologo/ mediatore culturale

1. *Cultural turn e Translation studies*

Se consideriamo la cultura come un testo che vada letto ed interpretato, così come ci viene proposta dalla teoria antropologica di Geertz¹⁰³, e vediamo nei testi delle rappresentazioni culturali, possiamo individuare quali siano le relazioni interdisciplinari tra gli studi sulla traduzione e gli altri campi di studio.

Nel 1990 i due teorici Bassnett e Lefevere suggerirono una svolta nell'ambito degli studi sulla traduzione, la cosiddetta *cultural turn*, svolta culturale, che prese come riferimento gli studi culturali. Il testo che si fece portatore di questa svolta è *Translation, History, and Culture*,¹⁰⁴ dove l'aspetto innovativo è l'attenzione data alla relazione tra la traduzione e la cultura.

¹⁰³ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc., 1973. (Edizione it. *Interpretazione di culture*, trad. E. Bona, Bologna: il Mulino, 1988.).

¹⁰⁴ S. Bassnett, A. Lefevere, *Translation, history and culture*, London: Pinter, 1990.

*Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken, in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live.*¹⁰⁵

La svolta culturale, che caratterizza da questo momento in poi l'approccio alla traduzione, vede la cultura non più come un'unità stabile, ma come un processo dinamico che implica differenze e incompletezza:

Translation does not happen in vacuum, but in a continuum; it is not an isolated act, it is part of an ongoing process of intercultural transfer. Moreover, translation is a highly

¹⁰⁵ S. Bassnett, A. Lefevere (a cura di), *Translation, history & culture*, London-NewYork: Cassell, 1995, prefazione.

“La Traduzione è, naturalmente, una riscrittura di un testo originale e tutte le riscritture, indipendentemente dal loro scopo, riflettono una certa ideologia e una qualche poetica. In quanto tali, le riscritture manipolano i testi affinché funzionino in una società determinata in un modo determinato. Riscrivere equivale, dunque, a una manipolazione realizzata per servire il potere e, nel suo aspetto positivo, la riscrittura può favorire l'evoluzione di una letteratura e di una società. Essa può introdurre concetti nuovi, generi nuovi, regole nuove. La storia della traduzione è anche la storia dell'innovazione letteraria, della possibilità di trasformare una cultura grazie all'apporto di un'altra. Ma la riscrittura può anche impedire l'innovazione, distorcerla e limitarla, e in un'epoca di crescita incessante di manipolazioni di ogni sorta, lo studio dei processi di manipolazione che si attua nella traduzione, può aiutarci a prendere maggiore coscienza del mondo in cui viviamo.” (Trad. nostra)

*manipulative activity that involves all kinds of stages in that process of transfer across linguistic and cultural boundaries. Translation is not an innocent, transparent activity but is highly charged with significance at every stage; it rarely, if ever, involves a relationship of equality between texts, authors or systems.*¹⁰⁶

Questa concezione sovverte la logica dell'identità costituita, e quindi della "traduzione corretta", proponendo quella delle scelte potenziali, delle possibilità alternative che contrastano con l'idea di rigidità, di identità. univoca e di traduzione equivalente.

Oggi la relazione tra la traduzione e gli altri campi di studio è più che mai evidente. L'attenzione verso l'alterità e il diverso, ad esempio, è quanto accomuna gli studi sulla traduzione ad ambiti di ricerca quali l'etnografia e l'antropologia; così come la traduttologia che si occupa della rappresentazione che del testo originale, della cultura d'origine, può farsi il traduttore, rifiutando la bipolarità tra testo di partenza e testo d'arrivo.

While differences in the 'worldview' of speakers of different languages resulting in different concepts in their minds may not be accessible to the translator, the intersubjectively experienceable application of linguistic units in a particular cultural situation can be. And even if cultural distances

¹⁰⁶ S. Bassnett, H. Trivedi (a cura di), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London-New York: Routledge, 1999, 2.

“La traduzione non avviene mai in un vacuum, bensì in un continuum, non è un atto isolato, ma parte di un processo dinamico di transfer interculturale. Inoltre la traduzione è un'attività altamente manipolativa che coinvolge ogni tipo di livello in quel processo di passaggio attraverso confini linguistici e culturali. La traduzione non è un'attività innocente e trasparente, ma altamente carica di significato ad ogni livello, raramente, o mai, comporta una relazione di eguaglianza fra testi, autori o sistemi.” (Trad. nostra).

*between languages are great, cultural gaps can, in theory, always be bridged via ethnographic knowledge.*¹⁰⁷

Sulla scia della svolta culturale degli studiosi Bassnett e Lefevere ci si rende conto che la traduzione è necessaria all'interazione fra le culture e quest'ultimo aspetto avvicina sempre più gli studi sulla traduzione agli studi culturali.

*Neither the word, nor the text, but the culture becomes the operational 'unit' of translation [...]. There is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed.*¹⁰⁸

Bassnett e Lefevere curarono poi una raccolta di saggi, *Constructing Culture*,¹⁰⁹ che presentava gli sviluppi più recenti nel campo della teoria, della ricerca e dell'insegnamento della traduzione. Il saggio finale, scritto dalla Bassnett e intitolato *The Translation Turn in Cultural Studies*, annunciava una nuova era nella ricerca interdisciplinare.

Come afferma la Bassnett, le due discipline i *Cultural studies* e i *Translation studies* sembrano già condividere una

¹⁰⁷ J. House, «Universality versus culture specificity in translation» in *Translation Studies – Perspectives on an Emerging Discipline*, edited by A. Riccardi Cambridge, University Press, 2002, 96.

“Il traduttore non può accedere a ‘visioni del mondo’ diverse, e perciò a processi mentali diversi, di persone che parlano lingue diverse, ma può accedere all'applicazione basata sull'esperienza intersoggettiva di unità linguistiche in una particolare situazione culturale. E anche se le differenze culturali tra le lingue sono grandi, la distanza culturale può, teoricamente, sempre essere colmata attraverso la conoscenza etnografica.” (Trad. nostra)

¹⁰⁸ S. Bassnett, A. Lefevere, *op. cit.*, 8-11.

“l'unità' di traduzione operativa non è né la parola e neppure il testo, ma la cultura [...] Vi è sempre un contesto nel quale si inserisce la traduzione, sempre una storia dalla quale il testo prende forma e nella quale il testo è trasposto.” (Trad. nostra)

¹⁰⁹ S. Bassnett, A. Lefevere, *Constructing Culture, Essay on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998.

natura ibrida, quel loro essere a metà tra gli studi letterari e la linguistica per gli studi sulla traduzione, e gli studi letterari e la sociologia per gli studi culturali.

Per entrambe le discipline gli anni Settanta rappresentano un periodo di passaggio, di riconoscimento di interdisciplinarietà. Si fanno sempre più evidenti i parallelismi, soprattutto nel tentativo comune di ampliare lo studio della letteratura inserendo, ad esempio, lo studio delle funzioni che un testo svolge in un dato contesto.

L'aspetto interessante del saggio della Bassnett è l'individuazione di tre fasi evolutive che sembrano corrispondere sia nella storia degli studi culturali sia negli studi sulla traduzione: quella del 1960 definita *culturalista*, una fase *strutturalista* nel 1970 ed un'ultima fase, quella *post-strutturalista* del 1980 caratterizzata dal riconoscimento del pluralismo culturale.

Questa fase *poststrutturalista* rivolge l'attenzione soprattutto a questioni quali l'identità culturale, il multiculturalismo e il pluralismo linguistico. In questa fase, nel tentativo di approfondire i metodi di analisi dei testi, in quel processo di *transfer* interculturale che è la traduzione, diventano complementari discipline quali la sociologia, l'antropologia, l'etnografia e la storia.

Il vero punto di incontro tra le discipline si realizza negli anni novanta, quando gli studi culturali conoscono una dimensione comparativa necessaria ad un'analisi interculturale, e gli studi sulla traduzione rivolgono la loro attenzione alle teorie dell'antropologia che propongono di passare dal concetto di cultura a quello di *culture* al plurale.

Gli studi sulla traduzione prendono coscienza di un contesto internazionale, abbandonano i dibattiti attorno a temi

quali l'equivalenza (concetto considerato fino ad allora universalmente applicabile), per concentrarsi più sui fattori che interessano la resa dei testi nell'attraversamento dei limiti linguistici.

Questi studi riconoscono l'importanza di comprendere i processi di manipolazione che avvengono nella produzione dei testi, poiché ogni scrittore è il prodotto di una particolare cultura, di una specifica epoca, e le opere riflettono fattori quali la razza, il genere, l'età, la classe, così come è necessario comprenderne le caratteristiche stilistiche individuali che lo denotano. Il traduttore dunque non può più limitarsi ad una mera analisi linguistica del testo da tradurre, deve anche essere a conoscenza delle relazioni tra quel testo e il campo da cui quel testo proviene.

[...] the text as an integral part of the world and not as an isolated specimen of language. [...] The translation is then dependent by its function as a text 'implanted' in the target culture.¹¹⁰

La questione della traducibilità possibile e di quella necessaria è di grande attualità nella nostra epoca di emigrazione, di contatti e di spostamenti culturali.

Per affrontare l'argomento del contatto tra culture e della comprensione culturale, è ormai necessario fare riferimento al concetto, del tutto consueto nell'antropologia e nell'etnologia anglosassone, di *cultural translation*, di traduzione delle culture.

¹¹⁰ M. Snel-Hornby, «Linguistic Truncoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany» in S. Bassnett, A. Lefevere (a cura di), *Translation, history & culture*, London-New York: Cassell, 1995, 82-83. "il testo come parte integrante di un mondo e non come un modello isolato di linguaggio. [...] La traduzione dipende perciò dalla funzione che svolge in quanto testo 'trapiantato' nella cultura di arrivo." (Trad. nostra)

2. Il traduttore come antropologo

Un antropologo non si trasforma in un nativo, ma diventa parte di uno scenario sociale e culturale che è “diverso”, tanto dal proprio quanto da quello del “nativo”, e che gli consente di condividere esperienze sociali che sono inerenti alla situazione del campo. Questo tipo di esperienza conduce l’antropologo alla introiezione di un “sapere culturale” che se certamente non è identico a quello del nativo, non è neppure quello della sua cultura d’appartenenza. Tale sapere [...] corrisponde a un mondo “terzo” sul quale egli è chiamato successivamente a esercitare una riflessione teoretica.¹¹¹

Alla luce di quanto abbiamo detto è evidente quanto affini siano le questioni poste e affrontate da discipline quali l’antropologia e l’etnografia.

Lo studio della traduzione, così come lo studio della cultura, necessita di una pluralità di voci. Allo stesso modo, lo studio della cultura richiede sempre un esame dei processi di codificazione e decodificazione che comprendono la traduzione.

I legami tra la figura del traduttore e quella dell’antropologo, studioso dei costumi, delle relazioni sociali di un dato luogo in un dato tempo, sono diventati evidenti nel corso degli anni.

Per l’antropologo la lingua non solo è strumento di comunicazione con il nativo ma è anche oggetto stesso dell’indagine antropologica, uno dei “fatti” di cui si occupa.

¹¹¹ U. Fabietti, *Antropologia culturale. L’esperienza e l’interpretazione*, Bari: Laterza, 2005,42.

Soltanto a partire dal momento in cui l'antropologo stabilisce un dialogo egli può studiare le culture e i linguaggi degli altri.

Poiché è la cultura stessa a essere espressa nella lingua, l'antropologo deve "tradurre" e per produrre una traduzione appropriata deve conoscere l'uso contestuale delle parole. La scelta delle parole con cui tradurre la lingua del nativo dipenderà dalla conoscenza del traduttore di questo uso corrente delle parole. Tuttavia, i problemi della traduzione della lingua del nativo non finiscono con la conoscenza dell'uso contestuale dei termini o con la conoscenza delle lingue: vi sono altre dinamiche che determinano i processi di traduzione. Il lavoro di traduzione compiuto da un antropologo si manifesta soprattutto nel testo scritto.

Altrettanto evidenti sono risultati i legami con la figura dell'etnologo, colui che è chiamato a raccontare di "altri" popoli.

Così come, secondo Geertz, dopo aver "letto" la cultura, l'etnografo interviene come "traduttore culturale" narrando quella cultura, a sua volta il traduttore deve leggere la cultura del testo d'origine per poterla poi riscrivere in un'altra lingua.

L'etnografo si trova di fronte a una molteplicità di strutture concettuali complesse, molte delle quali sovrapposte o intrecciate fra di loro, che sono al tempo stesso strane, irregolari e non-esplicite, che egli deve in qualche modo riuscire prima a cogliere e poi a rendere.¹¹²

Ecco quindi le tre caratteristiche della descrizione etnografica: è interpretativa; quello che interpreta è il flusso

¹¹² C. Geertz, *op.cit.*, 17.

*del discorso sociale; e l'interpretazione ad essa inerente consiste nel tentativo di preservare il "detto" di questo discorso dalle possibilità che esso svanisca e di fissarlo in termini che ne consentono una lettura.*¹¹³

Occorre dunque intendere la traduzione come una "ritrascrizione" di una cultura in un'altra.

Sul campo, l'antropologo interpreta e traduce la cultura del nativo nel linguaggio della propria cultura, poi, in un secondo tempo, avviene la testualizzazione dell'esperienza da parte dell'etnografo in modo che la cultura studiata sia comprensibile al pubblico al quale l'antropologo si rivolge. Nell'opera del traduttore intervengono due analoghi passaggi: interpreta e traduce un testo prima di riscriverlo creando un testo per il lettore d'arrivo che risulti chiaro quanto il testo di partenza avrebbe garantito.

¹¹³ C. Geertz, *op.cit.*, 30.

3. Oltre la dicotomia *sourcier/cibliste*

Se le culture sono “diverse” tra loro è perché è diversa la loro logica interna, le strutture di significato sono diverse e queste strutture sono veicolate da simboli che sono differenti tra loro. Tradurre una cultura in un’altra non consiste perciò nella ricerca del “linguaggio equivalente” per trasmetterla.

Se la diversità culturale che intendiamo rappresentare rivela una logica di strutturazione propria, il problema che si pone riguarda le modalità necessarie per passare da una logica all’altra, da un significato all’altro. Come possiamo tradurre queste logiche e questi significati in altre logiche e in altri universi significanti?

Quando non esiste la parola giusta per tradurre nella propria lingua può essere necessario “ampliare” la traduzione ricorrendo ad una perifrasi, ovvero trovare nuove vie nella propria lingua, sperimentare nuovi mezzi espressivi. Di nuovo possiamo paragonare l’antropologo, interprete e mediatore, ad un traduttore.

Il traduttore forse non potrà mai dire nella propria lingua tutto ciò che l’autore ha espresso nella sua, ma potrà dire ciò che l’autore avrebbe detto esprimendosi nella lingua del traduttore.

Secondo Janet Paterson:

(l’)Autre n’est pas un concept constant, inaltérable ou invariable, mais une construction idéologique, sociale et discursive susceptible de modifications profondes selon le

*contexte. [...] dire l'autre, c'est le poser comme différent, c'est poser qu'il y a deux termes a et b et que a n'est pas b.*¹¹⁴

Per esempio si possono attribuire al personaggio Altro dei valori positivi o negativi: non ci sono valori fissi. Inoltre l'alterità è un concetto relazionale che, superando la relazione binaria a e b, ci induce a passare alla nozione di gruppo di riferimento.

Si parte dal presupposto che la traduzione sia sempre possibile, ma una simile possibilità non consiste nella ricerca della “parola giusta”. La traduzione non deve “costringere” i termini e i significati di una lingua all'interno di un'altra lingua, ma piuttosto deve “allargare” per “accogliere” quei termini e significati entro un nuovo orizzonte di senso.

Da qui nasce il problema dell'accessibilità o meno al senso del testo di partenza: più è importante il divario culturale tra il testo di partenza e il lettore potenziale del testo di arrivo maggiore sarà la difficoltà di accessibilità al senso.

Questa problematica ci rimanda alla dicotomia *sourcier/cibliste* e alla possibilità di un suo superamento attraverso il concetto di creolizzazione.

[...] le traducteur invente un langage nécessaire d'une langue à l'autre, comme le poète invente un langage dans sa propre langue. Une langue nécessaire d'une langue à l'autre, un langage commun aux deux, mais en quelque sorte imprévisible par rapport à chacune d'elles. Le langage du traducteur opère comme la créolisation et comme la Relation

¹¹⁴ J. Paterson, «Pour une poétique du personnage de l'Autre», in *Texte*, 23-24, Toronto: Trintexte, 1998, 103.

“(l') Altro non è un concetto costante, inalterabile o invariabile, ma una costruzione ideologica, sociale e discorsiva suscettibile di modifiche profonde a seconda del contesto [...] dire l'altro, è porlo come differente, è porre che ci sono due termini a e b e che a non è b.” (Trad. nostra).

*dans le monde, c'est-à-dire que ce langage produit de l'imprévisible. Art de l'imaginaire, dans ce sens la traduction est une véritable opération de créolisation, désormais une pratique nouvelle et imparable du précieux métissage culturel.*¹¹⁵

Proprio per le differenze tra le lingue e le culture, nessuna traduzione può essere una copia dell'originale. Si tratta sempre di un'interpretazione. Il traduttore deve tradurre la cultura e deve tradurre anche l'implicito condiviso da una comunità; nella riscrittura deve valutare poi in che misura si renda necessario esplicitare quello che nel testo di origine era implicito.

*[...]la traduzione letteraria è la forma di riscrittura più evidente, oltre ad essere potenzialmente la più influente, in quanto capace di proiettare in un'altra cultura l'immagine di un autore, e/o di una o più opere superando i confini della loro cultura d'origine.*¹¹⁶

Essendo nel cuore delle relazioni di alterità, il traduttore è chiamato a passare da un etnocentrismo “negativo”, che consiste nel cancellare l'Altro, ad un etnocentrismo “positivo” che consiste

¹¹⁵ E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard, 1996, 45.

“il traduttore inventa un linguaggio necessario fra una lingua e l'altra, come il poeta inventa un linguaggio nella propria lingua. Una lingua necessaria fra una lingua e l'altra, un linguaggio comune a tutte e due, ma in qualche modo imprevedibile rispetto ad ognuna di loro. Il linguaggio del traduttore opera come la creolizzazione e come la Relazione nel mondo, perché il suo linguaggio produce l'imprevedibile. Arte dell'immaginario, in questo senso la traduzione è una vera e propria creolizzazione, ormai una pratica nuova e imprevedibile del prezioso meticcio culturale.”

(Edizione it., *Poetica del diverso*, trad. F. Neri, Roma: Meltemi, 1998, 37.)

¹¹⁶ A. Lefevre, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992.

(Edizione it., *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, trad. S. Campanili, Torino: Utet, 1998, 10.)

nell'evidenziare l'Altro il che implica come conseguenza la valorizzazione della propria identità "altra".

In questo modo si viene a superare la dicotomia *sourcier/cibliste* prigioniera della lingua.

4. *Métissage* e "mondo terzo"

Il rapporto tra persone è uno stare in tensione tra lontananza e vicinanza, è abitare un campo di relazione che vede l'Io e l'Altro coappartenersi nella distanza.

Come l'antropologo crea un "mondo terzo"¹¹⁷, il traduttore crea attraverso il testo un "mondo terzo" in cui si intrecciano due culture, due discorsi, quello dell'Altro e quello del traduttore. Il testo mette in rilievo sia l'identità dell'Altro sia l'identità del traduttore.

Esiste senza alcun dubbio un'intera gamma di configurazioni possibili di questo punto di incontro e ciò porta a differenti modalità di traduzione e a differenti esiti del concetto stesso di traduzione.

Questo "mondo terzo", è stato battezzato da H.K. Bhabha "terzo spazio"

La temporalità non-sincrona delle culture globali e nazionali dà vita in tal modo a uno spazio culturale - un terzo spazio - in seno al quale negoziazione di differenze incommensurabili

¹¹⁷ U. Fabietti, *op. cit.*

*produce una tensione caratteristica delle esistenze di frontiera.*¹¹⁸

Egli propone un concetto analogo a quello formulato dallo scrittore martinicano Édouard Glissant di “creolizzazione”.¹¹⁹

È un’espressione questa di “terzo spazio” utilizzata da numerosi studiosi delle migrazioni. Le comunità migranti, una volta radicate nel nuovo luogo esistenziale e culturale non appartengono più alla sfera di provenienza, ma nemmeno, se non parzialmente, alla nuova sfera di arrivo. Vanno di conseguenza ad occupare, con margini di temporaneità, un “terzo spazio”, in cui si affollano stress e nostalgia, desideri e frustrazioni, dinamiche di cambiamento e attriti di resistenza. Sono luoghi, questi del “terzo spazio”, che hanno seguito tracce di sviluppo economico diverso, ma sono parte attiva della realtà multiculturale della metropoli contemporanea.

Teoricamente innovativo, e politicamente essenziale, è il bisogno di pensare al di là delle tradizionali narrazioni relative a soggettività originarie e aurorali, focalizzandosi invece su quei momenti o processi che si producono negli interstizi, nell’articolarsi delle differenze culturali. Questi spazi “inter-medi” (vedi nota del traduttore per in-between spaces¹²⁰) costituiscono il terreno per l’elaborazione di strategie del sé – come singoli o gruppo – che danno il via a

¹¹⁸ H. K. Bhabha, *The location of culture*, London & New York: Routledge, 1994 (Edizione it. *I luoghi della cultura*, trad. A. Perri, Roma: Meltemi, 2001, 302.)

¹¹⁹ E. Glissant, *op. cit.*

¹²⁰ «Si è scelto di tradurre con inter-medio (mantenendo il trattino), il termine inglese in-between per cercare di rendere più esplicita la particolare accezione con cui l’autore utilizza il vocabolo. La scelta di Bhabha infatti cade su in-between e non sul più comune between perché gli spazi culturali di cui parla non sono soltanto ubicati «fra» i luoghi egemonici (inter-) ma rappresentano un’istanza di «mediazione» (-medio) che risolve il gioco delle differenze attraverso una strategia oppositiva in grado di trascenderle.»

nuovi segni di identità e luoghi innovativi in cui sviluppare la collaborazione e la contestazione nell'atto stesso in cui si definisce l'idea di società.

E' negli interstizi – emersi dal sovrapporsi e dal succedersi delle differenze – che vengono negoziate le esperienze intersoggettive e collettive di appartenenza ad una nazione, di interesse della comunità e di valore culturale.¹²¹

Ora comunque le città sono abitate dai figli del “terzo spazio”, uno spazio *in-between*, ibrido, che si viene a collocare “nel mezzo”, tra colonizzato e colonizzatore all'interno del quale stanno il significato, la traduzione e la negoziazione,¹²² figli di una nuova realtà, frutto dell'unione tra due culture e che vengono ad occupare questo spazio ibrido, divenendo soggetti ibridi. Essi sono il fenomeno più interessante dell'attuale realtà sociale.

Il mondo terzo è contaminato di azione reciproca, è un mondo capace di tenere insieme sia gli influssi dell'Altro sia le esigenze di identificazione-comprensione del lettore finale, è il luogo dell'azione reciproca che gli individui esercitano gli uni sugli altri, rimanda ad un testo che possiamo intendere, in prima approssimazione, come l'esito della ricerca della propria individualità nella multiformità degli spazi, dei percorsi linguistici e del possibile dia-logo tra lingue diverse.

¹²¹ H. K. Bhabha, *op. cit.*, 12.

¹²² H. K. Bhabha, «DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation» in *Nation and Narration*, London & New York: Routledge, 1990, 139-170.

(Edizione it. «DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna», in *Nazione e narrazione*, trad. A. Perri, Roma: Meltemi, 1997, 469-514.)

Come i frammenti di un vaso, per lasciarsi riunire e ricomporre devono susseguirsi nei minimi dettagli, ma non perciò somigliarsi, così, invece di assimilarsi al significato dell'originale, la traduzione deve amorosamente, e fin nei minimi dettagli, ricreare nella propria lingua il suo modo di intendere, per fare apparire così entrambe – come i cocci frammenti di uno stesso vaso – frammenti di una lingua più grande [...].¹²³

Potremmo dire che la traduzione rinvia alla capacità di tenere insieme l'io e l'altro, l'identità e la differenza, in una trama, una rete fatta di tanti fili.

Secondo Itmar Even-Zohar, che coniò la definizione di *Polysystem Theory*, la letteratura infatti non è che uno degli elementi di quel complesso di sistemi integranti che si definisce cultura, una rete di sistemi correlati in un rapporto dialettico all'interno del quale si inserisce anche il sistema della letteratura tradotta:

Attraverso le opere straniere, vengono introdotte nella propria letteratura elementi che prima non esistevano. Queste includono non solamente un nuovo possibile modello di realtà per rimpiazzare convenzioni non più in vigore, ma anche una serie complessiva di altri elementi, come un nuovo linguaggio poetico, nuove matrici, tecniche, intonazioni e via dicendo. È chiaro che i principi per selezionare le opere da tradurre sono determinati dalla situazione che regola il polisistema: i testi sono scelti a seconda della loro

¹²³ W. Benjamin, « Die Aufgabe des Übersetzers », in *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. 9-21. (Edizione it. « Il compito del traduttore », in *Angelus Novus*, trad. R. Solmi, Torino: Einaudi, 1962, 46.)

compatibilità con i nuovi approcci e del ruolo presumibilmente innovativo che essi possono assumere entro la letteratura di arrivo [...]»¹²⁴

Determinanti diventano fattori sociali, culturali, ideologici, oltre che letterari e linguistici. La traduzione, in questa cornice, è dunque vista sempre più come fenomeno di comunicazione interculturale e sociale.

Questa teoria si collega tra l'altro alle considerazioni di Juri M. Lotman (1922-1993) per il quale «il testo in generale non esiste in se stesso, esso è inevitabilmente incluso in un contesto storicamente determinato o convenzionale».¹²⁵

Indubbiamente, a differenza di antropologi ed etnologi, i traduttori non fanno ricerca “sul campo”, si interrogano su delle rappresentazioni scritte, ma la loro è comunque una ricerca, si documentano, si informano, consultano delle fonti. Questo ci invita a riconoscere la natura *dia-logica* di questo processo che rifiuta di optare per l'una o l'altra lingua, quella d'origine o quella d'arrivo, ma che, tenendo conto di entrambe, viene a costruire uno spazio *dia-logico*, un “terzo spazio”, un ambito linguistico-culturale altro, un “mondo terzo”, un mondo nuovo.

La traduzione non appare più come un'operazione di trasferimento tra due lingue-culture opposte l'una all'altra, ma

¹²⁴ I. Even-Zohar, «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem» in *Poetics Today*, 1, 1990 45-51.

(Edizione it. «La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario», in S. Nergaard, (a cura), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 230.)

¹²⁵ J. M. Lotman, *Lektsii po strukturalnoi poetike: vvedenie, teoriia stikha*, Providence: Brown University Press, 1968, XII.

(Edizione it. «Il problema del testo», in S., Nergaard, (a cura), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995, 88-89.)

come un processo di trasformazione, di ibridità, una pratica di *meticciato*,

*Il meticciato, che è una specie di bilinguismo nella stessa lingua e non la fusione di due lingue, suppone l'incontro e lo scambio tra due termini, com'è il caso oggi della cultura beur. Non l'uno o l'altro (l'arabità o l'appartenenza alla Francia solamente), ma l'uno e l'altro, l'uno che non diventa l'altro, né l'altro che si riassorbe nell'uno. Il pensiero del meticciato è un pensiero della mediazione e della partecipazione ad almeno due universi.*¹²⁶

una zona di *tensione* (Simon):

*The many fictions of border-writing, increasingly numerous as our cultures become conscious of their linguistic diversity, take place at the point where translation and writing meet as processes of creation. They embody the complementary and overlapping energies of translation as writing, of writing as translation. This interstitial space brings out to the full the tensions which inform cultural identities.*¹²⁷

uno strumento di *costruzione* d'identità collettive

Come notava Terracini proponendo una visione più dinamica del fenomeno traduttivo «la traduzione nasce da una

¹²⁶ F. Laplantine, A. Nouss, *op. cit.*, 2006, 64.

¹²⁷ S. Simon, *Gender in Translation*, London & New-York: Routledge, 1996, 162. "I molti romanzi che appartengono alla scrittura di confine, sempre più numerosi man mano che le nostre culture diventano consapevoli della loro diversità linguistica, si collocano nel punto di intersezione tra la traduzione e la scrittura come processi creativi. Essi contengono le energie complementari e sovrappontesi della traduzione come scrittura e della scrittura come traduzione. Questo spazio interstiziale fa emergere in modo evidente le tensioni che caratterizzano le identità culturali." (Trad. nostra)

distanza culturale, per lieve che sia»¹²⁸; la iniziale incomprendione non proviene solo dal fatto della diversità delle parole o dei modi di dire ma dalla diversità della cultura.

Dunque per ristabilire la comunicazione fra l'autore, il lettore-traduttore e il lettore finale, ultimo elemento della catena di comunicazione, occorrerà che il traduttore svolga la funzione di mediatore fra una mentalità ed un'altra, in altri termini fra una cultura ed un'altra, producendo un testo che diventa zona di transizione tra l'una e l'altra lingua, l'una e l'altra cultura.

Il ruolo di mediatore culturale è analogo a quello di un mediatore in qualsiasi campo. David Katan, nel suo articolo *L'importanza della cultura nella traduzione*¹²⁹ fa riferimento allo psicologo sociale australiano Taft che definisce il ruolo del mediatore come segue:

*A cultural mediator is a person who facilitates communication, understanding, and acting between persons or groups who differ with respect to language and culture. The role of the mediator is performed by interpreting the expressions, intentions, perceptions, and expectations of each cultural group to the other, that is by establishing and balancing the communication between them. In order to serve as a link in this sense, the mediator must be able to participate to some extent in both cultures. Thus a mediator must be to a certain extent bicultural.*¹³⁰

¹²⁸ B. Terracini, *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia: Neri Pozza, 1957, 55.

¹²⁹ D.Katan, «L'importanza della cultura nella traduzione», in Ulrych M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino: UTET, 1997, 31-32.

¹³⁰ Taft R., *The Role and Personality of the Mediator*, in S. Bochner (a cura di), *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, Cambridge: Schenkman, 53. «Un mediatore culturale è colui che facilita la comunicazione, la comprensione e l'interazione tra individui o gruppi che si differenziano per linguaggio e cultura. Il ruolo del mediatore viene svolto interpretando le espressioni, le

Ora qual è il rapporto tra un antropologo-mediatore culturale e un traduttore-mediatore? Essere un mediatore significa essere un traduttore. Saper tradurre è una delle doti necessarie.

L'antropologo deve tradurre ossia deve "trasportare" la cultura che egli ha studiato in un linguaggio che sia comprensibile al suo pubblico. Questa cultura viene costruita su una frontiera tra due culture dove si interconnettono i significati del nativo e quelli dell'antropologo e crea un passaggio comunicativo tra i loro rispettivi mondi. Questa cultura nasce quindi da un dialogo tra l'antropologo ed il nativo, rappresenta un mondo di significati culturali spesso condivisi, ma non la replica della cultura del nativo.

[...]ciò che l'antropologo descrive non è la cultura che egli si è proposto di studiare. È qualcosa che certamente ha a che fare con quest'ultima ma che, di fatto, nasce da un dialogo tra l'antropologo e il nativo, un mondo di significati culturali spesso condivisi che non sono la replica della cultura del nativo. È questo mondo terzo, fatto di dialoghi dove si interconnettono i significati del nativo e quelli dell'antropologo che si crea un passaggio comunicativo tra i loro rispettivi mondi.¹³¹

Se ammettiamo che la traduzione sia una interpretazione del testo di partenza e successivamente una riscrittura di quest'ultimo, e quindi un'attività creatrice, allora considereremo

intenzioni, le percezioni e le aspettative di ogni gruppo culturale verso l'altro, vale a dire stabilendo e bilanciando la comunicazione tra di loro. Per agire come tramite in questo senso, il mediatore deve essere in grado di prendere parte in qualche misura ad entrambe le culture. Un mediatore deve dunque essere in un certo qual modo biculturale." (Trad. nostra).

¹³¹ U. Fabietti, *op. cit.*, 43.

che ogni traduzione implichi che un messaggio esistente in una data lingua possa essere trasformato in modo da essere capito da un lettore che non conosce questa lingua e nemmeno conosce la cultura legata ad essa.

Il traduttore opera perciò come il mediatore che deve avere una visione biculturale; ha il compito di identificare e risolvere la disparità tra il segno e il valore tra le culture. Tradurre è, in sostanza, riformulare un contenuto in un diverso contesto culturale, è ripensarlo e riviverlo diversamente.

Siccome la traduzione si sviluppa al centro di rapporti di alterità, il traduttore si trova davanti il compito di dover importare dei valori, dei fatti culturali diversi dai suoi. Nel riconoscere l'Altro, cambia le prospettive della sua comunità, destruttura e ristruttura l'identità della propria cultura e quella della cultura straniera.

Tra l'antropologo e il traduttore occorre tuttavia sottolineare una differenza.

Se infatti il dialogo etnografico, la negoziazione dei significanti e il contesto comunicativo sono processi resi possibili dal fatto che l'antropologo e l'informatore si parlano, il traduttore e il testo stanno tra loro in un rapporto diverso. È difficile che il traduttore possa "mediare" direttamente con l'autore del testo.

Se il traduttore traduce un testo di un'epoca storica diversa dalla sua inevitabilmente avrà comprensioni (interpretazioni) diverse. Il traduttore può conoscere il lessico dell'epoca ed anche il *back-ground* culturale dell'autore, ma le distanze nel tempo e nello spazio permangono e creano comunque delle difficoltà.

La traduzione non cancella le distanze, il traduttore vive nei due mondi e il suo compito è di mediare per ottenere il

rispetto per il testo, l'autore, le due lingue, i momenti della storia e delle culture.

*Loin d'apporter la preuve que le traduire est chose changeante, relative, sans identité ni frontières, l'Histoire, d'époque en époque, expose à nos yeux la richesse déroutante de la traduction et de son Idée. Les prétendues variations de la notion même de traduction aux différentes époques peuvent ainsi être lues comme des manifestations préférentielles d'un des contenus de cette Idée, ou de plusieurs.*¹³²

Il traduttore non “negozia significati” se non con un testo che gli si presenta sotto forma di parole scritte. L'antropologo invece negozia continuamente i significati nel corso del dialogo.

La differenza del dialogo tra un traduttore e un testo scritto da un lato e tra un antropologo e il suo interlocutore dall'altro è che in questo secondo caso i significati vengono continuamente “riposizionati” nel corso del dialogo stesso. È la natura qualitativamente differente del contesto comunicativo (dell'esperienza comunicativa) che distingue l'impresa di un traduttore da quella di un antropologo.

In sintesi un traduttore deve sempre essere consapevole del fattore culturale nella traduzione. La traduzione non appare

¹³² A.Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, 61.

“Lungi dall'apportare la prova che il tradurre è una cosa mutevole, relativa, senza identità nè frontiere, la Storia, da un'epoca all'altra, mostra la sconcertante ricchezza della traduzione e della sua Idea. Le presunte variazioni della nozione stessa di traduzione nelle diverse epoche possono così essere lette come delle manifestazioni preferenziali di uno o più contenuti di questa Idea.” (Trad. nostra).

più come un'operazione di "transfert" tra due lingue-culture opposte e estranee l'una all'altra, ma come una pratica di *métissage*. Il traduttore deve pertanto pensare in termini di mediazione tra due culture ed avere la capacità di orientarsi mentalmente tra due culture più che tradurre a livello lessico-grammaticale. Secondo Ladmiral, «au-delà de la langue, la traduction, aussi imparfaite soit-elle, participe à la promulgation des différentes cultures.»¹³³

Conclusioni

Il testo è la conclusione, l'esito, ciò che resta del processo di traduzione, ciò a cui i lettori finali accederanno. Non può essere dimenticato però il fatto che ogni processo di lettura, anche quello di chi è chiamato a "leggere" per tradurre, comporta una iniziale fase interpretativa nel corso della quale il traduttore si fa prima di tutto interprete del testo che poi dovrà riscrivere, tenendo conto sia della cultura di partenza sia della cultura d'arrivo.

Non fosse che per questo motivo, i modi di rappresentazione sono effettivamente determinanti tanto in traduzione quanto in antropologia.

Se l'etnografia e la traduzione sono delle pratiche in parte distinte, la riflessione degli antropologi sulla costruzione della conoscenza permette di sottolineare un aspetto comune, che è

¹³³ J. R., Ladmiral, *Traduire, théorèmes pour la traduction*, Paris: Payot, 1979, 104.

"Al di là della lingua, la traduzione, per quanto imperfetta sia, partecipa alla diffusione delle differenti culture." (Trad. nostra).

valido in entrambi i contesti e ci invita a pensare la traduzione come un processo dinamico, ad affrontarla come un lavoro che passa attraverso il confronto di vari punti di vista.

Il prodotto finito, la traduzione-testo, non appare più dunque come il semplice “riflesso” della cultura di una società o della soggettività del traduttore, ma piuttosto come il risultato delle relazioni che si sono intrecciate tra gli attanti che hanno partecipato alla sua realizzazione.

Tanto in etnografia quanto in traduzione l'Altro non è verbalizzato in modo diretto. È piuttosto filtrato, adattato, verbalizzato in modo indiretto, implicito, dalla consapevolezza dell'etnografo o del traduttore.

La concezione di cultura come testo, sviluppata in antropologia, consente di considerare gli aspetti legati al processo e alla produzione della traduzione come analoghi, in quanto ritiene che la cultura sia costituita da codici e da rappresentazioni che vanno innanzi tutto interpretate per essere poi ricodificate.

Grazie al *cultural turn* si è venuta a considerare la traduzione come un'operazione all'interno della quale coesistono la differenza, l'incompiutezza e la negoziazione; la traduzione non è più considerata un transfert tra culture, ma la sorgente di nuovi spazi culturali ponendosi all'interno di un paradigma teorico d'ibridità e di *métissage*.

La traduzione non è dunque limitata al trasferimento di parole tra l'Io e l'Altro, ma compie anche una funzione di regolatore culturale tanto a livello inter-culturale quanto intra-culturale, non svolge più la funzione di confermare le frontiere ma svolge quella di superarle.

I contenuti proposti dal *noir* non rientrano nei classici contenuti del giallo, dove il linguaggio può essere quello

specialistico, ma tutto sommato può risultare un linguaggio facilmente traducibile in quanto “scientifico” e come tale trasmissibile *sic et simpliciter*.

Il *noir* propone un’immersione in una realtà altra, costruita su basi storiche, culturali, sociali, antropologiche specifiche e pertanto richiede al traduttore particolari competenze ed attenzione alla dimensione del significato delle parole all’interno di quel contesto e al ritmo della narrazione che risulta essere determinante nella struttura narrativa.

La traduzione di opere quali la Trilogia marsigliese di Izzo, proprio per i contenuti che propone e che andremo ora ad esaminare, chiede al traduttore di porsi, rispetto al testo, come un antropologo e di misurarsi con l’alterità e la creazione di uno spazio terzo, uno spazio meticcio.

PARTE III

NARRAZIONE E AMBIENTE SOCIO-CULTURALE

NELLA TRILOGIA DI J.C.IZZO

Jean-Claude Izzo. Cenni biografici

Jean-Claude Izzo nasce a Marsiglia nel 1945¹³⁴. Il padre, barista italiano, di origine salernitana e la madre sarta, di origine spagnola, fanno di lui il figlio di un incrocio, un “meticcio”.

Jean-Claude Izzo è dunque un marsigliese tipico che percorre le strade tipiche dei figli di immigrati. Cresce in una casa popolare, frequenta la Parrocchia, poi viene indirizzato verso una scuola tecnica dove ottiene il diploma di tornitore-fresatore. Nel 1963 entra come commesso in una libreria ed è militante di Pax Christi (movimento cattolico per la pace).

Solo un anno dopo, nel 1964, viene chiamato a fare il servizio militare a Toulon poi viene trasferito, in un battaglione disciplinare, quello in cui venivano mandati i soldati insubordinati, a Gibuti, che all'epoca era una colonia francese. In questo periodo fa uno sciopero della fame per protesta, si occupa di fotografia e scrive per il giornale dell'arma.

Al suo rientro in Francia, nel 1966, riprende il lavoro e la militanza in Pax Christi dove incontra quella che diventerà la sua prima moglie. Insieme entrano nel PSU (Parti Socialiste Unifié). Nel giugno del 1968, è candidato alle elezioni legislative a Marsiglia per il PSU, poi ad agosto aderisce al PCF (Parti Communiste Français). In questi anni scrive poesie, continua a militare attivamente nel PCF e collabora a *La Marseillaise Dimanche*, inserto del quotidiano regionale comunista. Scrive anche per il teatro un testo militante a favore di Angela Davis.

¹³⁴ I dati biografici sono ricavati dalla biografia proposta dal figlio Sébastien all'interno del sito ufficiale di J. C. Izzo, disponibile dal World Wide Web: <<http://www.jeanclaude-izzo.com/frameset.html>>.

Nel 1972 viene assunto come giornalista dal quotidiano *La Marseillaise*. Qui è responsabile di una pagina speciale, una rubrica giornaliera dedicata alla costruzione del cantiere di Fos, dove devono essere installate delle officine siderurgiche.

Fos-sur-Mer è un comune situato a Sud delle Bocche del Rodano, tra la Camargue e la Côte Bleue.

Fos, che fino agli anni '60 era un piccolo villaggio dedito alla pesca, all'agricoltura e all'industria del sale, divenne in questi anni uno dei più grandi centri industriali del Mediterraneo in quanto vi fu costruito un immenso complesso portuale che procurò come indotto un importante polo industriale ed un consistente incremento di insediamenti popolari. La creazione dell'area industriale - portuaria di Fos-sur-mer attirò una grande quantità di manodopera straniera facendo di Marsiglia una vera e propria metropoli tanto che all'epoca fu chiamata *La Californie provençale* (La California provenzale).

Nel 1974 Izzo diventa redattore capo aggiunto e responsabile della rubrica culturale di *La Marseillaise* oltre che corrispondente del giornale al Festival di Avignone.

Alla fine del 1978 lascia il PCF e qualche mese più tardi lascia anche *La Marseillaise*.

In questi anni aveva pubblicato diverse raccolte di poesie.

Per un anno non lavora e vive di stenti fino a che nel dicembre 1980 entra al quotidiano *La Vie Mutualiste*, dove diventa redattore dal settembre 1982 fino all'aprile 1985. Nello stesso tempo è animatore della radio "Forum 92" e partecipa alla creazione della rivista poetica "Orion". Nel gennaio 1987, si stabilisce a Parigi e poi si dimette da *La Vie Mutualiste*.

A partire da questa data scrive in diverse riviste e giornali e partecipa all'organizzazione di avvenimenti letterari (il *Carrefour*

des Littératures Européennes di Strasburgo, il *Festival du Polar* di Grenoble, il *Festival Etonnant Voyageur* di Saint-Malo).

È delegato generale dei *Rencontres Goncourt des Lycéens* nel 1991-1992 e direttore della comunicazione del festival *Tombées de la Nuit* a Rennes dal 1992 al 1994.

In questo periodo scrive anche diverse sceneggiature per film (*Les Matins Chagrins*, un giallo, *Une mort olympique*, su Manuel Vasquez Montalban e *La mort couleur d'automne* su Robin Cook, entrambi scrittori di gialli) e dei testi per canzoni di Jean Guy Coulange e Gianmaria Testa.

Nel 1993 pubblica nella rivista *Gulliver* un racconto che riprenderà in seguito per scrivere *Total Khéops*.

Se la sua prima raccolta di poesie *Poèmes à haute voix* fu pubblicata nel 1970 e nell'arco di più di venti anni non cessò mai la sua attività di scrittura, fu però nel 1995 che fece la sua vera e propria *entrée* nel mondo della letteratura. Con il suo primo romanzo *Total Khéops* diventa famoso. Vince i premi *Prix des lycéens de Marseille* e il *Trophée 813*. Il successo è immediato ed impressionante.

Nel 1996 pubblica *Chourmo*, il seguito di *Total Khéops*. Lascia Parigi e si stabilisce a Saint-Malo.

Nel 1997 pubblica un'ulteriore raccolta di versi e numerosi racconti per diverse antologie. Ritorna definitivamente in Provenza, a Ceyreste presso La Ciotat.

Nel 1998 esce *Solea*, ultimo romanzo della Trilogia marsigliese, iniziata con *Total Khéops*, e delle avventure di Fabio Montale. Nello stesso anno comincia a scrivere *Le Soleil des Mourants* che completerà soltanto nel settembre 1999.

Già malato, incontra Catherine Bouretz, fotografa, che sposa nel febbraio 1999.

Pubblica una nuova raccolta di poesie *L'Aride des jours* con illustrazioni di sua moglie. Si stabilisce a Marsiglia.

Malgrado la sua malattia, partecipa a numerosi avvenimenti letterari fino al 26 gennaio 2000, giorno della sua morte.

I. La Trilogia marsigliese

1. Nascita di un nuovo genere

Con i tre romanzi *Total Khéops*, *Chourmo* e *Solea*, Jean-Claude Izzo firma la nota *Trilogia marsigliese*. Sono tre romanzi polizieschi che hanno avuto un successo inatteso e strepitoso e lo hanno reso improvvisamente celebre lanciando la moda editoriale del *noir mediterraneo*.

Izzo ha fatto letteralmente irruzione sulla scena letteraria francese. I suoi romanzi hanno raggiunto molto rapidamente delle tirature da record nella famosa *Série noire* di Gallimard, superando nelle vendite quelle di tutti gli autori viventi pubblicati dalla collana.

La Trilogia ha suscitato entusiasmi e passioni prima in patria, poi all'estero. I suoi libri, tradotti in numerose lingue, hanno avuto ottimi successi di critica e di pubblico nei vari Paesi che lo hanno pubblicato.

He was one of those rare writers lucky enough to be popular with critics as well as the public (...) (The Nation)¹³⁵

135 [online], disponibile dal world wide web:
<<http://www.thenation.com/doc/20071022/taylor>> “Era uno di quei rari

*Total Chaos is rich, ambitious and passionate, and Izzo's sad, loving portrait of his native city is amazing. (The Washington Post)*¹³⁶

*As Raymond Chandler and James Ellroy made Los Angeles their own, Izzo made Marseilles much more than a geographical setting. (The Economist)*¹³⁷

*Todo está descrito con un latente amor del autor hacia su tierra, que, quién sabe, tal vez llegue a rozar el corazón del lector. (Revista Almiar)*¹³⁸

Nonostante le forti sollecitazioni a proseguire da parte dell'editore francese Gallimard, giunto al terzo volume, Izzo decide di interrompere la serie.

La *Trilogia marsigliese* viene proposta in Italia nel rapido corso di tre anni (1995, 1996, 1998) dalla casa editrice e/o, con i titoli *Casino Totale*, *Chourmo*, *Solea*. Questi sotto riportati sono alcuni commenti di Sandro Ferri editore di Jean-Claude Izzo per l'Italia, in occasione del Premio Internazionale di Letteratura Jean-Claude Izzo, svoltosi a Castel San Giorgio, in onore delle origini dello scrittore.

scrittori abbastanza fortunati da essere ammirato sia dalla critica sia dal pubblico.” (Trad. nostra).

136 [online], disponibile dal world wide web:

<<http://www.europaeditions.com/review-show.php?Id=14>> “Total Chaos è ricco, ambizioso e appassionante, ed il ritratto di Izzo, triste, affettuoso della sua città natale è meraviglioso.” (Trad. nostra).

137 [online], disponibile dal world wide web:

<http://www.economist.com/books/displaystory.cfm?story_id=E1_PNGTGS> “Come Raymond Chandler e James Ellroy crearono la loro Los Angeles, Izzo ha fatto di Marsiglia molto più di uno spazio geografico”. (Trad. nostra).

138 [online], disponibile dal world wide web:

<<http://www.margencero.com/literatura.html>> “tutto viene descritto con un latente amore dell'autore verso la sua terra, che, chissà, a volte giunge a sfiorare il cuore del lettore”

La sua opera ha avuto un successo straordinario. In Italia sono dieci anni che lo pubblichiamo e continuiamo a ristampare le sue opere. È uno dei pochissimi autori contemporanei, degli ultimi dieci - venti anni, che più passa il tempo, più cresce non solo il successo e la popolarità, ma la passione e l'amore nei suoi confronti da parte dei lettori che ci scrivono raccontandoci quanto l'opera li abbia toccati e quanto suoi libri gli abbiano cambiato la vita. [...] È lo scrittore che ha influenzato lo sviluppo del genere noir in Italia. Dopo il lungo dominio della letteratura del giallo e del triller americano ha ispirato il "noir mediterraneo", che rappresenta, sicuramente, il fenomeno più interessante degli ultimi venti anni. I noiristi, cresciuti in questa area stanno raccontando molto bene la storia del crimine e del male in senso ampio.¹³⁹

La Trilogia che segue un percorso crescente dalla micro alla macro criminalità, dalle vicende delle zone difficili di una città multietnica alle grosse trame internazionali dei collegamenti fra mafia e politica, presenta dei personaggi che, buoni e cattivi, si muovono tutti sullo stesso scacchiere: Marsiglia.

Un tema ricorrente in questi testi è la forte ostilità nei confronti della polizia, vista come una forza d'occupazione nelle *banlieues*¹⁴⁰ (le periferie delle grandi città francesi), capace solamente di trattare tutti i giovani come fossero criminali, e soprattutto considerata l'unica forma di presenza dello stato bianco e borghese, che dimentica i quartieri dormitorio quando si parla di assistenza, istruzione e lavoro, ma se ne ricorda

¹³⁹ Disponibile dal world wide web:

<http://www.statale11editrice.it/avantgarden/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=40>.

¹⁴⁰ Per una definizione di *banlieue* si rimanda alla pag. 228 e seguenti di questo testo.

perfettamente quando rappresentano un problema per l'ordine pubblico.

Un altro nemico “numero uno” è Jean-Marie Le Pen, leader del *Front National*, partito politico di estrema destra che riesce a raccogliere numerosi voti, alimentando le paure della Francia bianca o dei vecchi immigrati integrati nel sistema, grazie a una campagna di criminalizzazione dei nuovi immigrati e dei loro figli.

Nelle metropoli, specialmente a Parigi e nel sud del paese, sono all'ordine del giorno pestaggi e scontri tra giovani immigrati e skinheads e militanti del *Front National*. È in questa cornice che si sviluppano i forti contrasti, etnici ma soprattutto territoriali e generazionali, che nei primi anni novanta hanno dato luogo al fenomeno dei *casseurs*, ovvero dei giovani che, dalle periferie parigine, scendevano a devastare e saccheggiare i negozi e le proprietà del centro.

Ma non soltanto le critiche al potere e alla società sono presenti nella sua opera, egli ci propone anche la teoria del “Mediterraneo delle felicità possibili”, del dialogo tra le due sponde del mare, quella europea e quella africana, unite e non separate dalle stesse acque.

Nei suoi *noir*, ha saputo esprimere un disperato e vibrante amore per la vita, caso piuttosto raro in questo genere di narrativa. I suoi testi mostrano come egli amasse il cibo e il vino, la musica, le donne, l'amicizia. Ma anche che amava gli arabi, i piccoli delinquenti, i marinai dei porti, quelli che si arrangiano e quelli che sbagliano, quelli che sbarcano in Francia dai loro Paesi.

Jean-Claude Izzo è un autore che riesce a trasmettere il senso della vita, in termini poetici, sociologici e concreti nello stesso momento.

2. I romanzi della Trilogia¹⁴¹

2.1. Total Khéops

Total Khéops è un'espressione usata da un gruppo rap marsigliese, gli "Iam", un gruppo composto di italiani, spagnoli, algerini, africani. *Khéops* è un termine pressoché intraducibile, ma il cui significato è vicino a "caos", "bordello", "casino", appunto. Casino di lingue, di razze, di storie, di culture.

Khéops ricorda anche, per assonanza, Cheope, la piramide nella quale nessuno avrebbe mai potuto entrare, come forse è difficile, se non impossibile entrare nella realtà, nell'*argot* marsigliese se non si è marsigliesi.

Il libro racconta di un amore durato 20 anni: tre uomini e una donna, compagni durante l'infanzia e l'adolescenza. Ugo, Manu e Montale sono cresciuti assieme nei vicoli poveri del porto di Marsiglia, nonostante la diversa origine delle loro famiglie, italiane e spagnole, hanno stretto un forte legame affettivo, insieme hanno fatto i primi furti, ma hanno anche condiviso le prime letture importanti, le nuotate in mare, la passione per la

¹⁴¹ Per i romanzi della Trilogia tutte le citazioni d'ora in avanti saranno proposte in lingua originale, mentre in nota verrà indicata la corrispondente pagina dell'edizione italiana, facendo riferimento alle seguenti edizioni:

lingua originale:

- *Total Khéops*, Paris: Gallimard (Folio Policier), 1995.

- *Chourmo*, Paris: Gallimard (Folio Policier), 1996.

- *Solea*, Paris: Gallimard (Folio Policier), 1998.

edizione italiana:

- *Casino totale*, trad. B.Ferri, Roma: e/o, 1999.

- *Chourmo*, trad. B.Ferri, Roma: e/o, 2000.

- *Solea*, trad. B.Ferri, Roma: e/o, 2001.

musica, i sogni di paesi esotici. Soprattutto hanno amato la stessa donna, Lole, la Zingara spagnola.

Là dove l'amicizia significa tutto, i tre uomini si promettono fedeltà reciproca, questo prima che Ugo e Manu cadano nella rete del sottobosco criminale di una città tra le più violente, dure e vibranti d'Europa.

Ma l'adolescenza non dura all'infinito ed essi rispondono al passaggio verso l'età adulta in modi differenti: Fabio si arruola nell'esercito, Manu rimane a Marsiglia e gradualmente si inserisce nel mondo del crimine, Ugo viaggia per il mondo vivendo alla giornata ed è l'unico che realizza le loro fantasie infantili.

Fabio rientra a Marsiglia dopo tre anni di servizio militare e diventa poliziotto. Se fare il militare non lo aveva alienato dal rapporto con Manu ed Ugo, diventare uno sbirro segna però la distanza tra loro.

Quando Manu viene ucciso, probabilmente dalla criminalità in "guanti gialli", Ugo il *nabo*, napoletano, torna dal suo viaggio intorno al mondo e, fedele alla promessa fatta in gioventù e alla loro amicizia, cerca di vendicare l'amico uccidendo il boss che ritiene sia il mandante dell'assassinio di Manu. Compie la vendetta, ma subito dopo viene ucciso dalla polizia corrotta che lo teneva sotto controllo.

Nonostante molti suoi colleghi siano compromessi col mondo della malavita, Fabio Montale, il terzo amico, lo sbirro, non può dimenticare la promessa di fedeltà che aveva fatto un tempo a Ugo e Manu.

L'amitié a ses règles, on n'y déroge pas. Ugo, je l'attendais. Depuis trois mois. Parce que, pour moi aussi, la mort de Manu, on ne pouvait pas en rester là. Il fallait une

*explication. Il fallait un coupable. Et une justice. (Total Khéops, 42)*¹⁴²

Ora che Manu e Ugo sono morti, spetta a Fabio il compito di assicurare che giustizia sia fatta. Gli avvertimenti e le minacce dei suoi colleghi e degli emissari del mondo del crimine non lo fermeranno, troverà a tutti i costi il loro *killer* anche se questo significa scavare molto in profondità nelle pieghe e nelle piaghe della società marsigliese, scontrarsi con malavitosi, poliziotti, magistrati e politici corrotti e muoversi al di fuori delle regole.

Montale non è un poliziotto tipico. Preferisce la compagnia degli emarginati a quella degli altri poliziotti. Italiano, figlio di emigrati, si muove nel centro, nel cuore di Marsiglia, un *melting pot* di immigrazione, xenofobia e corruzione.

Molto attento alla vita della città, molto sensibile ai problemi di una società in così rapida trasformazione, si trova a dover affrontare francesi e immigrati, delinquenza locale e straniera, ma farà di tutto per risalire la china di un abisso, quello in cui lui stesso è sprofondata dopo quei due omicidi, compiendo un viaggio della disperazione, in compagnia della morte.

Tutto si svolge a Marsiglia, un tempo paradiso degli immigrati, in un ambiente mediterraneo dove la solarità e la bellezza del paesaggio contrastano ora con le tinte fosche dei quartieri degradati, della criminalità e del disagio sociale: mafia, prostituzione, corruzione, scontri tra le varie comunità, razzismo, figli di immigrati senza futuro. Una polveriera pronta ad esplodere.

È il periodo dell'ascesa politica del *Front National*.

¹⁴² *Casino totale*, 29-30.

Ugo e Manu e l'amicizia che li legava a Fabio Montale sono lo specchio del passato. Sono la memoria che dolorosamente ricorda sbagli e scelte. A chi rimane, Fabio, poliziotto e poi ex-poliziotto, resta il compito di un confronto, di uno scontro con il passato. Anche in *Chourmo* e *Solea* il peso della vicende vissute è una presenza costante, per questo motivo i romanzi vanno letti in ordine di scrittura, per mantenere il filo delle trame che si intrecciano nella storia di una vita.

2.2. Chourmo

In questo secondo romanzo continua la bellissima e appassionata descrizione della città di Marsiglia e viene ad assumere grande importanza un tema che, con intuito tristemente profetico, Izzo aveva già introdotto nel romanzo precedente, cioè quello dell'integrazione degli immigrati arabi nella società francese dove la ribellione viene dalla strada e non dalle ideologie. Poiché qui entra in gioco anche un gruppo di fondamentalisti islamici la faccenda si fa più complicata.

Il commissario Fabio Montale ha lasciato la polizia, di cui non ha mai condiviso la politica repressiva nei confronti dei giovani immigrati e tanto meno le collusioni di alcuni colleghi con mafiosi e con gli appartenenti al *Front National*.

Ora cerca di vivere il ritmo della vita mediterranea, andando a pesca, rifugiandosi in un mondo familiare, fatto di uscite notturne in barca, bevute di vino del sud o di *pastis*, sedendo al bar con gli amici per una partita di *belote* o una discussione politica, gustando la cucina provenzale della vecchia Honorine, mentre sempre più ricorrenti si presentano i ricordi e i

rimandi a momenti del passato, alle sue ferite sentimentali e a quelle degli amici e delle amiche, come i vecchi Fonfon e Honorine, come Lole, come Mavros e gli altri. Seguendo il ritmo lento del mare.

Perché a Marsiglia «face à la mer, le bonheur est une idée simple» (Chourmo, 27.)¹⁴³

Ma Marsiglia, il Mediterraneo, non sono solo i luoghi possibili di un'arte del vivere bene; sono anche focolai di odio e di violenza e Montale viene risucchiato in un'indagine quando ormai non è più in divisa.

Si tratta della vicenda di Guitou il figlio sedicenne di una sua cugina, Gélou. Il ragazzo, dopo essere stato cacciato di casa dal patrigno, a causa di un flirt con una coetanea araba, fugge a Marsiglia per incontrarla, per un appuntamento amoroso che preannuncia una inaspettata tragedia. Egli viene infatti trovato morto, accanto al cadavere di uno storico algerino rifugiato in Francia.

Montale deve indagare da solo e capire in quale storia Guitou si sia trovato coinvolto.

Alla ricerca dell'assassino Montale ritorna ad indagare nei quartieri nord di Marsiglia, tra gli affari dei malavitosi, e questo lo porta dritto dritto a fare i conti con gli interessi dei mafiosi sul porto della città, negli ambienti razzisti del *Front National*, nei traffici d'armi degli integralisti islamici, tra quei gruppi fondamentalisti che fanno proseliti tra i giovani disperati dei casermoni di periferia.

¹⁴³ Chourmo, 19.

Niente è migliorato da quando Montale ha dato le dimissioni: la disoccupazione, la miseria, la droga, la violenza infestano ogni area della città. Da quando il giovane comoriano Ibrahim Ali è stato ammazzato mentre correva dietro un autobus, di notte, nel febbraio del '95, si sa che a Marsiglia tutto è possibile.

“Chourmo” è lo spirito della ciurma delle antiche galere. Per estensione è uno stato d’animo che spinge ad andare verso gli altri, a fare gruppo, lo stato d’animo di cui Fabio Montale si fa rappresentante. Ma è lo stesso spirito che tiene uniti gli aderenti al *Front National*, gli estremisti islamici o la mafia. A Marsiglia, le “galere” sono ben note, in tutti i sensi.

Questo secondo volume della Trilogia marsigliese è scritto in memoria del giovane comoriano ucciso: «In memoria di Ibrahim Ali, ucciso il 24 febbraio 1995 nei quartieri nord di Marsiglia, dagli attacchini del Front national».

2.3. Solea

Solea è il terzo ed ultimo romanzo della Trilogia, uscito quando ormai Izzo era famoso nell’universo del romanzo poliziesco.

Fabio Montale è di nuovo costretto a «riprendere servizio», questa volta per aiutare un’amica giornalista, importante *reporter free lance*.

Babette sta per realizzare il sogno della sua vita, concludere un’indagine che porta avanti da due anni sul potere

della mafia nel Sud della Francia. Ha intenzione di pubblicare tutti i dati e le informazioni in suo possesso. Sono prove che compromettono vari personaggi della finanza e *boss* della mafia. Ha salvato tutto il frutto dell'inchiesta su cinque dischetti, ma la mafia certe cose le viene a sapere e manda degli emissari per ucciderla, recuperare e distruggere quei documenti.

Gianni, il suo compagno, avvocato italiano specializzato in processi di mafia, Francesco suo fratello e Beppe un suo amico sono già stati uccisi. Lei si rifugia nelle Cévennes, da Bruno, un vecchio amico sessantottino.

Montale, amico ed ex amante di Babette, viene contattato da emissari della mafia. Gli domandano di ritrovarla. Per incitarlo ad andare più svelto, uccidono quelli che egli ama.

Babette spedisce i dischetti all'amico, l'ex poliziotto Fabio Montale. In questo modo egli viene a conoscenza della dimensione, della rete e della forza del crimine organizzato, dei legami che questa intrattiene con l'ambiente degli affari e con quello della politica.

Non si tratta più, o meglio, non si tratta soltanto della violenza quotidiana dei quartieri, delle periferie, né degli intrecci squallidi della malavita poco rilevante, né delle figure grottesche di criminali talmente sordidi da non dare l'impressione che veramente esistano, bensì della criminalità che dialoga con banchieri, politici, funzionari di alto livello della polizia e della magistratura.

-Des flics sont impliqués?

Elle ne se départait pas de son calme. Je ne savais pas quelle force l'habitait, mais rien ne semblait pouvoir l'ébranler. Comme Loubet. Le contraire de moi. C'était peut-être pour ça que je n'avais jamais réussi à être un bon flic. Mes sentiments étaient trop à fleur de peau.

-Des tas de gens sont impliqués. Hommes politiques, industriels, entrepreneurs. Vous pourrez lire leur nom, combien ils ont touché, dans quelle banque leur fric est placé, le numéro de compte. Tout ça. Quant aux flics... (...)

-Quant aux flics? reprit-elle.

-On peut dire que ça fonctionne bien, entre eux et la Mafia. Dans l'échange d'informations. (Solea,175-176)¹⁴⁴

In breve le morti cominciano a piovere aumentando sempre più di numero, formando un cappio da cui Montale non riesce a svincolarsi. Con la rabbia in corpo, cerca di vendicare gli innocenti, ma questa volta l'avversario è troppo forte.

Solea è il titolo di un brano musicale di Miles Davis che si ispira al flamenco. Il romanzo, come questa musica, esprime un'insormontabile malinconia: il sole non basta a rendere belle «le schifezze del mondo». L'ombra sulla città si fa mano a mano sempre più ampia e densa.

In questa ultima storia, dove la memoria delle vicende passate di Fabio Montale e di quelle della variegata umanità che lo ha accompagnato in tutta la Trilogia vengono in qualche modo a conclusione, Izzo ci butta in faccia la realtà di quella sorta di strato superiore della criminalità, quello in doppio petto, quello rispettabile, sostegno indispensabile della società globalizzata.

¹⁴⁴ Solea, 130.

II. Le componenti della narrazione

1. Gli elementi *noir* della Trilogia

Nel romanzo *noir* dove la profondità del racconto supera spesso la complessità della trama, il paesaggio su cui si muovono i personaggi è raramente uno sfondo inerte. Ed è la profondità del paesaggio urbano, il suo essere essenziale al racconto, ciò che lega insieme i libri di Izzo, oltre il personaggio, filo conduttore della Trilogia: Fabio Montale.

All'attenzione estrema per i personaggi, la traccia *noir* che conduce al cuore profondo dell'opera, si unisce la costruzione ricca di suspense di una trama elaborata, che tiene legato il lettore fino all'ultima pagina.

La struttura ed i temi della Trilogia ripropongono le caratteristiche tipiche del genere. I nodi verranno sciolti in modo più o meno cruento, ma la situazione finale, come sempre accade nel *noir*, non coincide con un ritorno a un iniziale equilibrio, perché non esiste nessun equilibrio iniziale e perché nel *noir* troppo vicino alla vita vera, le cicatrici non possono scomparire.

Je ne pourrais pas rester longtemps ainsi. Derrière la porte, la terre continuait de tourner. Il y avait quelques salauds de moins sur la planète. C'était un autre jour, mais rien n'avait changé. Dehors, ça sentirait toujours le pourri. Je n'y pourrais rien. Ni personne. Ça s'appelait la vie, ce cocktail de

haine et d'amour, de force et de faiblesse, de violence et de passivité. Et j'y étais attendu.(Total Khéops, 341-342)¹⁴⁵

Tout se bouclait. Comme toujours. Avec son lot de perdants. Et les autres, tous les autres, les gens heureux, dormaient dans leur lit. Quoi qu'il arrive. Quoi qu'il se passe. Ici, ailleurs. Sur terre. (Chourmo, 360)¹⁴⁶

Sonia, Mavros, Félix, Babette. Nous étions des êtres calcinés. Le Mal se propageait. L'incendie gagnait la planète. Trop tard. L'enfer. (Solea, 298)¹⁴⁷

La realtà che egli ci propone è quella di una società prossima allo strappo, al punto di rottura: l'angoscia e il dolore filtrano dalle ferite di un tessuto urbano sfilacciato, è una realtà dove la tensione si può respirare. E' il tipo di realtà che dovrebbe essere considerata secondo quello sguardo antropologico di cui abbiamo trattato nelle parti precedenti e che il traduttore non può eludere.

Scegliendo il presente o il passato più prossimo come territorio di azione, Izzo analizza i conflitti, misura la rabbia e la tensione, dipingendo l'ambiente urbano e i suoi precari equilibri, le sue linee di forza; propone storie quotidiane, semplici, dove la violenza non ha nulla di eccezionale ma staziona a fianco della vita reale di tutti i giorni.

¹⁴⁵ *Casino totale*, 240.

¹⁴⁶ *Chourmo*, 254.

¹⁴⁷ *Solea*, 222.

Non c'è nella sua opera una celebrazione estetica della violenza, c'è la violenza del vivere quotidiano.

Kader poussa Driss hors du magasin. Puis tout alla très vite. Driss, qui n'avait encore rien dit, ramassa une grosse pierre, et la balança dans la vitrine. Il partit en courant, suivi par Kader. Le type était sorti du magasin et leur avait tiré dessus. Sans les atteindre. Dix minutes après, une centaine de gosses assiégeaient le droguiste. Il fallut plus de deux heures, et un car de C.R.S., pour ramener le calme.(Total Khéops, 73)¹⁴⁸

La violenza fisica e verbale, lo stile di vita familiare, la denuncia di una società che crea uomini disonesti, l'analisi di differenti strati sociali e la critica alle istituzioni e all'ineguaglianza, la presenza di assassini senza scrupoli, di un *detective* capace di operare al di fuori delle regole per fare giustizia, la città proposta a guisa di personaggio, sono elementi ricorrenti nel genere *noir*.

Ma non mancano quelli che sono gli elementi tipici del cosiddetto *noir mediterraneo*: descrizioni di cibi e bevande tipiche, di particolarità architettoniche, di elementi della storia e della tradizione di queste terre esito dell'apporto culturale di altri mondi e altre culture.

Honorine apporta les langues de morue. Elles marinaient dans une terrine avec de l'huile, du persil haché et du poivre. Selon ses indications, j'avais préparé une pâte à

¹⁴⁸ *Casino totale*, 51-52.

beignets à laquelle j'avais incorporé deux blancs d'œuf montés en neige. (Total Khéops, 143)¹⁴⁹

Il avala son verre, puis il passa derrière le comptoir et servit d'autorité une tournée. Félix, les pastis, sa moyenne c'était dix-douze le midi et dix-douze le soir. Aujourd'hui, il les buvait dans un verre normal, avec une larmichette d'eau en plus. Avant, il ne servait que des mominettes, un tout petit verre où l'alcool avait la plus grande place. Les tournées de mominettes, on ne les comptait pas. Selon le nombre de copains à l'apéro, une tournée ça pouvait être huit à dix pastis. Jamais moins.(Chourmo, 112)¹⁵⁰

Il Mediterraneo, i suoi colori, i suoi odori, i suoi sapori e le sue genti sono lo sfondo dolce e forte, alcolico, duro e soave nel quale la sensualità è dovunque presente. Come l'amore per la vita. Il sole brilla sul porto, sulle spiagge come sui quartieri arabi, sopra il cemento sporco di un cortile come tra le ombre dei palazzi.

Marsiglia, dal sapore mediterraneo, porta verso oriente, sud, città antica, intrisa di storia e di sudore d'immigrati, compresi gli italiani, gli stessi a cui Izzo rimanda continuamente attraverso il ricordo, padri meridionali, “neri” per un certo tipo di francesi all'inizio del ventesimo secolo, come neri sono, per i figli di alcuni francesi della metà e della fine del secolo, gli algerini, i marocchini ecc., sbarcati per fame e per speranza in questa città dopo aver attraversato il Mediterraneo.

Il Mediterraneo inteso come ultima e originaria frontiera. Il Mediterraneo, quel “Mare nostrum” che è lo specchio della storia,

¹⁴⁹ *Casino totale*, 100.

¹⁵⁰ *Chourmo*, 79.

quel mare in cui si rivelano sia il presente globalizzato sia la storia di millenari scambi culturali, economici e conflittuali.

La storia del Mediterraneo, questo crogiolo culturale che sarebbe stato la culla dell'Europa, è la storia di parecchi millenni di migrazioni, sotto forma di invasioni, conquiste, scontri, persecuzioni, massacri, trasformazioni reciproche di popoli, persino durante i conflitti.

Questo "mare circondato da terre", questo Mare Magnum come lo chiamavano i Romani, questo al-bahr al-mutawassit (letteralmente, "la superficie d'acqua che si trova nel mezzo") secondo gli Arabi, che per lungo tempo è raffigurato al centro di tutte le carte del mondo, ha una grande forza di attrazione.¹⁵¹

Tutti gli elementi che abbiamo preso in considerazione sono presenti nell'opera di Izzo attraverso una narrazione che si fa portavoce anche delle caratteristiche linguistiche tipiche dell'ambiente, fornendo attraverso i vari registri un'immagine dei personaggi e delle situazioni molto aderente alla realtà, quella che il traduttore dovrà interpretare, quasi fosse un antropologo, per poterla trasmettere al lettore.

¹⁵¹ F.Laplantine, A. Nouss, *op. cit.*, 13.

2. Paesaggio urbano e paesaggio umano

2.1. Marsiglia

“Ma ville, toujours à mi-distance entre la tragédie et la lumière, elle se fait, comme il se doit, l'écho de ce qui nous menace” (*Solea*, note de l'auteur)¹⁵²

- ***La creolità mediterranea***

Marsiglia, diceva Izzo, non è affatto una città provenzale, è mediterranea e nei suoi mercati si mescolano erbe e spezie, gli ingredienti per la *bouillabaisse* con quelli per la *tajine*.

*J'aime croire, car j'ai été élevé ainsi – que Marseille, ma ville, n'est pas une fin en soi. Mais seulement une porte ouverte. Sur le monde, sur les autres. Une porte qui resterait ouverte, toujours.*¹⁵³

Marsiglia pensata come una porta che rimanga aperta, metafora dell'apertura all'Altro, alla teoria della “creolità mediterranea” di Glissant che Izzo difende ed auspica.

¹⁵² *Solea*, nota dell'Autore.

¹⁵³ J. C. Izzo, D. Mordzinski, *Marseille*, Paris: Hoëbeke, 2000, 16.

“Mi piace credere – visto che sono stato cresciuto così – che Marsiglia, la mia città, non sia una meta in sé. Ma soltanto una porta aperta. Sul mondo, sugli altri. Una porta che rimanga aperta, sempre.” in *Aglia, menta e basilico, op.cit.*, 45.

Je dis toujours que la mer Caraïbe se différencie de la Méditerranée en ceci que c'est une mer ouverte, une mer qui diffracte, là où la Méditerranée est une mer qui concentre. Si les civilisations et les grandes religions monothéistes sont nées autour du bassin méditerranéen, c'est à cause de la puissance de cette mer à incliner, même à travers des drames, des guerres et des conflits, la pensée de l'homme vers une pensée de l'Un et de l'unité. Tandis que la mer Caraïbe est une mer qui diffracte et qui porte à l'émoi de la diversité. Non seulement est-ce une mer de transition et de passages, c'est aussi une mer de rencontres et d'implications. Ce qui se passe dans la Caraïbe pendant trois siècles, c'est littéralement ceci: une rencontre d'éléments culturels venus d'horizons absolument divers et qui réellement se créolisent, qui réellement s'imbriquent et se confondent l'un dans l'autre pour donner quelque chose d'absolument imprévisible, d'absolument nouveau et qui est la réalité créole. [...] La thèse que je défendrai est la suivante: la créolisation qui gagne les autres Amériques est la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémédiables, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir qui permettent de dire – sans qu'on soit utopiste, ou plutôt en acceptant de l'être – que les humanités d'aujourd'hui abandonnent difficilement, à savoir que l'identité d'un être n'est valable et reconnaissable que si elle est exclusive de l'identité de tous les autres êtres possibles.¹⁵⁴

¹⁵⁴ E. Glissant, *op. cit.*, 14-15. (Edizione it. *Poetica del diverso*, *op. cit.*, 13-14. "Ho sempre detto che il mare dei Caraibi si differenzia dal Mediterraneo perché

Ma Marsiglia è anche pensata come città simbolo della difficile convivenza tra cultura dell'intolleranza, trasversale a tutti i ceti, e cultura solidale.

Nel *noir*, come nell'*hard boiled*, la città ha sempre avuto un ruolo centrale. Ma se la città *hard boiled* resta per lo più uno sfondo sul quale si svolge la classica caccia al ladro, con il *noir* la città assume una sua fisionomia, acquisisce un'anima. La città *noir* diventa un luogo dove ci si perde tra vicoli, strade, dove si viene schiacciati da un senso di angoscia dovuta spesso all'anonimia. La città diventa una presenza costante, una sorta di personaggio che contiene gli altri personaggi.

Marseille n'est pas une ville pour touristes. Il n'y a rien à voir. Sa beauté ne se photographie pas. Elle se partage. Ici, il faut prendre partie. Se passionner. Être pour, être contre. Être, violemment. Alors seulement ce qui est à voir se donne à voir. Et là, trop tard, on est en plein drame. Un drame

è un mare aperto, un mare che diffrange, mentre il Mediterraneo è un mare che concentra. Se le civiltà e le grandi religioni monoteiste sono nate intorno al bacino del Mediterraneo, ciò è dovuto alla capacità di questo mare di orientare, anche se attraverso drammi, guerre o conflitti, il pensiero dell'uomo verso l'Uno e l'unità. Al contrario, quello dei Caraibi è un mare che diffrange e favorisce l'emozione della diversità. Non solo un mare di transito e di passaggio, ma un mare di incontri e di coinvolgimenti. Ciò che è avvenuto in tre secoli nei Caraibi è letteralmente un incontro di elementi culturali provenienti da orizzonti assolutamente diversi e che realmente si creolizzano, che realmente si stratificano e si confondono l'uno nell'altro per dar vita a qualcosa di assolutamente imprevisto e di assolutamente nuovo, la realtà creola.[...] La mia tesi è che il mondo si creolizza, cioè che le culture del mondo, messe oggi in contatto in modo simultaneo e assolutamente cosciente, cambiano scambiandosi colpi irrimediabili e guerre senza pietà, ma anche attraverso i progressi della coscienza e della speranza che permettono di dire – senza essere utopici o, piuttosto, accettando di esserlo – che le umanità di oggi abbandonano, seppure con difficoltà, la convinzione molto radicata che l'identità di un essere sia valida e riconoscibile solo se esclude l'identità di ogni altro essere.”

antique où le héros c'est la mort. À Marseille, même pour perdre il faut savoir se battre. (Total Khéops, 47)¹⁵⁵

La città proposta dai romanzi di J-C. Izzo è una città di frontiera e di loschi traffici, una città in continua evoluzione, sempre più multietnica, una città in cui il *métissage* non è teoria sociologica o analisi antropologica, ma vita di tutti i giorni, unico tessuto sociale possibile.

È luogo di meticcio per eccellenza: nonostante i conflitti, l'accoglienza e la tolleranza trovano il modo di esprimersi, è il luogo in cui l'ospitalità resiste alla xenofobia, al razzismo e alla corruzione.

Marsiglia è la seconda città e il porto principale della Francia; viene soprannominata in francese *la cité phocéenne* (la città focea) perché fondata nel 600 a.C. da marinai greci provenienti da Focea (Phocée), in Anatolia. I Focei si integrarono rapidamente nel territorio e vi costruirono un nucleo urbano orientato verso il mare per favorire gli scambi. È infatti il commercio a caratterizzare la lunga storia della città di Marsiglia. La leggenda dell'incontro e dell'unione fra il marinaio Protis (focese) e la bella Gyptis (figlia del re della città) rafforza la sua tradizione di città commerciale e di città aperta all'incontro con l'Altro.

Izzo descrive così Marsiglia:

J'ai Marseille au cœur.

Je suis né à Marseille. De père italien et de mère espagnole.

D'un de ces croisements dont la ville a le secret. Naître à

¹⁵⁵ *Casino totale*, 33.

Marseille n'est jamais un hasard. Marseille est, a toujours été, le port des exils, des exils méditerranéens, des exils de nos anciennes routes coloniales aussi. Ici, celui qui débarque un jour sur le port, il est forcément chez lui. D'où que l'on vienne, on est chez soi à Marseille. Dans les rues, on croise des visages familiers, des odeurs familières. Marseille est familière. Dès le premier regard.

C'est pour ça que j'aime cette ville, ma ville. Elle est belle pour cette familiarité qui est comme du pain à partager entre tous. Elle n'est belle que par humanité. Le reste n'est que chauvinisme. [...] Je ne suis pas chauvin, je suis marseillais. C'est-à-dire d'ici, passionnément, et de tous les ailleurs en même temps.¹⁵⁶

Una città ricca di memoria, quella in cui coesistono le tracce della grande storia collettiva e le migliaia di storie individuali; la città incontro/scontro, quella in cui gli uomini possono incontrarsi o sperare di incontrarsi, ma nella quale non mancano il conflitto e l'intolleranza. Una città, quella descritta da Izzo, che non è più quella di Maigret, ma che della lezione di Simenon ha fatto tesoro.

¹⁵⁶ J. C. Izzo, D. Mordzinski, *op.cit*, 15.

“Ho Marsiglia nel cuore. Sono nato a Marsiglia. Da padre italiano e da madre spagnola. Uno di quegli incroci di cui la città ha il segreto. Nascere a Marsiglia non è mai un caso. Marsiglia è, è sempre stata, il porto di arrivo degli esili, degli esili mediterranei, anche degli esili dalle nostre vecchie strade coloniali. Qui chi è sbarcato un giorno sul porto è automaticamente a casa sua. Da qualsiasi parte si venga, a Marsiglia si è a casa propria. Nelle strade si incrociano dei visi familiari, degli odori familiari. Marsiglia è familiare. Dal primo sguardo. È per questo che amo questa città, la mia città. È bella per questa familiarità che è come il pane da dividere fra tutti. Marsiglia è bella per la sua umanità. Il resto non è che sciovinismo. [...] Io non sono sciovinista. Io sono marsigliese. Cioè di qui, appassionatamente e nello stesso tempo di tutte le altre parti.” (*Aglio, menta e basilico, op. cit.*, 2006, 43)

- ***Le genti***

Marsiglia è ancora una porta aperta verso paesi lontani, simile a «una donna che si offre a chi arriva dal mare» scrive Izzo in “Marinai perduti”. Una porta dalla quale si potrebbe fuggire, ma che per lui, come per tanti altri marsigliesi, è un passaggio a senso unico, di sola entrata, dal quale si riversano, a ondate successive, uomini e donne d'ogni parte del mondo.

Così alla vecchia immigrazione italiana (quella dei *ritals* i *nabos* e i *babis*, meridionali e settentrionali) e a quella tradizionale corsa, si sono via via succedute quella spagnola, quella caraibica, i *pieds noir*, i magrebini, e poi gli ultimi, quelli provenienti da ogni angolo del mondo.

La topologia, la struttura sociale, l'economia della città sono state sconvolte.

L'area portuale viene “riqualificata” tramite speculazioni edilizie e ambiziosi progetti; i vecchi portuali, base elettorale del PCF (Parti Communiste Français) e dei Socialisti, vengono espulsi dal lavoro e bivaccano nei bar; i quartieri popolari sono stravolti nella composizione sociale; i “buoni” marsigliesi si trasferiscono nei paesini dell'*hinterland*; i *beurs* (i giovani francesi di origine magrebina) sciamano dalle *cités* in bande microcriminali o si affiliano all'integralismo islamico.

La tradizionale fisionomia politica di sinistra della città è profondamente cambiata: il *Front National* fa incetta di voti anche negli strati popolari e la maggior parte dei giornali ne amplifica le parole d'ordine xenofobe e razziste.

Interessante, quanto preoccupante, la tesi di Izzo dell'oggettiva convergenza tra l'estrema destra e i “barbuti” - gli integralisti islamici.

La droga ed i traffici ad essa collegati la fanno da padroni, la mafia vi prospera e la polizia è mediamente corrotta.

Bernard Bertossa, le procureur général de Genève, déclarait à la fin de son entretien avec Babette: « Voilà plus de deux ans que nous avons gelé de l'argent provenant d'un trafic de drogue en France. Les auteurs ont été condamnés, mais la justice française ne m'a toujours pas présenté de demande de restitution, malgré nos avis répétés.» Oui, nous en étions là, à ce degré zéro de la morale. (Solea, 178)¹⁵⁷

In questo quadro, assolutamente realistico, si sviluppa la Trilogia di Montale che, muovendosi nella città, guida il lettore all'incontro con le genti di Marsiglia, nei locali sul lungo porto, nelle bettole e *bistrot* dove i vecchi giocano alla *belote*

Fonfon se leva une bonne dizaine de fois, pour aller servir ses clients. [...] Des vieux surtout. [...] Fifi-Grandes-Oreilles, un de nos partenaires de belote, avait tenté de lui expliquer, la semaine dernière, que Le Méridional avait évolué. C'était toujours un journal de droite, bon d'accord, mais libéral, quoi.[...]

Belote, avais-je dit.

Mais c'était trop tard. Momo avait jeté ses cartes sur la table.

-Vé! Je peux aller jouer ailleurs.

-C'est ça. Va chez Lucien. Là-bas, les cartes, elles sont bleu-blanc-rouge. Et le roi de pique, il est en chemise noire.

Momo était parti et n'avait plus remis les pieds dans le bar.

Mais il n'alla pas chez Lucien. Il ne jouait plus à la belote avec nous, c'est tout. Et c'était triste, parce qu'on l'aimait bien, Momo. Mais Fonfon n'avait pas tort. Ce n'est pas parce

¹⁵⁷ Solea, 132.

qu'on vieillissait qu'il fallait fermer sa gueule. [...] Fonfon revint avec une assiette de pain frotté à l'ail puis à la tomate fraîche. Juste pour adoucir le palais. Le rosé, là-dessus, trouvait de nouvelles raisons d'être dans nos verres. (Chourmo, 30-31)¹⁵⁸

o nelle palestre, nelle stazioni di polizia, nei quartieri magrebini, luoghi di ammazzamenti, dove si affollano personaggi di tutti i tipi, ma prevalentemente uomini e donne, giovani o vecchi, stanchi, amareggiati o angosciati.

- **La musica**

Izzo comunica ai lettori che accettare la contaminazione con gli altri, con chi è diverso per inflessione dialettale o per pigmentazione o altro ancora, è un modo per arricchire la vita. La musica può svolgere questa funzione, ce lo mostra quando ci fa partecipi, attraverso Montale, della ricchezza emotiva prodotta dalla scoperta di nuove musiche, nuovi ritmi, e ci mette in contatto con le sensazioni che queste procurano.

Je mis un disque du pianiste sud-africain Abdullah Ibrahim. Echoes from Africa. Un morceau particulièrement. Zikr. Je ne croyais ni à Dieu ni à diable. Mais il y avait dans cette musique, dans son chant — le duo avec Johnny Dyani, son bassiste —, une telle sérénité que l'on avait envie de louer la terre. Sa beauté. Ce morceau, je l'avais écouté des heures et des heures. À l'aube. Ou quand le soleil se couchait. Il m'emplissait d'humanité. (Solea, 159)¹⁵⁹

¹⁵⁸ Chourmo, 20-21.

¹⁵⁹ Solea, 117-118.

Oppure quando ci propone di entrare in contatto con la musica dei ghetti, della rivolta latente, compressa sotto la normalità squallida delle *cités*,

Ma culture s'arrêtait à IAM, et à Massilia Sound System. Je retardais, paraît-il. Ils me firent découvrir la Fonky Family, des jeunes du Panier et de Belsunce — qui avaient participé aux Bads Boys de Marseille — et le Troisième Œil, qui déboulait direct des quartiers Nord. Le rap, c'était loin d'être mon truc, mais j'étais toujours époustouflé par ce que ça racontait. La justesse du propos. La qualité des textes. Eux ne chantaient rien d'autre que la vie de leurs copains, dans la rue ou en maison d'arrêt. La mort facile aussi. Et les adolescences qui se terminaient en hôpital psychiatrique. Une réalité que j'avais côtoyée durant des années. (Solea, 174)¹⁶⁰

Ils étaient huit. Seize-dix-sept ans. Ils montèrent au Vieux-Port. On les attendait à la station Saint-Charles-Gare S.N.C.F. Ils étaient regroupés à l'avant d'une rame. Debout sur les sièges, ils frappaient sur les parois et les vitres comme sur des tam-tam, au rythme d'un radio K7. À fond la musique. Rap, bien sûr. IAM, je connaissais. Un groupe marseillais vraiment top. On l'entendait souvent sur Radio Grenouille, l'équivalent de Nova à Paris. Elle programmat tous les groupes rap et ragga de Marseille et du Sud. IAM, Fabulous Trobadors, Bouducon, Hypnotik, Black Lions. Et Massilia Sound System, né au milieu des Ultras, dans le virage sud du stade vélodrome. Le groupe avait filé la fièvre ragga hip hop aux supporters de l'OM» puis à la ville.[...] Et ça frappait fort, dans le compartiment. Tam tam de l'Afrique, du Bronx, et de la planète Mars. [...] Les voyageurs avaient

¹⁶⁰ Solea, 129-130.

reflué à l'arrière de la rame. Ils baissaient la tête, comme s'ils ne voyaient, n'entendaient rien. Ils n'en pensaient pas moins. Mais à quoi bon ouvrir sa gueule? Pour prendre un coup de couteau? (Total Khéops, 95-96)¹⁶¹

Nella sua opera sembra presente il tentativo cosciente, di trasferire il linguaggio musicale, prevalentemente jazzistico¹⁶² e *rap*, in quello scritto, ossia di riprodurre i ritmi, i timbri, i colori della musica nella costruzione sintattica, nella musicalità lessicale, nella logica espositiva, dando in generale la sensazione di riproporre la sonorità, anche del parlato, nel tessuto della pagina stampata e nella prassi della fabula e dell'intreccio.

Il legame con la musica *jazz* è tipico del *noir* americano. Come abbiamo precedentemente sottolineato, questa musica si faceva portatrice di una specifica condizione sociale e culturale. Il *jazz* è inoltre un linguaggio musicale estremamente emozionale che mostra capacità di contaminarsi e di ampliare continuamente i propri orizzonti, come Izzo sembra desiderare che accada tra le genti che abitano Marsiglia.

¹⁶¹ *Casino totale*, 67-68.

¹⁶² “In origine il jazz è una musica afro-americana che nasce dalla combinazione di due culture, di cui una è la cultura sottomessa.[...] una musica assolutamente non dissociabile dal contesto storico-sociale nel quale vive. [...] La musica, ancora prima che la letteratura e la poesia ne avessero avvertito l'esigenza, ha espresso le sofferenze, le gioie e le speranze dei neri.[...] Il jazz, quindi, visto come strumento rappresentativo non di un popolo ma di un secolo, non uno strumento per dare voce alla voce del nero americano, ma a una condizione della storia.[...] la musica ha camminato insieme al popolo, che per affetto all'inizio del capitolo abbiamo chiamato "il popolo del jazz" in tutti i suoi momenti, facendoci comprendere come ogni fase della musica nera nasca direttamente dal proprio ambiente sociale e psicologico.

C. Villari, *Il Popolo del Jazz*, [online], disponibile dal world wide web: <http://www.jazzitalia.net/lezioni/cinziavillari/cv_capitolo2c.asp>.

In Izzo il *jazz* è proposto accanto alla musica *rap*, quasi ad indicarne una discendenza diretta. Pare evidente il collegamento tra *jazz* e *rap*. Se consideriamo che la musica *jazz* nasce nel sud degli Stati Uniti dove gli schiavi neri si mantennero legati alla loro musica per vincere la condizione di inferiorità e assoggettamento al quale erano costretti e per non dimenticare la propria identità, possiamo osservare che i temi affrontati dalla musica *rap* riguardano anch'essi i temi dell'identità e della soggezione al potere.

La musica *rap*,¹⁶³ come un tempo il *jazz*, si fa portavoce di una condizione emotiva, sociale, culturale tipica della città contemporanea. Così come la musica ci mette in contatto con un ritmo, con un "andamento", altrettanto accade nel testo, dove il ritmo della narrazione svolge la funzione di renderci partecipi dello stato emozionale e del ritmo della vita all'interno della città.

A livello traduttivo preservare il ritmo diventa perciò fondamentale, il traduttore «deve affidarsi anche al giudizio dell'udito per non rovinare e sconvolgere ciò che (in un testo) è espresso con eleganza e senso del ritmo»¹⁶⁴

¹⁶³ Per esemplificare quanto veniamo affermando, abbiamo raccolto in appendice i testi di alcune canzoni dei gruppi *rap* da Izzo citati all'interno della trilogia.

¹⁶⁴ L. Bruni, *De interpretatione recta*, 1420, citato in U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, 68.

2.2. I personaggi e gli stereotipi

- ***Il paesaggio umano***

Come abbiamo visto, nel genere *noir*, la figura caratteristica è quella del *detective*.

Nell'*hard boiled* è il rappresentante dell'ordine, lavora privatamente con una segretaria bionda, ma dispone di credibilità legale, possiede credenziali che gli aprono certe porte, ma che non gli danno nessun potere di giustizia, ha mezzi di azione al limite della legalità e talvolta egli va anche oltre questo limite. In effetti le sue trasgressioni sono sempre giustificate dalla causa per la quale indaga e dall'inefficienza della polizia. È un uomo solitario, gelido e cinico, individualista, incline all'uso di bevande alcoliche, crede nella giustizia, ma non esita ad usare la violenza come metodo risolutivo.

- ***Fabio Montale***

Fabio Montale, l'eroe della *Trilogia*, non è molto dissimile dal prototipo del detective-investigatore privato. Sostanzialmente analoghe sono le caratteristiche del personaggio, tuttavia alcuni elementi divergono da quelli dello stereotipo. Fabio Montale nasce e cresce nei *Vieux-Quartiers* di Marsiglia, da genitori scappati dall'Italia ai tempi del fascismo. Alla sua infanzia sono legati molti ricordi felici.

È un poliziotto, non un investigatore privato. Anche se nel corso della *Trilogia* si dimetterà dalla polizia, egli continuerà ad

investigare perché nella sua vita qualcuno a cui è legato si trova in pericolo o viene coinvolto in losche vicende. È una figura problematica, tormentata, ben lontana dal duro e vincente investigatore alla Sam Spade e alla Philippe Marlowe, anche se con questi condivide il fatto che non esita a usare la violenza, lo fa solo per difendere se stesso o innocenti in pericolo.

Gli spostamenti dell'investigatore per la città sono presenti tanto nell'*hard boiled* quanto nella Trilogia.

Dai quartieri nord alle stradine del *Panier*, dai moli del Vecchio Porto ai calanchi, egli percorre quella Marsiglia che gli uomini della polizia evitano, si descrive come uno sbirro alla deriva, che si muove per conto di una polizia del tutto disinteressata a favorire uomini impegnati o che sognano come lui un mondo solidale.

Sa molto bene che non può cambiare il modo in cui vanno le cose, che non può ripulire il mondo da quella patina di sporco che lo ricopre né cambiare le regole di un gioco che sempre più spesso prevede la sopraffazione e la violenza come *modus operandi*. Ciononostante, in un mondo schifoso dove per denaro e per potere si commette qualsiasi atto crudele, continua a provarci solo perché non può agire diversamente.

Si nutre dei dettagli della vita vera: gli amori innanzitutto, le amicizie, la musica, il *pastis*, il vino, il mare e il cielo di Marsiglia. Ama le donne, l'alcool, il tabacco ma ancor di più di questi ama le sue regole etiche che riesce a non tradire mai: la memoria, le promesse, la fedeltà, il senso di giustizia. Tuttavia il suo passato doloroso riemerge costantemente sul filo dell'inchiesta.

È decisamente un lupo solitario dal cuore ferito, anche se le presenze femminili nella sua vita si alternano con una discreta

frequenza ed è solito mantenere contatti con le persone significative della sua vita. Fin dalle prime battute rivela determinazione e fragilità, irrequietezza e disillusione. È sempre in bilico tra idealismo e scetticismo. Non ha risposte, solo domande e il lettore comprende subito che presto sarà sconfitto.

Pourquoi la vie ne lui avait-elle pas souri? Est-ce qu'elle avait trop espéré d'elle? Trop attendu? Mais ne sommes-nous pas tous comme ça? Dès que l'on ouvre les yeux sur le monde? Y a-t-il des gens qui ne demandent rien à la vie? (Chourmo, 320)¹⁶⁵

La sua personale battaglia consiste nell'essere ancora lì a provarci, facendo del proprio meglio per combattere l'ingiustizia e la prevaricazione, pur sapendo che la metropoli non muta il suo carattere vizioso e decadente. Il mondo in cui viviamo non è dei migliori e sull'Umanità è difficile illudersi ancora, ma è qui che viviamo ed è qui che prestiamo la nostra opera. Per quanto la lotta sia impari, egli non ha dubbi su quale sia il fronte con cui schierarsi.

- ***Honorine e Fonfon: “i marsigliesi”***

I personaggi che Montale incontra nel suo peregrinare, sono ritratti con cenni rapidi. Tutto si risolve nella narrazione. Il mondo visto attraverso i suoi occhi è orribile. Lui e i suoi amici più cari sono degli sconfitti a cui la morte non dà tregua. Ma egli aveva già incontrato la morte quando era ancora bambino: «J'étais trop jeune, quand ma mère me quitta. Là, avec mon père,

¹⁶⁵ Chourmo, 226.

pour la première fois, la mort s'était infiltrée en moi, comme un rongeur» (*Chourmo*, 147).¹⁶⁶ Come una madre, per Montale, diventa Honorine, la sua vicina di casa, una anziana vedova, energica settantenne che si prende cura di lui come del figlio che non aveva potuto avere. Dalla scomparsa del marito gli prepara un pasto al giorno e ha sempre nel frigorifero un piatto da riscaldare per confortargli il corpo e il cuore.

Comme tous les jours depuis la mort de Toinou, il y a trois ans, Honorine m'avait préparé un repas. Elle venait d'avoir soixante-dix ans et elle aimait faire la cuisine. Mais la cuisine elle ne pouvait la faire que pour un homme. J'étais son homme. Et j'adorais ça.(*Total Khéops*, 60)¹⁶⁷

Insieme pranzano ogni domenica, è un rito, Honorine cucina ciò che pesca Montale, e giocano a carte. Con lei non ha segreti, nemmeno sulle sue storie d'amore. Honorine è molto premurosa, capisce che qualcosa non va in lui solo dalla voce, per telefono, è come una madre perfetta, eternamente amorevole, eternamente presente. Lei è per Montale:

la mère des mères. [...] Honorine. Ma vieille Honorine. Elle était tout ce qui me restait de ma vie usée. Fidèle jusqu'au bout. (*Solea*, 41)¹⁶⁸

Anche Fonfon, l'anziano gestore di uno dei bar più "rossi" di Marsiglia, è una delle persone per cui Fabio nutre grande affetto. Con il passare del tempo Fonfon stringe un legame con Honorine, per dimenticare un po' la solitudine della vecchiaia.

¹⁶⁶ *Chourmo*, 104.

¹⁶⁷ *Casino totale*, 42.

¹⁶⁸ *Solea*, 30.

Spesso si trovano a pranzare tutti e tre insieme sulla terrazza della casa di Montale a Les Goudes; per Montale «C'était bon de les avoir près de moi, Honorine et Fonfon. Avec eux, il y avait toujours une assurance de lendemain» (*Chourmo*, 258)¹⁶⁹

Amorevoli e pazienti, sono un pensiero rassicurante: «J'imaginai Fonfon et Honorine en train de m'attendre, sur la terrasse. Je n'étais pas vraiment seul. Ils étaient là tous les deux. Avec leur amour pour moi. Leur patience» (*Solea*, 133)¹⁷⁰

In *Solea* Fabio viene minacciato dell'uccisione di coloro che gli sono vicini ed il pensiero che più lo preoccupa e gli risulta insopportabile è quello della morte di Honorine e di Fonfon. La sua famiglia. Per lui «mes dernières repères dans la vie. Des phares en mer, seuls capables d'indiquer la route du port» (*Solea*, 268)¹⁷¹

Essi sono anche i rappresentanti di quegli uomini e quelle donne che si possono quotidianamente incontrare nei quartieri popolari di Marsiglia, quelli che parlano utilizzando gli intercalari, i modi di dire, le espressioni gergali e l'accento tipici della città.

- **Le donne**

La *femme fatale* tipica: bionda, senza scrupoli, perversa, alla sola ricerca di denaro, capace di mandare in rovina la vita di un uomo, non fa parte dell'universo femminile amato da Montale e descritto da Izzo.

¹⁶⁹ *Chourmo*, 183.

¹⁷⁰ *Solea*, 99.

¹⁷¹ *Solea*, 200.

Le donne di Montale sono belle e sensuali, ma sono pericolose solo perché chiedono amore e stabilità nel rapporto, quella stabilità che lo spaventa e lo allontana. «Je savais écouter, mais je n'avais jamais su me confier. Au dernier moment, je me repliais dans le silence. Toujours prêt à mentir, plutôt que de raconter ce qui n'allait pas» (*Total Khéops*, 182) ¹⁷²

Sono donne intelligenti quelle che lo affasciano, qualunque sia la loro posizione sociale, che siano professioniste o prostitute poco importa, con loro mantiene dei rapporti di amicizia quando ormai il rapporto sessuale è stato consumato senza possibilità di diventare qualcosa di più impegnativo.

Quand j'ouvris la porte, la première chose que j'entendis, c'est le rire d'Honorine. Un rire heureux. Puis son bel accent: —Vé, y doit me faire cocu au paradis! J'ai encore gagné!

Elles étaient là, toutes les trois, Honorine, Marie-Lou et Babette jouaient au rami sur la terrasse.[...]

Je vous dérange pas, j'espère, dis-je en m'approchant, un peu contrarié.

Coquin de sort! Vé! C'est ma troisième partie, dit Honorine, visiblement excitée.

Je posai un bisou sur chacune des joues, attrapai la bouteille de Lagavulin sur la table, entre Marie-Lou et Babette, et partis à la recherche d'un verre.

—Y a des poivrons farcis, dans la cocotte, lança Honorine. Vous les faites réchauffer, mais lentement. Bon, tu distribues, Babette.

Je souris. Il y a encore quelques jours, cette maison était la maison d'un célibataire, et maintenant trois femmes y faisaient un rami, à minuit moins dix! Tout était rangé. Le repas prêt. La vaisselle faite. Sur la terrasse, une lessive

¹⁷² *Casino totale*, 128.

séçait. Le rêve de tout homme était devant moi: une mère, une sœur, une prostituée!
Je les entendis glousser dans mon dos. Une douce complicité semblait les unir. Ma mauvaise humeur disparut aussi vite qu'elle était venue. J'étais heureux de les voir là. Je les aimais bien, toutes les trois. Dommage qu'à elles trois, elles ne fassent pas une femme unique, que j'aurais aimée.(Total Khéops, 223-224)¹⁷³

Nei libri della Trilogia compaiono molte figure femminili: dalla zingara Lole che fa da filo conduttore nella Trilogia, alla cugina Gélou, a Babette la giornalista che conosce da venticinque anni, a Leila la studentessa araba di cui si innamora e molte altre ancora.

Vediamo come Izzo ce le presenta attraverso gli occhi di Montale.

- Lole la zingara

Lole è la donna più importante della sua vita, la zingara, cresciuta a Marsiglia con lui, Manu e Ugo. È il suo amore che gli permette «de garder la tête hors de l'eau de la vie. De ne pas couler. De ne pas être emporté par le flot.» (*Solea*, 182)¹⁷⁴, ma Lole si allontanerà da lui per sempre, dopo un felice periodo vissuto insieme, lasciandolo sempre più solo e triste, a vivere nel rimpianto e nel ricordo del suo odore di menta e basilico.

Elle se tenait debout. Droite, comme toujours. Les mains enfoncées dans les poches d'un peignoir de bain jaune

¹⁷³ *Casino totale*, 157-158.

¹⁷⁴ *Solea*, 135.

paille. La couleur donnait à sa peau un éclat plus brun qu'à l'accoutumée et mettait en valeur ses cheveux noirs, qu'elle portait maintenant courts. Ses hanches s'étaient peut-être épaissies, il n'en était pas sûr. Elle était devenue femme, mais elle n'avait pas changé. Lole, la Gitane. Belle, depuis toujours.(Total Khéops, 16)¹⁷⁵

*Lole, qui semblait toujours habiter les rues de sa présence.
(Chourmo, 109)¹⁷⁶*

*Moi, j'avais grandi dans ces ruelles où Gélou était «la plus belle du quartier». Avec Manu et Ugo. Et Lole qui, bien que plus jeune que nous, devint vite la princesse de nos rêves.
(Chourmo, 173)¹⁷⁷*

Je savais que j'aurais dû le lui dire, ce désir. Lui dire aussi que je voulais l'épouser. Qu'elle soit ma femme, vraiment. Peut-être aurait-elle dit non. Mais tout aurait été clair entre nous.[...] Mais j'avais gardé le silence. Et elle aussi, forcément. Jusqu'à ce que ce silence nous éloigne l'un de l'autre, nous sépare (Solea, 85)¹⁷⁸

- Leila la studentessa

Leila était intelligente, bien dans sa peau, et belle.[...] Leila était en fac, à Aix-en-Provence. Elle terminait cette année une maîtrise de lettres modernes. [...]. Je l'avais lue, il y avait quinze jours, et j'avais trouvé que c'était un travail

¹⁷⁵ *Casino totale*, 12.

¹⁷⁶ *Chourmo*, 77.

¹⁷⁷ *Chourmo*, 122.

¹⁷⁸ *Solea*, 64.

remarquable. Mais je n'étais pas le jury et Leila était arabe. Elle s'était inspirée d'un écrivain libanais, Salah Stétié, et avait développé quelques-uns de ses arguments. Elle jetait des ponts entre Orient et Occident. Par-dessus la Méditerranée. (Total Khéops, 75-76)¹⁷⁹

-Gélou la cugina

Gélou se retourna et toute ma jeunesse me sauta à la gueule. C'était la plus belle du quartier. Elle avait fait tourner la tête à plus d'un, et à moi le premier. Elle avait accompagné mon enfance, alimenté mes rêves d'adolescent. Elle avait été mon amour secret. Inaccessible. Gélou, c'était une grande. Elle avait près de trois ans de plus que moi. Elle me sourit, et deux fossettes illuminèrent son visage. Le sourire de Claudia Cardinale. Elle le savait, Gélou. Et qu'elle lui ressemblait, aussi. Presque trait pour trait. Elle en avait souvent joué, poussant même jusqu'à s'habiller et se coiffer comme la star italienne. (Chourmo, 41)¹⁸⁰

Les murs se couvraient d'encadrements, avec les photos de tous ceux qui passaient. Gélou posait avec chacun. Comme une star. Star des stars dans ce restaurant. (Chourmo, 327)¹⁸¹

¹⁷⁹ Casino totale, 53-54.

¹⁸⁰ Chourmo, 29.

¹⁸¹ Chourmo, 231.

-Cûc donna d'affari

Cûc c'était son prénom, et elle était bien vietnamienne [...] Cûc n'était pas seulement sur ses gardes, elle était prête à bondir, toutes griffes dehors. Elle devait avoir beaucoup à défendre depuis son arrivée en France. Ses souvenirs, ses rêves. Sa vie. [...] Cûc était une énigme. Son histoire en cachait une autre. Je le sentais. On ne ment pas innocemment. (Chourmo, 141-142)¹⁸²

Cûc se fraya un passage jusqu'à ma table. Les regards convergèrent vers elle. Elle portait un jean noir moulant, un tee-shirt noir moulant aussi, sous un blouson en jean. J'entendis Sébastien lâcher un «Putain! Craquante, elle est!» C'était une connerie de l'avoir laissée venir me rejoindre, mais je n'étais plus en état d'apprécier quoi que ce soit. Sauf elle. Sa beauté. Même Jane March pouvait aller se rhabiller. (Chourmo, 243)¹⁸³

Cûc est aussi une femme qui veut entreprendre, construire, gagner, réussir. C'est le rêve de tous ceux qui, un jour, ont tout perdu. (Chourmo, 301)¹⁸⁴

-Babette la giornalista

Babette, je la connaissais depuis presque vingt-cinq ans. Je l'avais rencontrée une nuit au Péano. Elle venait d'être embauchée comme correctrice à La Marseillaise. On avait eu

¹⁸² Chourmo, 100.

¹⁸³ Chourmo, 172.

¹⁸⁴ Chourmo, 213.

une liaison, comme nous en avions à cette époque-là. Cela pouvait durer une nuit, ou une semaine. Jamais plus.

Nous nous étions retrouvés lors de la conférence de presse où fut présentée la réorganisation des Brigades de surveillance de secteurs. Avec moi en guest star. Elle était devenue journaliste, s'était spécialisée dans les faits divers, puis elle avait quitté le journal, et s'était mise à son compte. Elle pigeait régulièrement au Canard enchaîné, et des quotidiens, des hebdos lui confiaient assez souvent de grosses enquêtes. Elle en connaissait plus long que moi sur la délinquance, la politique sécuritaire et le Milieu. Une véritable encyclopédie, mignonne à croquer. Elle avait un petit côté madone de Botticelli. Mais dans ses yeux, on voyait bien que ce n'était pas Dieu qui l'inspirait, mais la vie. Et tous les plaisirs qui allaient avec.(Total Khéops, 141)¹⁸⁵

Babette arriva [...]Elle portait des jeans noirs très moulants, un polo d'un bleu assorti à ses yeux. Sur ses cheveux longs et frisés, une casquette de toile blanche. Nous étions sensiblement du même âge, mais elle n'avait pas l'air de vieillir. La moindre petite ride au coin des yeux, ou à la commissure des lèvres, ajoutait à son pouvoir de séduction. Elle le savait et elle en jouait habilement. Cela ne me laissait jamais insensible. Elle alla renifler au-dessus de la poêle, puis m'offrit ses lèvres.

—Salut matelot, dit-elle. Hum, j'en prendrais bien un, de pastis.(Total Khéops, 142-143)¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Casino totale*, 99.

¹⁸⁶ *Casino totale*,100.

-Hélène commissario di polizia

On trinqua. Cette femme, j'avais l'impression de la connaître depuis toujours. Une intimité s'était créée instantanément. Depuis sa poignée de main, hier soir. Et notre discussion, le long de la mer, n'avait fait que la conforter.

Je ne savais pas ce qui m'arrivait. Mais en quarante-huit heures, deux femmes, aussi différentes l'une que l'autre, réussissaient à s'immiscer en moi. Sans doute m'étais-je tenu trop éloigné d'elles, de l'amour, depuis le départ de Lole. Sonia avait ouvert la porte de mon cœur et, maintenant, y entrait qui voulait. Enfin, pas n'importe qui. Hélène Pessayre, j'en étais convaincu, était loin d'être n'importe qui. (Solea, 107)¹⁸⁷

Les yeux d'Hélène fouillèrent les miens. Cette femme était extraordinaire. Mais elle commençait à me faire peur maintenant. Peur de ce qu'elle était capable de me faire raconter. Peur de ce qu'elle pouvait être capable de faire aussi. (Solea., 116)¹⁸⁸

• Gli amici

Montale ha pochi amici: diventato poliziotto, l'amicizia fraterna che lo lega a Manu e Ugo, i due ragazzi conosciuti nel Panier, con cui è cresciuto, ha scoperto la musica, la letteratura e ha condiviso un passato criminale, si incrina per sempre:

¹⁸⁷ Solea, 80.

¹⁸⁸ Solea, 86.

«Fabio était flic. C'était comme un trait tiré sur leur jeunesse, sur leur amitié». (*Total Khéops*, 19)¹⁸⁹

I pomeriggi nella casa di Les Goudes, le ore passate da Antonin, il vecchio libraio anarchico, o al porto, a nuotare e a leggere poesie, rimangono solo un lontano ricordo, anche se Montale sogna «de les embrasser comme des frères qu'on retrouve, les larmes aux yeux», il giorno in cui gli avrebbero «enfin pardonné d'être flic.» (*Total Khéops*, 87)¹⁹⁰

Nel commissariato sono poche le persone di cui ha stima e per cui nutre sentimenti amichevoli, fatta eccezione per Pérol e Loubet.

Degli amici del passato rimane solo Georges Mavros, ex-pugile che aveva aperto una palestra, l'unico a telefonargli dopo la partenza di Lole, “un vero amico”.

Les autres s'étaient perdus je ne sais où. Là où ils avaient trouvé du boulot. Là où ils pensaient réussir. Là où ils avaient rencontré une femme. À Paris, pour la plupart. Quelquefois, l'un d'eux passait un coup de fil. Pour donner des nouvelles. [...] Mais, au fil des ans, les coups de fil s'espacèrent. La vie bouffait l'amitié. Chômage pour certains, divorce pour d'autres. Sans compter ceux que j'avais rayés de ma mémoire, et de mon carnet d'adresses, à cause de leur sympathie pour le Front national.(*Solea*, 120)¹⁹¹

Triste, ce soir, je l'étais. La mort d'Ugo me restait en travers du cœur. J'étais oppressé. Et seul. Plus que jamais. Ostensiblement, chaque année je rayais de mon carnet d'adresses le copain qui tenait un propos raciste. Négligeais

¹⁸⁹ *Casino totale*, 14.

¹⁹⁰ *Casino totale*, 61.

¹⁹¹ *Solea*, 89.

ceux qui ne rêvaient plus que de nouvelle voiture et de vacances au Club Med. J'oubliais tous ceux qui jouaient au Loto. [...] Et, plus que tout, je vomissais les tièdes, les mous.(Total Khéops, 60-61)¹⁹²

- **La società: colori odori sapori**

J'aime ça, manger. Mais c'est pire quand j'ai des ennuis, et pire encore quand je côtoie la mort. J'ai besoin d'ingurgiter des aliments, légumes, viandes, poissons, dessert ou friandises. De me laisser envahir par leurs saveurs. Je n'avais rien trouvé de mieux pour refuter la mort. M'en préserver. La bonne cuisine et les bons vins. Comme un art de survivre. (Chourmo, 156).¹⁹³

Per sopravvivere a Marsiglia occorre essere in grado di offrirsi delle piccole rivincite, occorre scovare tra le miserie dei suburbi, ed il male di vivere, qualcosa che la renda godibile. Nonostante tutto un forte odore di vita la attraversa

Plus d'une centaine de marches à gravir et un dédale de rues jusqu'à la rue des Pistoles. Le sol était jonché de sacs d'ordures éventrés et il s'élevait des rues une odeur acre, mélange de pisse, d'humidité et de moisi. Seul grand changement, la rénovation avait gagné le quartier. Des maisons avaient été démolies. Les façades des autres étaient repeintes, en ocre et rosé, avec des persiennes vertes ou bleues, à l'italienne. De la rue des Pistoles, peut-être l'une des plus étroites, il n'en restait plus que la moitié, le côté pair. L'autre avait été rasée, ainsi que les maisons de la rue

¹⁹² *Casino totale*, 42-43.

¹⁹³ *Chourmo*, 110.

Rodillat. À leur place, un parking. C'est ce qu'il vit en premier, en débouchant à l'angle de la rue du Refuge. Ici, les promoteurs semblaient avoir fait une pause. Les maisons étaient noirâtres, lépreuses, rongées par une végétation d'égout. [...] C'est seulement après qu'il la regarda enfin.

Vingt ans après.

Elle se tenait debout. Droite, comme toujours. Les mains enfoncées dans les poches d'un peignoir de bain jaune paille. La couleur donnait à sa peau un éclat plus brun qu'à l'accoutumée et mettait en valeur ses cheveux noirs, qu'elle portait maintenant courts. (Total Khéops, 15-16) ¹⁹⁴

Si avverte nella narrazione la trasparenza della luce, la realtà del clima, la irresistibile sensualità delle sue donne. Siamo invitati dal testo a gustare pietanze e bevande, a fumare su quel terrazzo rimirando un paesaggio, ad annusare l'odore delle spezie.

Ma la pace, quella vera, non viene che dal cibo: verdure ripiene, minestra al *pistou*, figatelli, l'omelette di pomodoro, l'*aïoli* e il pesce. Ecco che soltanto al momento dei pasti, della preparazione, della degustazione, è possibile ritrovare un po' di calma e, infine, solo a tavola è possibile provare ancora il palpito della tenerezza. «L'ésprit ne se perdait plus dans les méandres complexes des pensées. Il se mettait au service des odeurs, du goût. Du plaisir» (*Total Khéops*, 142)¹⁹⁵, «Rien n'est plus agréable, quand on n'a rien à faire, que de casser la croûte, le matin, face à la mer» (*Chourmo*, 27).¹⁹⁶

Gustare un buon cibo, consumarlo, bere un buon vino, «Le vin, ce n'est pas boire pour boire mais pour partager. Boire et

¹⁹⁴ *Casino totale*, 11.

¹⁹⁵ *Casino totale*, 100.

¹⁹⁶ *Chourmo*, 19.

manger créent une complicité»¹⁹⁷, cos'altro occorre per sentirsi parte integrata in quella realtà? Il cibo è essenzialmente un legame con la vita; l'importanza che gli attribuisce Montale è visibile anche nei rapporti che intrattiene con le persone, ad esempio nella considerazione positiva nei confronti del collega Loubet, in quanto: «Il adorait manger, et, pour moi, c'était essentiel. Je n'accorde aucune confiance à ceux qui mangent peu, et n'importe quoi» (*Chourmo*, 166)¹⁹⁸

Percorrere alcune strade di Marsiglia poi è come viaggiare, «une succession de commerces, de restaurants, comme autant d'escales. Italie, Grèce, Turquie, Liban, Madagascar, La Réunion, Thaïlande, Viêt-nam, Afrique, Maroc, Tunisie, Algérie» (*Total Khéops*, 110-111)¹⁹⁹ e, attraversando il mercato, si percepisce una mescolanza di profumi orientali e occidentali: coriandolo, cumino, curry e menta.

In una città come Marsiglia, i sapori e gli odori del Mediterraneo si mescolano con quelli delle popolazioni che nel corso degli anni si sono fermate nel suo porto e hanno trovato rifugio nelle sue strade.

Chi vive Marsiglia vive tante altre cose che hanno a che vedere con luce e mare, panorami, profumi, amori. Marsiglia è salmastra e godereccia, è una città che ti respinge e ti abbraccia, che urla e palpita, che innamora e suscita odio, che scioglie le emozioni nei colori del tramonto e nei visi dei suoi abitanti di tutti i colori. Romanzo dopo romanzo, la città si delinea gradualmente, arrivando ad assumere caratteri familiari.

¹⁹⁷Jean-Claude Izzo, "Interview par Christine Ferniot", in *Lire*, juillet/août 1998, [online], disponibile dal world wide web: <<http://www.lire.fr/portrait.asp/idC=34759/idTC=5/idR=201/idG=>>.

¹⁹⁸ *Chourmo*, 118.

¹⁹⁹ *Casino totale*, 78.

Marsiglia, simbolo di un Mediterraneo diviso tra bellezza e violenza, tra due colori: l'azzurro del cielo e del mare e il nero della morte e dell'odio. Marsiglia che sta al centro di questo libro, ha di *noir* la tristezza dello scenario.

In quest'atmosfera, gli attimi di tregua durano un respiro; il tempo di assaporare un piatto di zuppa al pesto, bere un *pastis* sulla terrazza di un bar del porto, sentire il calore di un raggio di sole o del corpo di una donna e subito si ripiomba nel più nero dei *noir*.

Izzo non nasconde mai la violenza, il razzismo, il male di vivere, la povertà, ma esalta la bellezza della sua città, il grande approdo di tutte le razze, la città dove si arriva o da cui si parte e dove alcuni scelgono di restare, ma tutti, proprio tutti sono "marsigliesi", qualsiasi sia la storia narrata dal colore della pelle, dalla fisionomia del viso, dal dolore portato negli occhi, dai desideri e dalle passioni rimaste in chissà quale altrove.

Come abbiamo cercato di evidenziare attraverso la descrizione dei luoghi, dei personaggi, degli ambienti, i romanzi di Izzo sembrano invitarci ad una percezione sensoriale del testo scritto. Uno degli elementi caratteristici riguarda la sensazione di poter partecipare ad un discorso, ad un avvenimento, ad un incontro, di "essere" in un certo posto, in quanto le sonorità delle parole usate ci portano immediatamente nel contesto consentendoci di coglierne gli aspetti significativi. Ad esempio, per quanto riguarda le persone l'estrazione sociale, l'età, la cultura, l'origine, possono essere identificate prima ancora che attraverso la narrazione, attraverso l'andamento sonoro, la fonologia, le "parole", cioè attraverso le scelte lessicali dell'autore. Questa dimensione "sonora" e ritmica costituisce un tessuto che richiede una particolare sensibilità in ambito

traduttivo in quanto non è un accessorio di cui si possa fare a meno, ma è parte integrante, determinante, è il tessuto che regge la narrazione.

III . Le forme della narrazione

1. La Trilogia come Tragedia

La grigia atmosfera londinese e i bassifondi delle metropoli statunitensi non sono più lo scenario per eccellenza dei romanzi polizieschi, le opere di Izzo ci conducono ora sulle sponde del Mediterraneo. Quel Mediterraneo, che già nell'antichità fu culla della tragedia e scenario di tragedie, ci viene da lui riproposto nel senso tragico della vita, attraverso lo sguardo disilluso di chi di tragedie ne vede tutti i giorni. La sua scrittura sembra a tratti riproporre lo schema stesso della tragedia classica.

Negli agoni drammatici del periodo d'oro della tragedia ogni autore doveva presentare tre tragedie, una "trilogia". Le trilogie costituivano, per un certo nesso fra di esse, un tutt'uno e ciascuna tragedia serviva di complemento e chiarificazione alle altre. Così come nella tragedia classica anche nella Trilogia marsigliese ogni romanzo è parte integrante della Trilogia e complementare agli altri. Rimandi, riferimenti interni, svolgono la funzione di chiarire, anche in seconda o terza istanza, elementi che già nel primo dei romanzi erano stati presentati senza che ne fosse data la motivazione.

La tragedia (Τράγος-ὠδή) è la rappresentazione drammatica di un avvenimento grave ed importante, con un finale triste e luttuoso detto “catastrofe” (= volgo al termine), che svolgeva la funzione di suscitare negli spettatori compassione, terrore e avversione al male, ed una vera e propria conclusione detta “esodo”. Siccome doveva scuotere fortemente l’animo dello spettatore, con pathos intenso, gli elementi determinanti furono prima il concetto di fato che incombe inesorabile sugli uomini, poi la tirannide e poi le passioni umane, quali la vendetta o il desiderio di potere.

Altra caratteristica era data dalle “unità” di luogo e di azione. La struttura prevedeva un prologo (πρόλογος), che svolgeva la funzione di introdurre il dramma, ed una divisione in varie parti o episodi. Quando la narrazione affrontava temi epici e proponeva personaggi eroici, nei poemi l’azione era anticipata dalla protasi (= pongo avanti) nella quale si annunciava l’argomento ed era sovente accompagnata dalla dedica.

Tutti questi elementi della tragedia compaiono nella Trilogia di Izzo. La sua opera è sicuramente la rappresentazione tragica di una realtà che ha la funzione di scuotere il lettore attraverso tematiche coinvolgenti sia dal punto di vista umano, sia sociale, sia politico. Scrive di emozioni che non concedono controllo, talmente vivide che prendono alla gola, allo stomaco, prima di poter essere metabolizzate. Scrive di un uomo, inseguito dal passato, che arranca nelle strettoie del presente schivando la morte che si abbatte implacabilmente intorno a lui.

Il tema che egli propone riguarda il tema universale dell’ “ubi consistam”, della sofferenza, della consapevolezza della menzogna e della sopraffazione dei forti sui deboli, alla quale difficilmente si ha il coraggio di contrapporsi cercando soluzioni

alternative alla violenza che si espande nei molteplici tragitti dell'esclusione e della dolorosa rinuncia.

C'est, d'abord, apprendre à recevoir des coups. A encaisser. Et que ces coups fassent le moins mal possible. La vie n'était rien d'autre qu'une succession de rounds. Encaisser, encaisser. Tenir, ne pas plier. [...] La plupart des parents des mêmes que j'avais coincés, ils avaient démissionné. La vie les avaient tellement sacqués, qu'ils refusaient de faire face. Ils fermaient les yeux sur tout.(Total Khéops, 202)²⁰⁰

C'était un autre jour, mais rien n'avait changé. Dehors, ça sentirait toujours le pourri. Je n'y pourrais rien. Ni personne. Ça s'appelait la vie, ce cocktail de haine et d'amour, de force et de faiblesse, de violence et de passivité (Total Khéops., 341-342)²⁰¹

Une vague se fracassa sur eux, bouffant mon dégueulis du monde. Son inhumanité, et sa violence inutile. (Chourmo, 134)²⁰²

Bousillé par la violence, les haines, la guerre. (Chourmo, 305)²⁰³

De ne pas savoir donner, non pas assez d'amour, mais suffisamment de confiance dans ce monde, dans les hommes, dans l'avenir. Je ne voyais aucun avenir aux enfants de ce siècle. [...] Et, ou ils se tapaient la tête contre le mur, à en crever, ou ils se retournaient, pour faire face, et se

²⁰⁰ Casino totale, 142.

²⁰¹ Casino totale, 240.

²⁰² Chourmo, 95.

²⁰³ Chourmo, 216.

révoltaient contre cette injustice qu'on leur faisait. Et on en revenait à la violence, aux armes. Et à la taule. (Solea, 84-85)²⁰⁴

Altra caratteristica della tragedia che Izzo conserva riguarda le unità di luogo e di azione. Il luogo dove si svolgono tutte le vicende della Trilogia è la più volte menzionata città di Marsiglia che da Izzo/Montale viene percorsa in tutti i suoi meandri. La descrizione dell'ambiente in cui si svolgono le avventure dei personaggi è più di una cornice o di uno sfondo; egli descrive luoghi che gli sono molto familiari, in cui ha vissuto e di cui è in grado di fornire affreschi vividi e precisi.

Come abbiamo sopra sottolineato, per quanto trasposto in modalità narrative, la struttura della Trilogia, sembra riproporre il modello classico della tragedia. Sono presenti oltre i contenuti, le unità di luogo e di azione, il prologo, gli episodi/ capitoli, i dialoghi e i monologhi e l'epilogo catastrofe.

Prenderemo ora in esame come questi elementi della "tragedia classica" siano stati utilizzati da Izzo all'interno del *noir*.

²⁰⁴ Solea, 63.

2. Elementi strutturali

2.1. Prologo

Questa parte iniziale, come abbiamo precedentemente osservato, ha la funzione di introdurre il dramma; ci conduce *in medias res* in quanto coincide con l'inizio dell'azione drammatica, svolge la funzione di fissare le coordinate temporali e spaziali nelle quali si svilupperà la tragedia esponendo, se non l'antefatto, alcuni elementi che segneranno lo svolgersi degli avvenimenti. Già nel prologo siamo posti di fronte all'omicidio, ci viene presentato il personaggio attorno al quale si dipaneranno le vicende e vengono rivelate chiaramente le atmosfere interne all'opera.

Nei prologhi notiamo altresì che si ritrovano immediatamente le caratteristiche tipiche del *noir*:

- la prospettiva narrativa eterodiegetica, con l'uso della terza persona, che propone il narratore come osservatore, reporter dei fatti e dei dialoghi;
- lo scenario caratterizzato da città e istituzioni corrotte: parlando dei malavitosi infatti il narratore dice che sono «copains comme coquins avec les flics, les magistrats» (*Total Khéops*, 30.);²⁰⁵

²⁰⁵ *Casino totale*, 21.

- il realismo nella descrizione dei luoghi, resi con termini molto duri: «odeur acre, mélange de pisse, d'humidité et de moisi [...] Les maisons étaient noirâtres, lépreuses, rongées par une végétation d'égout» (*Total Khéops*, 15-16.)²⁰⁶, e nei dialoghi, nei quali fa uso dell'*argot* o del *verlan*: «J'ai besoin de ta meule», «Tire-toi, y a des keufs qui arrivent. Y en a qui m'attent devant chez ta meuf» (*Total Khéops*, 36)²⁰⁷

- i temi sociali quali l'immigrazione e l'emarginazione sociale, l'integralismo religioso e i loschi affari di certa finanza. All'interno di questi temi egli propone la problematica ascesa politica e sociale del *Front National*: «La France républicaine avait décidé de laver plus blanc. Immigraton zéro» (*Total Khéops*, 20.)²⁰⁸ e affronta anche la questione della malavita: «Monsieur Charles, comme on l'appelait dans le Milieu» (*Total Khéops*, 28.)²⁰⁹ e della mafia: «Zucca avait la gueule de Brando dans *Le Parrain*».(*Total Khéops*, 30.)²¹⁰

²⁰⁶ *Casino totale*, 11.

²⁰⁷ *Casino totale*, 26.

²⁰⁸ *Casino totale*, 14.

²⁰⁹ *Casino totale*, 20.

²¹⁰ *Casino totale*, 22.

2.2. Epigrafe. Ovvero Capitoli & Titoli

Dopo aver fatto uso nel prologo di una narrativa eterodiegetica lo sviluppo della narrazione ci viene proposto con una prospettiva omodiegetica, una prospettiva di cui l'autore fa uso nel resto del romanzo e che si basa sull'uso della prima persona proponendo dunque una visione soggettiva della realtà.

Non c'è più Izzo-narratore, ora la parola è data al suo eroe: Fabio Montale.

Singolare ed estremamente interessante appare l'uso che l'autore fa dell'epigrafe. Così come nelle note iniziali, nelle avvertenze, in poche righe propone la chiave di lettura del romanzo. All'inizio di ogni capitolo ci fornisce indicazioni su ciò che noi troveremo nel corso di quella lettura, fornisce riflessioni particolari che si collegano al fatto principale. In maniera sommaria potremmo affermare che la sola lettura di queste "epigrafi" può informarci sul percorso dell'intero romanzo e sulla filosofia che, dalle vicende descritte, Fabio Montale elabora.

Ogni capitolo ruota attorno ad uno dei temi classici della tragedia. Per esemplificare ciò che è stato detto, proponiamo uno stralcio dall'indice dei capitoli della Trilogia: «Où il existe des erreurs trop monstrueuses pour le remords» (*Solea*), «Où l'on a rendez-vous avec les cendres froides du malheur» (*Chourmo*), «Où la haine du monde est l'unique scénario» (*Total Khéops*).

Queste frasi-epigrafi svolgono dunque la funzione di un commento al testo precisandone indirettamente il significato ed è proprio questa una delle funzioni che Gérard Genette individua tra le caratteristiche delle epigrafi.

*[...] épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur. [...] La deuxième fonction possible de l'épigraphe est sans doute la plus canonique: elle consiste en un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification. Ce commentaire peut être fort clair [...]. Il est plus souvent énigmatique, d'une signification qui ne s'éclaircira, ou confirmera, qu'à la pleine lecture du texte. [...] Cette attribution de pertinence est à la charge du lecteur, dont la capacité herméneutique est souvent mise à l'épreuve.[...]*²¹¹

2.3. Dialogo

Il dialogo è il luogo elettivo dell'interazione con gli altri, di tale presa di contatto.

Il dialogo costituisce, d'altra parte, una componente particolare del testo narrativo, i singoli personaggi prendono direttamente la parola interrompendo il testo propriamente espositivo.

Il eut comme un vertige. La colère, et l'inquiétude. Plus de papiers, plus de télécarte, plus de billet de train, et, surtout, presque plus d'argent. Il ne lui restait que la monnaie du

²¹¹ G. Genette. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987, 145. "Epigrafare sempre un gesto silenzioso la cui interpretazione rimane una responsabilità del lettore. [...] La seconda funzione possibile dell'epigrafe è indubbiamente quella più canonica: consiste nel commentare il testo, del quale precisa e sottolinea indirettamente il significato. Questo commento può essere chiarissimo [...] Il più delle volte questo commento è enigmatico e il suo significato si chiarirà, o confermerà solo dopo una lettura del testo [...] Questa attribuzione di pertinenza compito del lettore la cui abilità ermeneutica è spesso messa alla prova [...]". (Edizione it. , *Soglie: I dintorni del testo*, trad. C. M. Cederna, Torino: Einaudi, 1989, 153.)

*billet SNCF et du paquet de Camel. Trois cent dix balles.
«Merde!» lâcha-t-il à haute voix.
-Ça va? lui demanda une vieille dame.
-M'suis fait tirer mon portefeuille.
-Ah! mon pauvre. Y a rien à y faire! C'est des malheurs qu'ils
arrivent tous les jours. (Elle le regarda, compatissante.) Faut
pas aller voir la police. Hein! Faut pas! Ferait que vous
causer plus d'ennuis!
Et elle continua, son petit sac à main serré sur la poitrine.
Guitou la suivit des yeux.(Chourmo, 19)²¹²*

Sul versante letterario sappiamo ad esempio che all'interno di un romanzo l'introduzione di sequenze dialogate, rapportandosi con l'intreccio, con il punto di vista e con la voce del narratore, assolve molteplici funzioni di tipo strutturale e comunicativo. Il dialogo ha infatti una struttura retorico/narrativa isolabile e con caratteri propri anche se si inserisce all'interno di monologhi e della narrazione in terza persona.

*Elle n'avait pas bougé. Figée. Ses yeux s'étaient lentement vidés de toute expression. Son regard n'exprimait plus rien.
-Est-ce que je peux placer un mot, dans tout ça?
-Non.
-C'est tout ce que tu as à me dire?
Ce qu'il avait à dire, il aurait fallu des siècles. Il pouvait le résumer en un mot et une phrase. Je regrette. Je t'aime. Mais ils n'avaient plus le temps. Ou plutôt, le temps les avait dépassés. L'avenir était derrière eux. Devant, il n'y avait*

²¹² Chourmo, 14-15.

*plus que les souvenirs. Les regrets. Il leva les yeux vers elle.
Avec le plus de détachement possible. (Total Khéops, 34)*²¹³

Solitamente, al dialogo vengono date delle funzioni ben definite: la caratterizzazione del personaggio, la creazione dell'atmosfera, l'intensificazione del conflitto, la costruzione di tensione e *suspence*, l'introduzione del *background* dei personaggi, la comunicazione del tema del romanzo.

Izzo certo usa il dialogo con tutte queste funzioni e le usa attraverso delle modalità che richiamano coppie di varianti come oralità/scrittura, lingua comune/lingua letteraria, lingua colloquiale/lingua colta.

L'autore sembra anche utilizzare la forma del "colloquialismo", inteso come variazione stilistica, tipicamente peculiare dei contesti familiari o informali, applicandola anche alle forme scritte (traduzione dell'accento nell'uso delle parole ed utilizzo di *argot* e *verlan*): in definitiva, nei suoi dialoghi le interferenze tra le modalità scritte e quelle parlate sono continue.²¹⁴

Certamente l'uso che fa del dialogo non è di pura trasposizione di quello reale, ma ne conserva tracce rilevanti; anche le strategie adottate dallo scrittore per restituire l'insieme degli elementi contestuali ed extraverbali che completano la catena comunicativa, oltre alle sue scelte di stili, registri e modalità discorsive, possono aiutare a far luce su alcuni aspetti del contenuto, dei temi trattati.

²¹³ *Casino totale*, 24.

²¹⁴ Per alcuni contributi dedicati al dialogo nel romanzo rinvio a:

G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli, 1983.

G. Ferroni, *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo: Sellerio, 1985.

AA. VV., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna: CLUEB, 1983.

Salut.

Qui c'est? demanda la femme.

Un m'sieur. répondit-il sans se retourner. Vous êtes flic?

Non. Pourquoi?

Ben... (Il me dévisagea.) Ben, pour tout à l'heure, quoi. Le céfran qui s'est fait buter. Je croyais. Que vous avez parlé avec les keufs, alors. Comme si vous les connaissiez.

Tu es observateur.

Ben, nous, on leur cause pas vraiment. On évite.

Tu le connaissais, le type?

J'l'ai à peine chouffé. Mais les autres y disent qu'on l'avait jamais vu traîner par ici.

Alors, il n'y a rien qui t'inquiète.

Non.

Mais tu as cru que j'étais flic. Et tu as eu peur. Il y a une raison? (Chourmo, 76)²¹⁵

La femme apparut dans le couloir. Elle était habillée à l'européenne, et portait aux pieds des babouches avec de gros pompons rouges.(Chourmo, 76)²¹⁶

Egli sembra riconoscere il ruolo essenziale del dialogo inteso come una modalità privilegiata di espressione dell'intersoggettività umana.

Anche teorici come Benveniste²¹⁷ sottolineano questo elemento distinguendo tra il modo personale e il modo impersonale. Il modo personale, che è quello del dialogo, è

²¹⁵ Chourmo, 53-54.

²¹⁶ Chourmo, 54.

²¹⁷ E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard, 1966. (Edizione it., *Problemi di linguistica generale*, trad V. Giuliani, Milano: Il Saggiatore, 1994).

contraddistinto dal ruolo centrale del pronome Io/Tu e dall'impiego del tempo presente:

Ce qui différencie “je” de “tu”, c’est d’abord le fait d’être, dans le cas de “je”, intérieur à l’énoncé et extérieur à “tu”, mais extérieur d’une manière qui ne supprime pas la réalité humaine du dialogue [...]. Quand je sors de “moi” pour établir une relation vivante avec un être, je rencontre ou je pose nécessairement un “tu”, qui est, hors de moi, la seule “personne” imaginable. Ces qualités d’intériorité et de transcendance appartiennent en propre au “je” et s’inversent en “tu”. On pourra donc définir le “tu” comme la personne non subjective, en face de la personne subjective que “je” représente; et ces deux “personnes” s’opposeront ensemble à la forme de “non personne” (= “il”).²¹⁸

Chaque fois qu’un locuteur emploie la forme grammaticale de “présent” (ou son équivalent), il situe l’événement comme contemporain de l’instance du discours qui le mentionne.[...] Ce présent est réinventé chaque fois qu’un homme parle parce que c’est, à la lettre, un moment neuf, non encore vécu.²¹⁹

²¹⁸ *Ibid.*, 232.

“Ciò che differenzia “io” da “tu” è anzitutto il fatto di essere, nel caso di “io”, interno all’ enunciato ed esterno a “tu”, però esterno in un modo che non sopprime la realtà umana del dialogo, [...] Quando esco da “me” per stabilire un rapporto vivente con un individuo, incontro o pongo necessariamente un “tu”, che è, oltre a me, la sola “persona” che si possa immaginare. Interiorità e trascendenza sono proprie dell’ “io” e si invertono in “tu”. Si potrà quindi definire il “tu” la persona non soggettiva, di fronte alla persona soggettiva rappresentata da “io”; e queste due “persone” si opporranno insieme alla forma della “non persona” (= “egli”).”, 277.

²¹⁹ E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale II*, Paris: Gallimard, 1974, 73-74.

(Edizione it., *Problemi di Linguistica Generale II*, trad. V. Giuliani, Milano: Il Saggiatore, 1985, 90).

“Ogni volta che un parlante impiega la forma grammaticale di “presente”(o una sua equivalente), situa l’avvenimento come contemporaneo dell’istanza del

Il modo impersonale, che è quello del racconto, è caratterizzato invece dal pronome personale in terza persona e dall'impiego della forma verbale del passato.

*L'énonciation historique est réservée aujourd'hui à la langue écrite. Mais le discours est écrit autant que parlé. Dans la pratique on passe de l'un à l'autre instantanément. [...] Par le choix des temps du verbe, le discours se distingue nettement du récit historique. [...] De même le registre des temps verbaux est bien plus large dans le discours: en fait tous les temps sont possibles, sauf un, l'aoriste, banni aujourd'hui de ce plan d'énonciation alors qu'il est la forme typique de l'histoire.*²²⁰

2.4. Epilogo

Così come nella tragedia, l'ultima parte del romanzo è chiamata da Izzo "epilogo".

Prologo ed epilogo, stando a limitare gli spazi della narrazione dei fatti del romanzo, non sono numerati, sono spazi narrativi a parte.

Se il prologo, che ci introduce nell'*hic et nunc* degli avvenimenti presentandoci, come abbiamo detto, sia i personaggi

discorso che lo menziona. [...] Questo presente è reinventato ogni volta che un uomo parla poiché è, alla lettera, un momento nuovo, non ancora vissuto."

²²⁰ E. Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, op. cit., 242, 243.

"L'enunciazione storica è oggi riservata alla lingua scritta, ma il discorso è tanto scritto quanto parlato. Nell'uso comune si passa istantaneamente dall'una all'altro. [...] Per la scelta dei tempi del verbo, il discorso è nettamente distinto dalla narrazione storica. [...] Anche il registro dei tempi verbali è ben più ampio nel discorso: in effetti, sono possibili tutti i tempi, eccetto uno, l'aoristo, oggi escluso da questo piano enunciativo mentre resta la forma tipica della storia.", 288.

sia il contesto spazio-temporale, è presente in tutti i testi della Trilogia, l'epilogo, che è il momento del testo narrativo nel quale si ha la momentanea conclusione dell'intreccio, lo scioglimento delle tensioni, il momento in cui si ricompone l'equilibrio iniziale, oppure si costituisce una nuova condizione di stabilità, è invece presente soltanto nei primi due romanzi.

È sempre e comunque, un discorso che si conclude lasciando esplodere il pathos.

Je rentrai chez moi comme un voleur. Dans la cuisine, j'attrapai une bouteille de Lagavulin neuve, un blouson et, dans le placard, une chaude couverture. J'enfilai ma vieille casquette de pêcheur et je descendis vers mon bateau.

Mon ami fidèle.

Je vis mon ombre dans l'eau. L'ombre d'un être usé.

Je sortis à la rame, pour ne pas faire de bruit.

Sur la terrasse, je crus voir Honorine et Fonfon, enlacés.

Je me mis alors à chialer.

Putain, c'était vachement bon.(Chourmo, 363)²²¹

Nu, mon verre à la main, je restai à regarder la mer par la fenêtre. Une nuit sans étoiles. C'était bien ma chance! Je n'osai aller sur la terrasse de peur de rencontrer Honorine. Je m'étais lavé, frotté, et l'odeur de la mort imprégnait toujours ma peau. Elle était dans ma tête, c'était pire. Babette m'avait sauvé la vie. Auch aussi. J'aimais l'une. Je détestais l'autre. Je n'avais toujours pas faim. Et le bruit même des vagues m'était insupportable. M'énervait. J'avalai deux Lexomil et me recouchai. (Total Khéops, 343)²²²

²²¹ Chourmo, 256.

²²² Casino totale, 241.

È ben diverso usare il termine “conclusioni” o “fine”. Tra un epilogo e delle conclusioni o una fine c'è infatti una differenza che non consente di farne dei sinonimi.

L'epilogo, nelle vicende narrate, “conclude” sì, ma soltanto relativamente a quel che si è narrato di quella vicenda, che di per sé non si conclude affatto in quel momento: Fabio Montale vivrà ancora e affronterà altre situazioni.

L'epilogo dunque conclude solo le vicende del “caso” ma, comunque, invita a riflettere su di esse, rappresenta perciò l'apertura ad una riflessione gravida di futuro, messa in moto da un “fatto” narrativamente concluso.

L'epilogo, per la funzione che svolge, si riconnette al prologo della narrazione di ogni singolo romanzo. Gli argomenti forti vengono disposti all'inizio e alla fine. Tuttavia, visto che nel frattempo s'è svolta l'azione e la vicenda ha portato chiarezza nella mente del protagonista, non sempre su ciò che c'è da fare, ma senz'altro su ciò su cui riflettere, l'epilogo non conclude, perché non s'è concluso nulla, in quanto non v'è nulla da concludere.

Nel terzo romanzo della Trilogia l'epilogo non è presente. Il capitolo finale è uno dei capitoli della vita di Fabio Montale, è il capitolo della sua morte. Il ciclo è concluso, quello che era possibile presentare per far riflettere, per aprire discussioni è stato ormai offerto, le riflessioni ora spettano al lettore. Non sarà più Izzo/Montale, ora sarà il lettore a trarre le sue “conclusioni”.

PARTE IV

LA TRADUZIONE DELLA TRILOGIA

Introduzione

Il lavoro di analisi testuale che abbiamo presentato nei capitoli precedenti corrisponde al genere di lavoro che, a nostro avviso, dovrebbe far seguito ad una lettura attenta dei romanzi ed essere preliminare al lavoro di traduzione di testi che, come questi presi da noi in esame, richiedono l'uso di diversi registri linguistici nei diversi momenti della narrazione. A nostro avviso, questo genere di approccio svolge la funzione di chiarire il filo conduttore dei romanzi, la loro dimensione antropologica, la loro logica testuale, i campi semantici che ne determinano il tono e il registro, e la "forma-struttura fisica" che questi vengono ad assumere, vale a dire la sintassi e il ritmo.

Tradurre un testo che rappresenta, attraverso il proprio linguaggio e la propria struttura narrativa, la cultura e la società di un ambiente richiede, a nostro parere, di impregnarsi di quel testo, saperlo leggere per interpretarlo sia a livello testuale sia a livello "musicale".

Come abbiamo potuto osservare, Izzo presenta i personaggi della Trilogia con cenni rapidi e frasi brevi. L'autore sceglie di dipingere e individualizzare i suoi personaggi con mezzi che vanno oltre quelli descrittivi o analitici mettendo in rilievo le particolarità del loro parlato. Egli infatti attira l'attenzione del lettore sul modo di parlare dei diversi personaggi, sulla sintassi e il lessico da loro utilizzati, e sul loro accento affermandone in tal modo l'identità e la cultura.

Perché il lettore sia totalmente immerso nella finzione, perché i personaggi e la storia nell'insieme acquisiscano il sapore della realtà, come deve essere nella letteratura *noir*, Izzo usa sia

una fusione di differenti registri, sia la trascrizione scritta della sintassi e della fonetica tipici del parlato. La sintassi ed il lessico mimano l'oralità cancellando ogni traccia di artificio letterario. L'autore cerca inoltre di riprodurre attraverso la sua grafia una certa pronuncia ed usa diverse "astuzie" ortografiche con lo scopo di suggerire che si tratta di una pronuncia popolare, argotica, regionale.

Il linguaggio così maneggiato dall'autore consente di far vivere i personaggi trasmettendoci anche la loro individuale cultura, dandoci modo di incontrare il loro passato, la loro vita presente, i loro molteplici riferimenti, ed è proprio questo un aspetto che richiede al traduttore di porsi rispetto al testo con modalità simili a quelle utilizzate negli studi dell'antropologo-etnologo. Il traduttore deve studiare il linguaggio utilizzato nel testo per comprendere la cultura che esso veicola, individuare lo scarto rispetto alla cultura del lettore finale per essere in grado di creare un testo nuovo, quello della traduzione, in un "terzo spazio".

Come abbiamo osservato, Izzo sottolinea una distanza, uno scarto rispetto alla norma linguistica facendo anche appello all'immaginazione auditiva del lettore. Egli riesce a dare vita ai personaggi attraverso questa "realtà sonora" che prende forma soprattutto nei dialoghi e che concretizza usando quelle strategie di trascrizione dell'oralità che abbiamo nominato precedentemente e che andremo in seguito ad analizzare.

In altri termini, il lavoro di traduzione del linguaggio usato da Izzo non potrà consistere esclusivamente in una traduzione interlinguistica ma consisterà anche, innanzi tutto, in una traduzione intralinguistica. Prima di poter interpretare il linguaggio e la cultura veicolata da questo specifico linguaggio,

per negoziarli e trasmetterli nella cultura ricevente, occorrerà che il traduttore li interpreti all'interno della cultura fonte poiché la comprensione di questo linguaggio e di questa cultura non è immediata neppure per un nativo.

L'*argot*, il *verlan*, il *français familier*, il *parler marseillais*, essendo delle varianti della lingua standard sono in qualche modo delle traduzioni e non trovano sempre corrispondenti pieni nell'italiano.

In questi casi di non corrispondenza il traduttore che si trova nella condizione di dover tradurre una lingua che, già nel suo contesto originario si differenzia dalla norma, dovrà creare un "terzo spazio" per rendere fruibili le espressioni o parole, per riproporre l'effetto di straniamento che provocano anche nel testo fonte e rendere la realtà, visiva e sonora, che l'autore propone, tenendo conto anche della cultura e delle potenzialità della lingua di arrivo

Nel nostro lavoro di analisi testuale e commento, in un primo tempo, partendo da queste premesse, prenderemo in esame gli aspetti connessi alla traduzione intralinguistica che consideriamo necessaria e preliminare ad una adeguata resa del testo, poi affronteremo in un secondo tempo, la traduzione interlinguistica dove analizzeremo dei brani significativi di quanto veniamo dicendo e la traduzione fatta da Barbara Ferri

Infine, poiché il regista José Pinheiro ha realizzato per la televisione la versione filmica della Trilogia, analizzeremo brevemente come il linguaggio di Izzo sia stato "tradotto" dal regista. Egli ha svolto un lavoro inverso rispetto a quello fatto da Izzo: mentre lo scrittore ha compiuto il passaggio dalla lingua parlata alla lingua scritta, il regista ha compiuto il percorso contrario, passando dalla lingua scritta, il romanzo, alla lingua

parlata. Prenderemo quindi in esame anche questo particolare aspetto, quello della traduzione intercodica, analizzando alcuni dialoghi.

I. La traduzione intralinguistica

Dal punto di vista linguistico la realtà è designata in quanto era stata precedentemente significata. E' grazie ai morfemi che noi analizziamo la nostra percezione e possiamo attribuirle un senso. Non si dicono le stesse cose dappertutto perché non si parla ovunque della stessa realtà, ossia "quella persona" dice una cosa diversa da quella che dico "io" perché fa cose diverse da quelle che faccio io, perché vive cose diverse da quelle che io vivo e che non ho mai vissuto, ha incontrato persone con le quali non ho mai avuto a che fare: è "non Io", è un' "Altra" persona.

Siamo ormai consapevoli del fatto che la lingua è determinata dalla storia. I processi linguistici si integrano con una problematica nella quale le parole e il loro senso, «le parole e le cose»²²³ per dirla con Foucault non valgono più per esse stesse, ma testimoniano e sono contemporaneamente un contributo della storia degli interlocutori, più particolarmente della singolarità di questa storia. Essa attribuisce contorni particolari alle parole e alle cose, lessemi e fonemi sono sottoposti all'arbitrio della storia, anche di quella individuale, sono impregnati di connotazioni che li caratterizza socialmente, storicamente e li localizza geograficamente.

Poiché noi siamo collocati in uno spazio-tempo definito, ci iscriviamo in storie diverse, nel contatto con l'Altro noi traduciamo, costantemente, ovviamente quando si passa da una lingua ad un'altra, ma anche all'interno della stessa lingua, come sottolinea Steiner:

²²³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1998.

Una «teoria» della traduzione, una «teoria» del trasferimento semantico, deve significare una di queste due cose. O è una maniera intenzionalmente affinata, orientata in senso ermeneutico, di designare un modello operativo di tutti gli scambi significativi, della totalità della comunicazione semantica (compresa la traduzione intersemiotica o «trasmutazione» di Jakobson). Oppure è una sottosezione di un tale modello con un riferimento specifico agli scambi interlinguistici, all'emissione e alla ricezione di messaggi significanti tra lingue diverse.[...] La designazione «totalizzante» è la più istruttiva perché sostiene che tutti i procedimenti di articolazione espressiva e di ricezione interpretativa sono processi di traduzione, in forma intralinguistica o in forma interlinguistica.²²⁴

La presenza dell'*argot*, del *français populaire*, del *verlan* e del *parler marseillais* mostra che non possiamo considerare la lingua come un codice sempre uguale a se stesso, ma come un insieme di varianti, che hanno in comune un nucleo, pur differenziandosene per vari aspetti. Nel momento in cui intendiamo la traduzione come competenza comunicativa completa, portatrice di una conoscenza linguistica ed extralinguistica, diventa necessario considerare tutte queste varianti.

In tutte le lingue esistono, oltre quella “standard”, anche altre forme linguistiche influenzate dai cambiamenti socio-culturali, da mutazioni determinate dal parlato, dove si ha la coesistenza di diversi registri. Queste varianti si realizzano concretamente nell'uso che ne fanno gli individui e i gruppi sociali e dipendono dalle variazioni cui la lingua è soggetta in

²²⁴ G. Steiner, *op.cit.*, 335.

relazione ai suoi contesti d'uso. Nelle attuali realtà urbane il “multiculturale” interviene in questo processo di rinnovamento e trasformazione aggiungendosi a quello storico delle parlate locali o dei dialetti e contribuisce anche alla ridefinizione di norma.

1. Il concetto di norma

Quella di norma è una nozione non facile da interpretare. Secondo Alain Rey questo termine si fa portavoce di due concetti:

*l'un relevant de l'observation, l'autre de l'élaboration d'un système de valeurs, l'un correspondant à une situation objective et statistique, l'autre à un faisceau d'intentions subjectives. Le même mot, utilisé sans précaution, correspond à la fois à l'idée de moyenne, de fréquence, de tendance généralement et habituellement réalisée, et à celle de conformité à une règle, de jugement de valeur, de finalité assignée.*²²⁵

Nella linguistica contemporanea si parla di norma *statistica o oggettiva* e di norma *prescrittiva*. Secondo Helgorsky

²²⁵ A. Rey, «Usages, jugements et prescriptions linguistiques», in *.Langue française.*, 16, 1972, 5.

“l'uno si desume dall'osservazione, l'altro dall'elaborazione di un sistema di valori, l'uno corrisponde ad una situazione oggettiva e statistica, l'altro a un ambito di intenzioni soggettive. La stessa parola, utilizzata senza precauzioni, corrisponde, sia all'idea di media, sia di frequenza, sia di tendenza generalmente e abitualmente attuata, e a quella di conformità a una regola, di giudizio di valore, di finalità predefinita.” (Trad. nostra).

la norma oggettiva si desume dall'osservazione della lingua ed è ciò che viene considerato normale, comune, regolare.²²⁶

La norma oggettiva appare come «l'ensemble des faits répétitifs et collectifs n'appartenant pas au système ou à la structure de la langue.»²²⁷ In ambito lessicale dipende dalla norma oggettiva la diffusione delle parole, la loro appartenenza all'uso comune o a quello ristretto di un certo gruppo, o di un certo livello socio-culturale. Potremmo dunque dire che la norma oggettiva raggruppa gli atti linguistici di tutta una comunità linguistica, non riguarda né regole né funzioni, ma gli elementi caratterizzanti una lingua, come potrebbero essere le occorrenze di alcune parole o fonemi. Accanto a questa norma oggettiva comune alla generalità dei parlanti è possibile individuare delle norme specifiche dei vari gruppi sociali. Si hanno così vari sottoinsiemi, alcuni sono tipici di tutti i membri della comunità, altri sono individuali. Ogni individuo ha infatti il proprio sottoinsieme linguistico che può variare in misura più o meno accentuata dalla norma.

Muller²²⁸ considera la norma oggettiva come: «une forme de langue qui **se régularise d'elle-même**, que **la plupart** des locuteurs **pratiquent ou du moins reconnaissent** comme le moyen de communication "**normale**".»²²⁹ Le norme oggettive costituiscono l'elemento basilare della comunicazione presso

²²⁶ F. Helgorsky, «La notion de norme en linguistique», in *Le Français Moderne*, 50, 1982, 1.

²²⁷ *Ibid.*, 5.

“l'insieme dei fatti ripetitivi e collettivi non appartenenti al sistema o alla struttura della lingua.” (Trad. nostra)

²²⁸ B. Muller, *Le français d'aujourd'hui*; trad. dal tedesco di A. Elsass, - Ed. riv. ed aum. dall'autore, Paris: Klincksieck, 1985.

²²⁹ Il neretto è dell'autore, Muller, *op. cit.*, 277.

“una forma della lingua che si regolarizza da sè, che la maggior parte dei locutori praticano o almeno riconoscono come mezzo di comunicazione 'normale'.” (Trad. nostra)

ogni comunità e sono presenti in ogni registro. Per quanto riguarda la norma prescrittiva il criterio discriminante, secondo Helgorsky, riguarda la correttezza. La norma prescrittiva è quella «qui répond à la question: tel énoncé est-il correct?»²³⁰ Per linguaggio corretto egli intende riferirsi a quello accettato dalla collettività, mentre per errori intende le deviazioni da questa norma. La norma prescrittiva risulta essere una costruzione derivata dalla selezione praticata dalle classi dominanti nell'uso che esse fanno della lingua ed è pertanto, nel tempo, soggetta a modificazioni.²³¹ La norma prescrittiva nasce quindi dall'osservazione e dalla selezione delle utilizzazioni della norma oggettiva. Nel corso degli anni ha portato alla concezione di *bon usage* e di *mauvais usage* della lingua e gli altri registri, come quello familiare o popolare, in quanto deviazioni dalla norma, sono stati considerati errori.

Le norme prescrittive infatti sono quelle che, secondo Lodge, «décident laquelle des deux formes linguistiques (ou plus) est à un moment donné considérée par la société comme correcte et acceptable».²³²

Muller sottolinea che:

La norme prescriptive désigne un registre linguistique doté d'un système spécifique de règles instituées par des actes normatifs et rendues obligatoires pour une communauté. Si

²³⁰ F. Helgorsky, *op. cit.*, 8.

“che risponde alla domanda: questo enunciato è corretto?” (Trad. nostra)

²³¹ *Ibid.*, 9.

²³² R. A. Lodge, *Le français, Histoire d'un dialecte devenu langue*, trad. dall'ing. C. Veken, Paris: Fayard, 1997, 11.

“decidono quale delle due forme linguistiche, o più, è in un dato momento considerata dalla società come corretta e accettabile.” (Trad. nostra)

*la norme statistique représente le registre des habitudes linguistiques sociales qui se régularisent par la vie en société, la norme prescriptive est un **registre de prescriptions écrites**, imposées officiellement, un registre où l'utilisation de la langue est **contrôlée et dirigée de l'extérieur**.*²³³

L'attuale norma prescrittiva del francese si basa sulla supremazia del *francien* (franciano) rispetto alle altre varianti della lingua d'oïl.

Izzo, in contrapposizione alla presunta superiorità del *francien*, fa parlare alcuni personaggi chiave (Honorine e Fonfon) con espressioni e accento del *Parler Marseillais*. Questo nella sua opera diventa significativo anche del “conflitto”, della competizione con i Parigini, che egli denuncia a più riprese nel corso della Trilogia.

Le varietà regionali del francese muovono proprio dall'interpretazione locale di quella sorta di nucleo monogenetico che sarebbe rappresentato dalla lingua “del re”. E proprio sul presupposto di un allontanamento, di uno scarto rispetto a una norma unitaria, si fondano i concetti stessi di francese regionale presso gli studiosi, per i quali queste varietà sono in definitiva da intendersi esclusivamente in negativo, in quanto soltanto da un

²³³ B. Muller, *op. cit.*, 281. Il neretto è dell'Autore.

“La norma prescrittiva designa un registro linguistico dotato di un sistema specifico di regole stabilite da atti normativi e rese obbligatorie da una comunità. Se la norma statistica rappresenta il registro delle abitudini linguistiche sociali che si regolarizzano col vivere in società, la norma prescrittiva è un registro di prescrizioni scritte, imposte ufficialmente, un registro nel quale l'uso della lingua è controllato e diretto dall'esterno.” (Trad. nostra).

*rapporto con il bon usage esse ricavano la propria identità.*²³⁴

E' ancora Muller che ci fa notare come attualmente sia diventato problematico trovare un fondamento per la norma prescrittiva in quanto non esiste una classe sociale-dominante che sia garante del *bon usage*. Nella nostra società pluralista la norma non è più determinata da un solo gruppo perciò, egli sostiene, occorre fare riferimento anche ad una *norme absolue* (norma assoluta) e ad una *norme situationnelle* (norma situazionale) o *relative* (relativa). Infine, in base al numero dei locutori, è possibile individuare anche una *norme sociale* (norma sociale) comune ed una *individuelle* (individuale).²³⁵

Per la nozione di *norme situationnelle* Muller si riferisce alla norma che si attualizza in circostanze nelle quali due soggetti appartenenti a «milieux linguistiques tout à fait hétérogènes commencent par établir sur quelles bases linguistiques la communication va pouvoir se faire»²³⁶; mentre per *norme absolue* intende quella che sta alla base di tutte le altre in quanto svolge un ruolo fondamentale, ineludibile, per ogni forma di comunicazione.

La norma assoluta francese rimanda al *bon français* perché garantisce nel territorio nazionale alla maggioranza dei locutori la più ampia possibilità di comunicazione nella maggiore gamma di situazioni, ha la più consistente diffusione geografica, si ritrova su larga scala sociale con la massima stabilità temporale.

²³⁴ G. Berruto, «Le varietà del repertorio», in A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari: Laterza, 1993,95.

²³⁵ B. Muller, *op.cit.*, 292-293.

²³⁶ *Ibid.* «ambienti linguistici completamente eterogenei cominciano a stabilire su quali basi linguistiche la comunicazione possa condursi.» (Trad. nostra)

Come abbiamo già enunciato il sistema di ogni lingua è composto dai vari sottoinsiemi, dai sistemi individuali di tutti i membri della comunità. Ogni locutore ha il proprio sottosistema linguistico che può variare in misura più o meno rilevante dalla norma prescrittiva e da quella statistica.

La “norma individuale” è l’esito delle scelte di ognuno tra le possibilità offerte dalla lingua e che realizza senza tener conto delle norme sociali, giungendo così a creare delle regolarità che lo caratterizzano. In altre parole le norme individuali non sono niente altro che le norme utilizzate da ogni singolo individuo. Solitamente si presentano sotto forma di particolarità nella pronuncia, nel lessico, attraverso errori grammaticali o sintattici che costituiscono delle deviazioni dalla norma.

Quando queste particolarità divengono caratteristiche di più locutori, di più persone, possono allora rappresentare non solo uno stile individuale, ma lo stile, la “norma” di un gruppo sociale.

Le possibilità offerte dalla lingua sono tante, il francese conosce più dimensioni, gerghi e codici, e l’uso di queste variazioni è un modo di situarsi su più assi, quello diatopico, quello diastratico e quello diafasico, anche se non sempre è possibile fare la differenza tra queste diverse varianti, e tra i diversi registri, livelli. Il confine per esempio tra *argot*, *français familier* o ancora *français populaire* spesso non è evidente come non è evidente la variante diafasica e diastratica dell’argot. Il concetto di norma è perciò fondamentale per collocare le varie dimensioni del francese e capirne il pieno valore.

La lingua non esiste senza un soggetto loquente, che parla, scrive, traduce in suoni-parole i suoi vissuti e pensieri. La lingua è perciò costantemente in trasformazione, segue le

trasformazioni degli esseri umani, viene costantemente usata e adattata, alle circostanze, all'interlocutore, alla storia.

2. Le varianti diatopica, diastratica, diafasica del francese contemporaneo

I gruppi sociali sono sempre in movimento, di conseguenza è sempre in movimento anche la lingua.

Nous pouvons considérer la langue dans son ensemble comme une immense variable et ses différentes formes comme des variantes, ce qui revient à dire que l'argot n'existe pas comme forme isolée, qu'il n'est qu'une certaine réalisation d'une forme générale. [...] plus un groupe est différent de la moyenne ou de celle du groupe dominant, plus la forme linguistique qu'il utilise sera différente de la forme moyenne ou de celle du groupe dominant. (ce que Pierre Bourdieu appelle la forme légitime). En ce sens l'utilisation de formes dites argotiques est une façon de se situer par rapport au pouvoir à travers la langue légitime qui est un des symboles. [...] Les variations dont nous parlons sont déterminées par trois paramètres, un paramètre social, un paramètre géographique et un paramètre historique, et que la langue connaît des variations dans ces trois axes: des variations diastratiques (celles qui concernent les groupes sociaux), des variations diatopiques (liées aux lieux) et des variations diachroniques (liées au temps et aux différences entre les classes d'âge)²³⁷.

²³⁷ L. J. Calvet, *L'argot*, Paris, PUF, 1994, 114.

La linguistica diatopica distingue due grandi categorie sovrapposte, ossia la categoria de *la langue commune* (la lingua comune), sotto forma di norma prescrittiva e la categoria dei sistemi linguistici regionali. In una prospettiva diatopica, il francese comune rappresenta la norma sopralocale rispetto ai sistemi linguistici regionali, che si trovano a un livello inferiore. Esso rappresenta dunque la lingua nazionale, è un'istituzione; è la lingua dell'insegnamento, dell'amministrazione dello stato; è la lingua della televisione e dei mezzi di comunicazione di massa. In questa prospettiva la *langue commune* è anche chiamata *langue générale, langue nationale, français standard*.

I locutori che dispongono soltanto di questo livello della lingua comune sono rari, mentre la maggior parte dispone di una competenza a vari livelli (*dialectes, patois, régiolectes*) in quanto ci sono sempre stati scambi tra la lingua comune e i dialetti francesi o le lingue regionali. Questi scambi si osservano in tutte le regioni con proporzioni diverse e in campi semantici diversi.

Nei sistemi linguistici regionali invece possiamo distinguere i dialetti, che comprendono i *parlers* locali, e le lingue regionali, oppure le lingue etniche non francesi come l'occitano, il catalano, il bretone, il basco.

Il dialetto copre un'area geografica più vasta del *parler local* (parlato locale): ad esempio si può parlare di *dialecte provençal*,

“Possiamo considerare la lingua nel suo insieme come un'immensa variabile e le sue differenti forme come delle varianti, l'argot come una di queste varianti, vale a dire che l'argot non esiste come forma isolata, è solo una modalità di una forma generale.[...] più un gruppo è differente dalla media o dal gruppo dominante, più la forma linguistica che utilizza sarà differente dalla forma media o da quella del gruppo dominante (quella che Pierre Bourdieu chiama *forma legittima*). In questo senso l'uso di forme dette argotiche è un modo di porsi in rapporto al potere attraverso la lingua legittima che è uno dei simboli. [...] Le variazioni di cui parliamo sono determinate da tre parametri, un parametro sociale, un parametro geografico e un parametro storico, e la lingua conosce delle variazioni in questi tre assi: delle variazioni diastratiche (quelle che concernono i gruppi sociali), della variazioni diatopiche (legate ai luoghi) e delle variazioni diacroniche (legate al tempo e alle differenze tra le classi d'età).

ma all'interno di quell'area troveremo anche il *parler marseillais*. Ciò che distingue i dialetti e i *parlers* locali dal francese comune è la mancanza di una norma prescrittiva: infatti non hanno un sistema ortografico, perché sono rimasti in uso con la sola funzione di lingua veicolare ed orale, funzione peraltro sempre più limitata e ridotta.

Per quanto riguarda le varianti diastratiche, esse sono teoricamente determinate dalla classe sociale di appartenenza del parlante. Oggi tuttavia si può parlare sempre meno di varianti collegate alle classi sociali, perché la lingua delle classi elevate e la lingua popolare si stanno uniformando. Parallelamente invece, si stanno diversificando e arricchendo sempre di più i linguaggi specifici di gruppi (ad es.:giovani, anziani, studenti, uomini, donne) che uniscono individui provenienti da diverse classi sociali, ma che condividono alcune caratteristiche. Come già avevamo anticipato, il confine tra le diverse varianti della lingua e tra i gruppi sociali è mobile, incerto, sfumato, indistinto.

Infine la variazione, oltre ad essere determinata da fattori geografici o sociali, può essere causata anche dalle intenzioni stilistiche del parlante che cambia il proprio eloquio e si esprime secondo la situazione in cui si trova; in questo caso parliamo di variante diafasica e di “registri” o “livelli”.

Queste nozioni tuttavia risultano poco chiare «car elles ne distinguent pas entre classification diastratique (ex. populaire) et classification diaphasique (ex. soutenu)»²³⁸. Le nozioni di “registro” o di “livello” propongono un sistema di classificazione

²³⁸ F. Gadet, *Le français ordinaire*, Paris: Armand Colin, 1989, 11.

«perché non distinguono tra classificazione diastratica (ad es. popolare) e classificazione diafasica (ad. es. sostenuto).» (Trad. nostra)

confuso e considerano separatamente le varianti diafasiche e quelle diastratiche. I limiti tra registro familiare e registro popolare sono spesso indistinti, così come lo sono i limiti tra livello argotico e livello popolare. Risulta quindi molto difficile determinare se un fenomeno linguistico appartenga ad una variazione diafasica oppure ad una variazione diastratica perché è impossibile identificare delle categorie che si escludono a vicenda.

La variante diafasica interviene a livello fonetico e sintattico, ma è particolarmente visibile a livello lessicale.

I confini sono quindi fluidi, e vedremo più avanti quanto questo fatto possa rendere ancora più difficile la traduzione interlinguistica, ma è comunque chiaro che bisogna tener conto della diversità delle dimensioni del francese poiché ogni varietà rappresenta l'uso di un determinato gruppo di parlanti in alcune circostanze specifiche.

Il suffit d'entendre des conversations entre individus ou «bandes» pour constater que le langage utilisé est orné de verlan ainsi que de mots ou expressions argotiques («baltringue», «barbouze»). Les mots d'argot sont souvent eux-mêmes «verlanisés». L'emploi du verlan est une règle générale. Ainsi les dialogues entre jeunes, et même ceux avec un représentant de la société environnante (enseignant, policier, etc.) sont émaillés de mots tels que «oim», «oit», «keum», «keuf», «meuf», «relou», «chelou», etc.²³⁹

²³⁹ J. D. Haddad, «Le langage verbal des jeunes des cites», in DEES, 111, mars 1998, 53.

“Basta ascoltare delle conversazioni tra individui o “bande” per constatare che il linguaggio utilizzato è ornato di verlan come di parole o espressioni argotiche («baltringue», «barbouze»). Le parole dell'argot sono spesso esse stesse

Il linguaggio della Trilogia, arricchito delle parole dell'*argot*, del *français familier*, del *verlan* e del *parler marseillais*, è in sintesi un linguaggio “fuori norma”, non è un linguaggio standard, si muove su più assi determinando a quali gruppi sociali appartengano i parlanti e la loro particolare cultura. L'uso di un linguaggio come questo ci induce a considerare la necessità della traduzione ogniqualvolta all'interno della stessa lingua le parole vengano modificate per motivi di carattere sociale e culturale. Tendenzialmente possiamo pensare che la traduzione si renda necessaria solo nel caso in cui ci si confronti con una lingua straniera e che non ci sia bisogno di traduzione quando parliamo con persone che usano la nostra lingua. Essendo tuttavia la comunicazione un atto interlocutorio, come abbiamo cercato di chiarire nel capitolo “la traduzione come interpretazione”, sostenendo che vivere è interpretare, in quanto l'attività dell'interpretazione e della comprensione è connaturata con la condizione stessa dell'esistenza umana, non possiamo non ammettere che la traduzione sia un'operazione tanto intralinguistica quanto interlinguistica.

A l'intérieur de notre langue maternelle nous traduisons entre les différents langages dont nous disposons, entre les régiolectes, les sociolectes, les technoclectes et la langue standard. En français, nous traduisons, par exemple, le régionalisme septante par soixante-dix [...]; le méridionalisme fada par fou, [...] l'argotisme le grisbi par l'argent, le rifici par la bagarre.[...] Dans une même langue il y a accumulation et superposition de sociolectes, régiolectes

«verlanizzate». L'uso del verlan è una regola generale. Così i dialoghi tra i giovani, anche con quelli che rappresentano la società che li circonda (insegnanti, poliziotti, etc.) sono intessuti di parole come «oim», «oit», «keum», «keuf», «meuf», «relou», «chelou», etc.” (Trad. nostra).

[...] *Le régiolecte méridional correspond à ce que nous appelons des indices d'appartenance sociaux. Il existe une variété de registres, méridional, argotique [...] Cependant, peut-on vraiment parler de traduction lorsqu'on passe de fada à fou? On peut faire valoir que passer de fada à fou c'est passer, schématiquement, d'une langue pour qui l'Etranger est celui qui habite dans le sud. En d'autres termes, quand on transforme fada par fou on change de perspective sur l'Etranger parce que l'on change de dialecte, de position ou, plus précisément, de registre. Ici, on met littéralement à la place de l'Autre adoptant l'un ou l'autre vocabulaire. Fada place le sud de la France au centre du monde sociolinguistique de l'interlocuteur, fou installe le nord de la France comme point de repère à partir duquel est appréhendé l'Etranger. Ceci signifie que pour quelqu'un ayant la double compétence de parler le français «méridional» et le français standard, où tout autre dialecte français, il y a véritablement traduction, sans qu'il y ait pourtant besoin de traducteur professionnel. Varier les registres en français revient à changer de position sociolinguistique (quasiment spatialement), c'est-à-dire à changer d'Autre et de Soi. Les dialectes sont à la mesure des Autres que l'on se constitue et la traduction n'est que la conséquence de cette capacité de nous différencier. [...] La dialectisation de la langue est au coeur de la traduction.*²⁴⁰

²⁴⁰ J. Peeters, *La médiation de l'étranger. Une sociologie de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, coll. "Traductologie", 187-188.

"Nella nostra lingua materna traduciamo tra i diversi linguaggi di cui disponiamo, tra i regioletti, i socioletti, i tecnoletti e la lingua standard. In francese, noi traduciamo per esempio, il regionalismo *septante* con *soixante-dix* [...]; il meridionalismo *fada* con *fou*, [...] l'argotismo le *grisbi* con l'*argent*, *rififi* con *bagarre*. [...] In una stessa lingua abbiamo accumulazione e sovrapposizione di socioletti, regioletti [...] Il regioletto meridionale corrisponde a quelli che noi chiamiamo indici di appartenenza sociale. Esiste una varietà di registri meridionale, argotico [...] Ciò nonostante si può davvero parlare di traduzione quando si passa da *fada* a *fou*? Si può sostenere che passare da *fada* a *fou*, sia passare, schematicamente, da una lingua per la quale lo

Ora vedremo nel dettaglio le caratteristiche di alcune componenti del linguaggio della Trilogia. Prenderemo in considerazione quelle variazioni presenti nel francese contemporaneo che lo rendono a volte difficile da intendere anche ad un nativo e che rendono necessaria questa fase preliminare di traduzione intralinguistica.

3. Strategia di inserimento di una lingua nella lingua: il caso dell'Argot, del Verlan, del Parler Marseillais.

*[...] la construction d'un langage dans la langue dont on use permet la visée vers le chaos-monde: parce que cela établit des relations entre des langues possibles du monde. [...] un langage est la manifestation de notre rapport à la langue, de notre attitude par rapport au monde, attitude de confiance ou de réserve, de profusion ou de silence, d'ouverture au monde ou de renfermement [...].*²⁴¹

Straniero è colui che abita nel sud. In altri termini, quando trasformiamo da *fada* a *fou*, cambiamo prospettiva sullo Straniero perchè si cambia di dialetto, di posizione o, più precisamente, di registro. Qui ci si mette letteralmente al posto dell'Altro, adottando l'uno o l'altro vocabolario. *Fada* pone il sud della Francia al centro del mondo sociolinguistico dell'interlocutore, *fou* pone il nord della Francia come punto di riferimento a partire dal quale si conosce lo Straniero. Questo significa che, per chi avesse la doppia competenza di parlare il francese "meridionale" e il francese standard, o qualunque altro dialetto francese, ci sarebbe davvero una traduzione senza che ci sia bisogno di un traduttore professionista. Cambiare i registri in francese è cambiare posizione sociolinguistica (quasi spazialmente), vale a dire cambiare l'Altro e Sè. I dialetti esistono nella misura in cui ci poniamo come Altri e la traduzione non è che la conseguenza di questa capacità di differenziarci.[...] La dialettizzazione della lingua è il cuore della traduzione." (Trad. nostra).

²⁴¹ E. Glissant, *op.cit.*, 35.

"[...] la costruzione di un linguaggio nella lingua che usiamo ci permette di tendere al caos-mondo: perché stabilisce delle relazioni fra le possibili lingue del mondo. [...] un linguaggio è la manifestazione del nostro rapporto con la lingua, del nostro atteggiamento nei confronti del mondo, atteggiamento di

La costruzione di un'identità è un processo che comporta sempre delle scelte, occorre decidere che cosa includere o escludere dai confini della nostra "costruzione".

Taylor ha scritto che «lo scoprire la mia identità non significa che io la elaboro in un completo isolamento, ma che la negoziato attraverso il dialogo - in parte aperto - in parte interiorizzato con gli altri». ²⁴²

Quindi l'identità ci lega ad altri, come la lingua, nel senso che la negoziato con gli altri, attraverso il dialogo, nel riconoscimento dell'altro.

Se non sono fedele a me stesso, perdo la sostanza della mia vita, perdo ciò che l'essere uomo è per me. [...] Essere fedele a me stesso significa essere fedele alla mia propria originalità, la quale è qualcosa che io solo posso articolare e scoprire. Nell'articolarla, io definisco altresì me stesso, realizzando una potenzialità ch'è propriamente ed esclusivamente mia. ²⁴³

Ciascuno, quindi, è chiamato ad essere fedele a se stesso, pena la perdita di sé. L'elemento costitutivo di questo processo è l'originalità, intesa anche come riconoscimento delle proprie origini, vale a dire: sono chiamato a vivere la mia vita in questo modo e non ad imitazione di modi altrui.

fiducia o di riserva, di profusione o di silenzio, d'apertura al mondo o di chiusura [...]"

²⁴² Ch. Taylor, *op .cit.*, 56-57.

²⁴³ Ch. Taylor, *Il disagio della modernità*, Roma-Bari: Economica Laterza, 1999, 36.

3.1. L'Argot

Il poter dire: “noi non parliamo come voi” sta a sottolineare un processo di opposizione, ma anche, come ci insegna la psicologia, un passaggio necessario verso l'individuazione e questa è una delle funzioni svolte dall'*argot*.

L'argot a donc aussi une fonction conniventielle et identitaire: il permet aux membres du groupe de se reconnaître et se comprendre entre eux et de se démarquer des autres groupes. [...] L'argot sert donc ainsi à exclure l'autre, celui qui n'appartient pas au groupe, et à lui signifier, le cas échéant, son exclusion. Il revêt donc une évidente fonction cryptique. L'argot, que l'on pourra encore définir, selon les mots de Gaston Esnault, comme “l'ensemble oral des mots non techniques qui plaisent à un groupe social”, se distingue encore par son exubérance, sa fantaisie, sa créativité.²⁴⁴

I dizionari definiscono l'*argot* come il linguaggio particolare di tutti quegli individui che sono interessati a scambiarsi le proprie opinioni senza essere capiti dagli altri che stanno intorno.

²⁴⁴ F. Antoine, «Argots et langue familière: quelle représentation en lexicographie bilingue», in *Ateliers*, 31, 2004, 11.

“L'argot ha dunque una funzione connivenziale e identitaria: permette ai membri del gruppo di riconoscersi e comprendersi tra di loro e di distinguersi dagli altri gruppi.[...] L'argot serve dunque così a escludere l'altro, quello che non appartiene al gruppo e a comunicargli, all'occorrenza, la sua esclusione. Riveste dunque un'evidente funzione criptica. L'argot si potrebbe ancora definire, secondo le parole di Gaston Esnault come “l'insieme orale delle parole non tecniche che piacciono a un gruppo sociale”, si distingue ancora per esuberanza, fantasia, creatività.” (Trad. nostra)

L'argot est un dialecte social réduit au lexique, de caractère parasite (dans la mesure où il ne fait que doubler, avec des valeurs affectives différentes, un vocabulaire existant), employé dans une couche déterminée de la société qui se veut en opposition avec les autres; il a pour but de n'être compris que des initiés ou de marquer l'appartenance à un certain groupe. L'argot proprement dit a été d'abord celui des malfaiteurs. [...], pour renouveler le stock des bases lexicales, les argots utilisent volontiers l'image (la cafetière pour la tête, la brioche pour le ventre), la substitution de synonymes partiels (le paternel pour le père) et les emprunts aux dialectes, ou bien, en donnant souvent aux termes une valeur péjorative, aux langues étrangères [...].²⁴⁵

L'argotologo Denise François-Geiger scriveva, già nel 1919, che l'*argot* non è una lingua ma un lessico in quanto impronta la fonetica e la grammatica sulla lingua comune, in una forma cosiddetta "popolare", vale a dire approssimativa e scorretta.

Tuttavia questa è la lingua parlata nei contesti urbani e all'interno delle famiglie ed è una lingua che viene sempre più occupando spazi comunicativi anche all'interno dei mezzi di comunicazione di massa.

Il va de soi que les mots d'argot ne sont pas enfermés dans les groupes qui les ont créés ou adoptés: le lexique circule,

²⁴⁵ J. Dubois et al., *Dictionnaire de Linguistique*, Paris: Larousse, 2001. "L'argot è un dialetto sociale, ridotto al lessico, di carattere parassita (nella misura in cui non fa che duplicare, con valori affettivi differenti, un vocabolario esistente) usato in un determinato strato della società, che si ritiene opposto agli altri; ha lo scopo di non essere compreso che dagli iniziati o di segnare l'appartenenza a un certo gruppo. L'argot propriamente detto era all'inizio quello dei malfattori. [...], per rinnovare la riserva delle basi lessicali gli argots utilizzano volentieri l'immagine (caffettiera per testa, brioche per pancia), la sostituzione di sinonimi parziali (paterno per padre), i prestiti dal dialetto, o anche, dando un valore dispregiativo, dalle lingue straniere [...]" (Trad. nostra).

d'autant mieux que les argotiers ou les argotophones changent de milieu ou de lieu. Les mots d'argot peuvent donc se diffuser au sein d'autres groupes fermés, peuvent encore perdre de leur opacité et/ou de leur exclusivité et se banaliser au point d'être compris, voire utilisés, par tous ou presque et d'intégrer la langue commune. On notera d'ailleurs qu'à partir du moment où un mot d'argot se banalise et devient très – trop – diffusé, il a de fortes chances de tomber en désuétude dans le groupe qui l'avait créé ou adopté, et d'y être remplacé par un autre – de nombreux cas de mots verlanisés récemment attestent de ce phénomène. Si l'argot se définit comme l'ensemble des lexiques spécifiques créés ou adoptés par des sous-groupes particuliers du groupe locuteur d'une langue nationale, la langue familière, elle, est l'ensemble du lexique "courant dans la langue parlée ordinaire et dans la langue écrite un peu libre" (Petit Robert) du groupe locuteur d'une langue nationale dans son ensemble. La langue familière est un lexique, une syntaxe et éventuellement une phonétique, plus libres que ceux de la langue surveillée; la langue familière est cette langue non surveillée que l'on entend "dans les cafés et les lieux publics, dans la rue, dans les salles d'attente [...] dans la presse, à la radio, à la télévision", dit François Caradec. [...] Elle n'est pas cryptique, ni conniventielle, ni exclusive. A la zone de contact entre les argots et la langue familière, qui est floue et mouvante, circulent des mots d'argot, qui peuvent, au fil du temps, à la faveur de leur originalité, se banaliser en mots d'argot. De même, à la zone de contact entre langue familière et standard, le même phénomène se produit: des mots familiers, voire des structures familières, peuvent à force d'être employés, perdre leur caractère familier et intégrer l'usage standard. On voit que la langue peut donc

schématiquement être présentée comme trois ensemble en intersection. [...]»²⁴⁶

Secondo Pierre Guiraud, «l'argot[...] est le signe d'une révolte, un refus et une dérision de l'ordre établi incarné par l'homme que la société traque et censure».²⁴⁷

Il francese standard diventa evocatore dell'autorità, del potere, diventa il "nemico" da combattere con le armi dell'irrisione, della trasgressione ed anche di una creatività sovversiva dell'ordine dato. Come nota Louis-Jean Calvet:

²⁴⁶ D. François-Geiger, «Panorama des argots contemporains», 1919, riportato in *Parlures argotiques, Langue Française*, 90, 1991, 5.

«Va da sé che le parole dell'argot non rimangono chiuse nei gruppi che le hanno create o adottate, il lessico circola, tanto più che gli argoticisti o argotofoni cambiano ambiente o luogo. Le parole dell'argot possono dunque diffondersi in seno ad altri gruppi costituiti, possono ancora perdere la loro opacità e/o la loro esclusività e banalizzarsi al punto di essere comprese, o utilizzate, da tutti o quasi e di integrare la lingua comune. Si noterà inoltre che a partire dal momento in cui una parola d'argot si banalizza, diventa molto - troppo - diffusa, ci sono forti probabilità che cada in disuso presso il gruppo che l'aveva create o adottata, e di essere rimpiazzata da un'altra - numerosi casi di parole verlanizzate recentemente attestano questo fenomeno. Se l'argot si definisce come l'insieme dei lessici specifici creati o adottati da dei sottogruppi particolari del gruppo locutore di una lingua nazionale, la lingua familiare, quella, è l'insieme del lessico "corrente nella lingua parlata ordinaria e nella lingua scritta un po' libera" (*Petit Robert*) del gruppo locutore di una lingua nazionale nel suo insieme. La lingua familiare è un lessico, una sintassi ed eventualmente una fonetica più liberi di quelli della lingua sorvegliata; la lingua familiare è questa lingua non sorvegliata che si sente "nei caffè e nei luoghi pubblici, per strada e nelle sale d'attesa [...], sulla stampa, alla radio, alla televisione", disse François Caradec.[...] Non è criptica, né connivenziale né esclusiva. Nella zona di contatto tra gli argots e la lingua familiare, che è indefinita e in movimento, circolano delle parole di argot che possono, nel corso del tempo, per la loro originalità, banalizzarsi in parole d'argot. Allo stesso modo, nella zona di contatto tra lingua familiare e standard si può produrre lo stesso fenomeno: delle parole familiari o delle strutture familiari possono con l'uso protratto perdere il loro carattere familiare e integrare l'uso standard. Vediamo dunque che la lingua può essere presentata come l'intersezione di tre insiemi" (Trad. nostra).

²⁴⁷ P. Guiraud, *L'Argot*, Paris: PUF, 1956, 97.

«l'argot [...] è il segno di una rivolta, un rifiuto e una derisione dell'ordine stabilito incarnato dall'uomo che la società bracca e censura" (Trad. nostra).

*Ainsi l'argot étant rejeté par la norme va être au contraire revendiqué par tous ceux qui, de leur côté, rejettent cette norme et la société qu'ils perçoivent derrière elle. Si l'argot n'est plus la langue cryptique qu'il a été, il est donc devenu une sorte de langue refuge, emblématique, la langue des exclus, des marginaux ou de ceux qui se veulent tels, en même temps qu'une façon pour certains de marquer leur différence par un clin d'œil linguistique.*²⁴⁸

L'uso dell'*argot* contemporaneo ha dunque travalicato gli spazi geografici e culturali, molto ha contribuito alla sua diffusione la musica rap che non solo si pone come musica di protesta, ma anche come musica evocatrice e di grande potenza poetica (vedi in appendice alcuni dei testi citati nei romanzi della Trilogia).

Non diversamente da quanto accadeva nel romanzo giallo *hard-boiled* che ci metteva in contatto anche attraverso l'uso dello *slang* con una realtà "Altra", questo linguaggio, questo *argot* ci consente di affondare in un mondo altro, un mondo diverso. Proponendoci un testo che fa ampio uso dell'*argot*, Izzo ci mette in contatto con una tipologia di personaggi a noi distanti culturalmente e socialmente, ma vicini di casa, uomini e donne, famiglie con le quali condividiamo lo spazio urbano e il tempo storico.

²⁴⁸ L.-J. Calvet, *L'argot*, Paris: PUF, 1994, 9.

"Così l'argot rifiutato dalla norma viene rivendicato al contrario da tutti coloro che, dal loro punto di vista rifiutano questa norma e la società che le percepiscono dietro. Se l'argot non è più la lingua criptica che è stata, è dunque diventata una sorta di lingua rifugio, emblematica, la lingua degli esclusi, dei marginali o di quelli che si ritengono tali, e nello stesso tempo un modo per alcuni di segnalare la loro diversità con una strizzata d'occhio linguistica." (Trad. nostra)

Per quanto sia considerato da alcuni niente più che un rivelatore delle disuguaglianze economiche e sociali all'interno della Francia, a noi pare che l'*argot*, come abbiamo cercato di mostrare precedentemente, sia anche e soprattutto uno strumento di definizione dell'identità individuale e grupale.

Questo aspetto diventa estremamente rilevante quando si affronta la traduzione interlinguistica che richiede di veicolare non soltanto il linguaggio, il tono, ma anche tutto il background culturale di cui la lingua si fa portatrice.

Proponiamo, a titolo esemplificativo, stralci tratti dalla Trilogia in cui compaiono alcuni termini argotici la cui comprensione può non essere immediata anche per un locutore francese e che richiedono, come abbiamo detto, per essere compresi una preliminare traduzione verso il francese standard.²⁴⁹

Argot	Français standard
J'livre des pizzas. [...] J'ai une nouvelle mob! Choucarde , non?	Je livre des pizzas. [...] J'ai une nouvelle mobylette! Jolie , non?

²⁴⁹ Per i termini dell'*argot*, del *verlan*, del *parler marseillais* d'ora in avanti faremo riferimento ai seguenti testi:

J. P. Colin , J. P. Mevel, *Argot & français populaire*, Paris: Larousse, 2006

J. Jaque, *Les Cécous, le parler de Marseille*, Bordeaux: Aubéron, 1997.

P. Merle, *Dico du français qui se cause*, Toulouse: Milan, 1998.

P. Merle, *Le dico de l'argot fin-de-siècle*, Paris: Le Seuil, 1996.

A. Rey & J. Cellard, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris: Hachette, 1991

J. C. Rey, *Les mots de chez nous, étrangers aux «étrangiés» de la Provence*, Marseille: Editions Autres Temps, 1997

<p>- C'est bien, je dis.</p> <p>- Ouais. C'est cool et ça fait un peu d'thune.(Total Khéops, 217)</p>	<p>- C'est bien, je dis</p> <p>- Oui. C'est cool et ça fait un peu d'argent.</p>
<p>- Tu me cherchais l'autre soir?</p> <p>- J'ai un truc, qu'ça va vous intéresser. Le type qui z'ont dessoudé dans l'passage, ben, il était pas chargé. Le flingue, y z'y ont collé après.(Total Khéops, 217)</p>	<p>- Tu me cherchais l'autre soir?</p> <p>- J'ai un truc qui va vous intéresser. Le type qu'ils ont tué dans le passage n'était pas chargé.Le pistolet, ils lui ont mis après.</p>
<p>Elle étendait le linge. Elle a tout vu. Mais elle mouftera que dalle, la mèr'.(Total Khéops, 217)</p>	<p>Elle étendait le linge. Elle a tout vu. Mais elle ne parlera pas, la mère.</p>
<p>Hier, que vous me cherchez, deux types y vous filaient. Pas des keufs. Mes potes, y les ont chouffés. (Total Khéops, 218)</p>	<p>Hier, quand vous me cherchiez, deux types vous suivaient. Pas des policiers. Mes amis, ils les ont épiés.</p>
<p>Un crawl sans esbroufe, aux mouvements assurés, maîtrisés. (Solea, 97)</p>	<p>Un crawl sans éclaboussure, aux mouvements assurés, maîtrisés.</p>

Alcuni di questi termini sono entrati nell'uso corrente del francese popolare, ma di questo e di ulteriori aspetti ci occuperemo più ampiamente nel commento alla traduzione.

3.2. Il Verlan

Il bisogno di riconoscimento della propria identità è diventato molto evidente in Francia, dal punto di vista linguistico, quando, all'inizio degli anni Ottanta ci si accorse dell'apparire nelle *cités*, cioè nei quartieri poveri alla periferia delle grandi città, di nuove forme linguistiche, che consistevano sostanzialmente nell'invertire le sillabe delle parole francesi.

Que l'on retienne une définition sociologique ou anthropologique de la culture, force est de constater que le langage en est l'un des éléments.

Les cités, qui sont principalement localisées dans les banlieues populaires des grandes villes, sont souvent le théâtre de la production de normes culturelles spécifiques, parmi lesquelles un langage particulier qui se développe chez les jeunes et se trouve en constante évolution.

Si ce langage était l'expression d'une sous-culture, cela signifierait qu'il partagerait les traits essentiels du langage véhiculé par la culture dominante. Cela signifierait aussi qu'il pourrait y avoir, parfois, une appropriation réciproque de certains termes.

Par contre, s'il était l'expression d'une contre-culture, cela se traduirait par une volonté d'autonomie langagière de la part des jeunes des cités ainsi que par la symbolique d'une contestation permanente à travers leur langage et son évolution.

En fait, lorsque l'on analyse les fondements puis l'évolution du langage des jeunes des cités, tout laisse penser que

*certains jeunes cherchent à exprimer une contre-culture, même si la société préfère y voir une sous-culture.*²⁵⁰

L'emergenza dei *beurs* nella società francese, in particolare dopo l'alternanza politica del 1981, ha permesso quindi lo sviluppo di un nuovo linguaggio che è partito dalle *banlieues* svantaggiate e che poi si è diffuso nei quartieri chic della capitale arrivando ad influenzare anche i mass media e gli ambienti intellettuali.

Sono i giovani, immigrati, figli di immigrati, francesi poveri, della *banlieue*, o dei quartieri malfamati che hanno inventato e stanno inventando una nuova lingua e, forse, una nuova cultura popolare, che si colloca fra norma statale e appartenenza sociale e politica.

*À Marseille, ça causait déjà un curieux français, mélange de provençal, d'italien, d'espagnol, d'arabe, avec une pointe d'argot et un zeste de verlan. (Total Khéops, 77-78)*²⁵¹

²⁵⁰ J. D. Haddad, *op. cit.*, 53.

“Sia che si consideri una definizione sociologica o si consideri una definizione antropologica della cultura, è necessario constatare che il linguaggio è uno degli elementi costitutivi. Le cités, che sono prevalentemente localizzate nelle banlieues popolari delle grandi città, sono spesso teatro della produzione di norme culturali specifiche, tra le quali un linguaggio particolare che si sviluppa tra i giovani e si trova in costante evoluzione. Se questo linguaggio fosse l'espressione di una sotto-cultura starebbe a significare che condivide i tratti essenziali del linguaggio veicolato dalla cultura dominante. Questo significherebbe anche che ci potrebbe essere, a volte, un'appropriazione reciproca di alcuni termini. Se invece fosse l'espressione di una contro-cultura, questo si tradurrebbe tanto in una volontà di autonomia linguistica da parte dei giovani delle cités quanto nel simbolo di una contestazione permanente attraverso il loro linguaggio e la sua evoluzione. In realtà, quando analizziamo i fondamenti e poi l'evoluzione del linguaggio dei giovani delle cités, tutto lascia pensare che certi giovani cerchino di esprimere una contro-cultura, anche se la società preferisce vederci una sotto-cultura.” (Trad. nostra)

²⁵¹ *Casino totale*, 54-55.

La *banlieue*, altrimenti detta *zone*, era un tempo una zona militare che si estendeva al di là delle fortificazioni di Parigi e che non poteva essere edificata, ma che venne occupata illegalmente e successivamente edificata con “costruzioni” precarie e miserabili che costituirono delle vere e proprie bidonville.

*L’existence des bidonvilles, longtemps niée, ne fut reconnue officiellement qu’au début des années cinquante et sa réelle prise en compte date du milieu des années soixante.[...] Conséquence de la politique d’appel à la main d’oeuvre, un migrant clandestin sur quatre en 1962 et un sur deux en 1965 échouait dans un bidonville: à présence illégale, logement illégal. Peu de rapports ou documents officiels, peu de données existaient jusqu’alors sur la structure de ces îlots urbains et leur population: l’Etat, indifférent, avait délaissé dangereusement ces espaces sur lesquels il ne possédait guère d’informations. Il éprouvera les pires difficultés pour reprendre en main la situation quelques années plus tard, conscient de l’importance de l’enjeu.*²⁵²

²⁵² Y. Gastaut, «Les bidonvilles, lieux d’exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses», Cahiers de la Méditerranée, 69, *Être marginal en Méditerranée (XVIe - XXIe siècle)*, 2004. [Online] disponibile dal world wide web: <<http://cdlm.revues.org/document729.html>>.

“L’esistenza delle bidonville, per lungo tempo negata, fu riconosciuta ufficialmente solo agli inizi degli anni cinquanta e la sua reale presa in considerazione risale alla metà degli anni settanta.[...] Conseguenza della politica di richiesta di mano d’opera, un migrante clandestino su quattro, nel 1962 e uno su due nel 1965, finiva nelle bidonville: da presenza illegale ad alloggio illegale. Poche relazioni o documenti ufficiali, pochi dati esistenti fino ad allora sulla struttura di queste aree urbane e la loro popolazione: lo Stato, indifferente, aveva trascurato pericolosamente questi spazi dei quali possedeva poche informazioni. Le maggiori difficoltà le incontrerà qualche anno più tardi per riprendere in mano la situazione, consapevole dell’importanza della questione.” (Trad. nostra)

Dagli anni '50 iniziarono le cementificazioni di queste aree così coloro che vi abitavano ebbero la possibilità di entrare in locali più spaziosi e forniti di servizi.

Les premiers bidonvilles de Marseille sont apparus après la Seconde Guerre mondiale avec l'arrivée massive des travailleurs maghrébins. Les premières tentatives de résorption des bidonvilles remontent à 1959 puis 1962 par la SONACOTRA-Logirem. Puis dès 1966, le nombre de bidonvilles était décroissant: on ne dénombrait plus que 31 bidonvilles en 1969 contre 45 en 1962.²⁵³

Nacquero in questo modo gli immobili collettivi (detti in Italia alloggi popolari) che affittavano appartamenti a prezzi moderati, le H.L.M (Habitations à Loyers Modérés), all'interno di città artificiali dette *cités*. che i vari architetti cercarono di rendere vivibili, ma che non sono altro che un ammasso di cemento.

Per costruire questi edifici si rese necessaria una manodopera a buon mercato e si fece allora ricorso alla manodopera straniera proveniente da aree quali la Spagna, l'Italia, il Portogallo, il Magreb e l'Africa nera.

Questi operai trovavano rifugio in camere comuni o altri alloggi insalubri e poi ottennero di poter occupare quegli stessi locali che avevano contribuito a costruire quando questi si liberavano dai precedenti locatari. Fu questo il momento nel quale molti di essi chiamarono presso di sé le loro famiglie.

²⁵³ Y. Gastaut, *op. cit.*, "Le prime bidonvilles di Marsiglia sono apparse dopo la Seconda Guerra mondiale con l'arrivo massivo di lavoratori magrebini. I primi tentativi di recupero delle bidonville risalgono al 1959 e poi al 1962 da parte della SONACOTRA-Logirem. Poi dal 1966 il numero delle bidonville iniziò a calare: non si contavano che 31 bidonville nel 1969 contro le 45 del 1962." (Trad. nostra)

À cette époque-là, Mouloud était heureux. Il avait installé sa famille à Port-de-Bouc, entre les Martigues et Fos. À la mairie on avait été «gentil avec lui» et il avait vite obtenu une belle H.L.M., avenue Maurice-Thorez. Le boulot était dur, et plus il y avait d'Arabes et mieux on se portait. C'était ce que pensaient les anciens des chantiers navals, qui s'étaient fait réembaucher à Fos. Des Italiens, en majorité des Sardes, des Grecs, des Portugais, quelques Espagnols.

Mouloud adhéra à la C.G.T. C'était un travailleur, et il avait besoin de se trouver une famille, pour le comprendre, l'aider, le défendre.

«Celle-là, c'est la plus grande», lui avait dit Guttierrez, le délégué syndical. Et il avait ajouté: «Après le chantier, il y aura des stages pour entrer dans la sidérurgie. Avec nous, tu as déjà ta place dans l'usine.»

Mouloud, ça, ça lui plaisait. Il le croyait, dur comme fer. Guttierrez le croyait aussi. La C.G.T. le croyait. Marseille le croyait. Toutes les villes autour le croyaient, et construisaient des H.L.M. à tour de bras, des écoles, des routes pour accueillir tous les travailleurs promis à cet Eldorado. La France elle-même le croyait. Au premier lingot d'acier coulé, Fos n'était déjà plus qu'un mirage. Le dernier grand rêve des années soixante-dix. La plus cruelle des désillusions. Des milliers d'hommes restèrent sur le carreau. (Total Khéops ,71-72)²⁵⁴

Queste genti, diverse per la loro origine etnica, culturale e religiosa si integrarono più o meno bene all'interno della società francese. Non mancarono certo i problemi, tanto che, ancora oggi, è necessario fare i conti con quelli lasciati in sospeso e che potremmo riassumere con le parole: disoccupazione, precarietà,

²⁵⁴ Casino totale, 50.

razzismo, violenza. Ma anche, e non di meno, con la parola identità che si sposa con le parole ghetto, convivenza, aggressività, comunità e immigrazione clandestina.

Dans ces milieux, qui, du fait de la durée de la crise, se paupérisent de plus en plus, émergent des valeurs et des comportements culturels différents. Les jeunes des cités, la caillera (la racaille) comme ils s'autoproclament se retrouvent «au ban du lieu» et la banlieue est revendiquée comme leur territoire. Le quartier (tiéquar) des jeunes banlieusards représente le seul espace possédé et maîtrisé. Ils s'inventent leur propre identité [...] avec un langage qui leur est propre.²⁵⁵

Attraverso un proprio linguaggio, che attinge all'*argot* classico, al *verlan* e ai diversi dialetti, la *zone* tenta di costruirsi una identità ed una cultura della quale la musica rap si fa portavoce, proponendo i miti delle città dormitorio e del disagio del vivere dei giovani che vi abitano.

Debout sur les sièges, ils frappaient sur les parois et les vitres comme sur des tam-tam, au rythme d'un radio K7. À fond la musique. Rap, bien sûr. IAM, je connaissais. Un groupe marseillais vraiment top. On l'entendait souvent sur Radio Grenouille, l'équivalent de Nova à Paris. Elle

²⁵⁵ Z. Messili, e H. Ben Aziza, «Langage et exclusion. La langue des cités en France», in Cahiers de la Méditerranée, 69, *Être marginal en Méditerranée (XVIe -XXIe siècle)*, 2004. [Online] disponibile dal world wide web: <<http://cdlm.revues.org/document729.html>>.

“In questi ambienti, che, a causa della durata della crisi, si impoveriscono sempre di più, emergono dei valori e dei comportamenti culturali differenti. I giovani delle cités, la caillera (racaille) come si autoproclamano si ritrovano “au ban du lieu” e la banlieue viene rivendicata come il loro territorio. Il quartiere (tiéquar) dei giovani delle banlieues rappresenta l'unico spazio posseduto e padroneggiato. Si inventano la propria identità [...] con un linguaggio che è solo loro.” (Trad. nostra)

programmait tous les groupes rap et ragga de Marseille et du Sud. IAM, Fabulous Trobadors, Bouducon, Hypnotik, Black Lions. Et Massilia Sound System, né au milieu des Ultras, dans le virage sud du stade vélodrome. Le groupe avait filé la fièvre ragga hip hop aux supporters de l'OM, puis à la ville.

À Marseille, on tchatte. Le rap n'est rien d'autre. De la tchatte, tant et plus. Les cousins de Jamaïque s'étaient trouvé ici des frères. Et ça causait comme au bar. De Paris, de l'Etat centraliste, des banlieues pouraves, des bus de nuit. La vie, leurs problèmes. Le monde, vu de Marseille.

*On survit d'un rythme de rap.
voilà pourquoi ça frappe.
Ils veulent le pouvoir et le pognon, à Paris.
J'ai 22 ans, beaucoup de choses à faire.
Mais jamais de la vie je n'ai trahi mes frères.
Je vous rappelle encore avant de virer de là,
Qu'on ne me traitera pas
de soumis à ce putain d'État.*

Et ça frappait fort, dans le compartiment. Tam tam de l'Afrique, du Bronx, et de la planète Mars. Le rap, ce n'était pas ma musique. Mais LAM, je devais le reconnaître, leurs textes cartonnaient juste. Beau et bien. En plus, ils avaient le groove, comme on dit. Il suffisait de regarder les deux jeunes qui dansaient devant moi. (Total Khéops, 95-96)²⁵⁶

Il quartiere dei giovani abitanti della *banlieue* rappresenta l'unico spazio vissuto e padroneggiato, qui s'inventano la loro identità, un'identità in gran parte influenzata dalla cultura afro-americana della quale ripropongono le forme: musica, graffiti, abbigliamento (ad es.: tee-shirt, berretto messo al contrario, scarpe da ginnastica slacciate, tuta etc.) ed il linguaggio che

²⁵⁶ *Casino totale*, 67-68.

viene definito *langue des cités* oppure *parler des jeunes*²⁵⁷ o meglio: *langue djeunz*, dei *djeunz*, i giovani per come essi stessi in *argot* si definiscono.

Pierre Bourdieu afferma in proposito:

*[...] ce qui s'exprime avec l'habitus linguistique, c'est tout l'habitus de classe dont il est une dimension, c'est-à-dire, en fait, la position occupée, synchroniquement et diachroniquement, dans la structure sociale.*²⁵⁸

La lingua riflette il grado di consapevolezza della presenza dell'altro. Un Altro che fa vivere loro sentimenti quali l'odio, l'esclusione, l'ingiustizia e l'intolleranza, sentimenti verso i quali si ribellano attraverso l'uso di una lingua che esclude l'Altro, che lo fa irritare, che suscita intolleranza, che lo fa sentire fuori dal gruppo, fuori dalla società, ma questa lingua consente loro di sentirsi in contatto con i pari con i quali condividono le esperienze, la cultura, la storia e questo stesso linguaggio.

L'univers du français académique évoque l'autorité, le pouvoir, le monde du travail qui leur est barré par le chômage ou la discrimination. Ce français normatif les renvoie à l'échec scolaire que connaissent beaucoup d'entre eux. La langue des cités leur permet de surmonter l'éclatement et l'instabilité liés à leur condition socio-

²⁵⁷ H. Boyer, «“Nouveau français”, “parler jeune” ou “langue des cités”? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié», in *Langue Française*, 1997, 114, 6-15.

²⁵⁸ P. Bourdieu *Ce que parler veut dire – L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 85.

“quello che si esprime con l'habitus linguistico, è tutto l'habitus di classe di cui è una dimensione, cioè, in realtà, la posizione occupata sincronicamente e diacronicamente nella struttura sociale.” (Trad. nostra)

*économique et à leur sentiment de rejet par les autres et ainsi de se doter d'une unité de conscience.*²⁵⁹

La *langue des cités* denota dunque una “frattura linguistica” originata da una frattura sociale, è segno di appartenenza ad un gruppo che si ribella contro l'esclusione e contemporaneamente diventa uno strumento per comunicare in maniera criptica, facendo vivere all'Altro lo stesso sentimento di esclusione.

*Toute ethnie présente quelque chose d'ineffable, aussi bien à ses membres qu'aux étrangers. Pour les premiers, elle se reflète dans cette qualité spirituelle inexprimable qui naît d'une socialisation commune et de l'expérience collective; pour les seconds, constituants manifestes, traits saillants et stéréotypes ne sont que les traductions d'une essence collective profonde, pour toujours insondable. Il y a là deux sentiments parfaitement distincts, qui se renforcent mutuellement, et qui, en une sorte de réciprocité tacite, s'associent pour maintenir ouvert le gouffre qui sépare toujours plus ou moins des ethnies différentes.*²⁶⁰

²⁵⁹ Z. Messili, H. Ben Aziza, *op. cit.*

“L'universo del francese accademico evoca l'autorità, il potere, il mondo del lavoro a loro precluso dalla disoccupazione o dalla discriminazione. Questo francese normativo rimanda agli insuccessi scolastici che molti di loro conoscono. La lingua delle cités permette loro di superare la frantumazione e l'instabilità della loro condizione socio-economica e del loro sentirsi rifiutati dagli altri e di dotarsi così di una consapevolezza comune.” (Trad. nostra)

²⁶⁰ W. A. Douglass, S. M. Lyman, «L'ethnie: structure, processus et saillance», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXI, 1976, 211.

“Ogni etnia presenta qualcosa d'ineffabile, tanto ai propri membri quanto agli stranieri. Per i primi, si riflette in questa qualità spirituale inesprimibile che nasce dalla socializzazione comune e dall'esperienza collettiva, per i secondi, costituenti manifesti, tratti salienti e stereotipi non sono che le traduzioni di un sentire collettivo profondo, per tutti insondabile. Ci sono qui due sentimenti perfettamente distinti, che si rinforzano mutualmente, e che, in una sorta di tacita reciprocità, si associano per mantenere aperto l'abisso che separa sempre, più o meno, delle etnie differenti.” (Trad. nostra)

Il *verlan* è una delle varianti dell'*argot*. Risulta essere un vocabolario formato da parole che sono state trasformate attraverso l'inversione delle sillabe, l'elisione di alcuni fonemi, l'uso dell'apocope. La stessa parola *verlan* è frutto dell'inversione delle sillabe della locuzione avverbiale *à l'envers*:

a type of word game which aims to disguise words, essentially by inverting the syllables, as in the word verlan itself (< l'envers), hence céfran (< français), quebla (< black) and beur (< arabe). To preserve the cryptic nature of this vocabulary, a word may undergo several metamorphoses, as one form becomes too well known of hackeneyed, as in asmeuk (comme ça) via the intermediate forms kommas and sakome. This 'second-generation' verlan is known as veul and (re)generates forms such as feume (< meuf < femme). Whether verlan is a passing fashion or will continue to flourish is a moot point, but the widespread acceptance of terms such as beur/beurette may suggest that it will leave some permanent traces in the lexicon of French.²⁶¹

La presenza dell'inversione nella costruzione di queste parole ci rinvia al tema di cui abbiamo precedentemente argomentato, quello dell'identità, dell'esclusione, della ribellione verso le norme culturali e sociali ed il desiderio di capovolgerle.

²⁶¹ A. Battye, M.A. Hintze, P. Rowlett, *The French Language Today*, Londra: Routledge, 2000, 309.

“un gioco di parole che mira a rendere irriconoscibili le parole stesse, invertendo le sillabe, come avviene anche nella parola *verlan* (< *l'envers*), in *céfran* (< *français*), *quebla* (< *black*) e *beur* (< *arabe*). Per conservare la natura criptica di questo lessico, una parola può subire trasformazioni incessanti man mano che una forma diventa immediatamente riconoscibile, come *asmeuck* (*comme ça*), creata attraverso le forme intermedie *kommas* e *sakome*. Questo *verlan* di 'seconda generazione' è noto come *veul* e (ri)crea delle forme come *feume* (< *meuf* < *femme*). È difficile dire se il *verlan* è un fenomeno effimero oppure se continuerà a espandersi, ma la sempre più diffusa tendenza ad accettare delle parole come *beur/beurette* può suggerire che lascerà delle tracce permanenti nel lessico francese.” (Trad.nostra)

L'emploi du verlan peut ici être analysé comme une volonté d'inverser les normes culturelles, tout comme le fait de porter sa casquette et son pantalon de survêtement à l'envers. Cela est d'autant plus vrai que les mots d'argot employés sont presque tous «verlanisés» [...]La volonté d'exprimer une contre-culture apparaît dès lors. En effet, l'argot traduit une sous-culture populaire. En «verlanisant» cet argot, les jeunes des cités manifestent la volonté d'inverser les normes culturelles populaires de la même façon qu'ils inversent les normes culturelles en général.²⁶²

Sarebbe comunque ingannevole considerare questo tipo di linguaggio come una semplice espressione linguistica di inversione di una norma sociale.

Abbiamo anche rilevato che questo tipo di linguaggio che è associato ad una pronuncia particolare, svolge la funzione di ostentare la propria estraneità e contemporaneamente la volontà di escludere, far sentire estraneo, straniero il potenziale terzo ascoltatore, fruitore di una comunicazione che “deve” rimanere chiusa all'interno del gruppo o della comunità che l'ha generato e che l'utilizza. E' un linguaggio che esprime l'esperienza dei giovani e di quella vita che ruota attorno alla *cit *, dove loro abitano, una quotidianità fatta di problemi di lavoro, di denaro, di conflitti. Fin dagli anni settanta-ottanta il *verlan* si era diffuso nelle *banlieues*, ma ha incontrato un momento di grande propagazione agli inizi degli anni novanta, specialmente tra le

²⁶² J.D.Haddad, *op. cit.*, 53.

“L'uso del verlan può qui essere analizzato come volontà di invertire le norme culturali, proprio come il fatto di mettersi il berretto e i pantaloni della tuta al contrario. Questo è tanto più vero visto che le parole di argot utilizzate sono quasi tutte «verlanizzate». [...] La volontà di esprimere da queste una contro-cultura. In effetti l'argot traduce una sotto-cultura popolare. Nel «verlanizzare» questo argot, i giovani delle cités manifestano la volontà di ribaltare le norme culturali popolari così come ribaltano le norme culturali in generale.” (Trad. nostra)

nuove generazioni, attraverso l'uso che ne hanno fatto alcuni gruppi musicali.

Come avviene per tutte le forme linguistiche, anche il *verlan* ha finito con l'essere più o meno compreso e utilizzato in tutti gli ambiti e da tutti gli strati sociali, si parla infatti di forme *verlanisées* per caratterizzare i vocaboli derivati dal *verlan* ed entrati nell'uso comune. Il *verlan* è divenuto così una lingua "normalizzata", si è allontanato dall'immagine iniziale di marginalità, ma proprio per questo motivo, per conservare quel carattere di incomprensibilità che ne aveva segnato le origini, e che consentiva ai parlanti di non essere compresi dai non iniziati, si è venuta sviluppando una nuova forma di *verlan*, il cosiddetto *verlan de verlan*.

*Verlan, jargon revenu à la mode, qui consiste à retourner le mot à "l'envers", syllabe par syllabe: brelica pour "calibre", chicha pour "haschich", laisse béton pour "laisse tomber". En verlan, l'e muet des finales se prononce [œ] et non [e]: chetron ("tronche") = cheutron et non chétron. Les jeunes amateurs de verlan ont été jusqu'à créer un verlan de verlan, le lanvère [...]*²⁶³

Ora cercheremo di esemplificare attraverso alcune parole presenti nella Trilogia quanto siamo venuti dicendo delle variazioni subite dalla lingua francese ed i vari passaggi che portano al *verlan* e poi al *verlan de verlan*.

²⁶³ F. Caradec, *N'ayons pas peur des mots. Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris: Larousse, 1989, 19.

"Verlan, argon, ritornato di moda, che consiste nel rigirare la parola al "contrario", sillaba per sillaba: brelica per "calibre", chicha per "haschich", laisse béton per "laisse tomber". In verlan la e muta delle finali si pronuncia [œ] e non [e]: chetron ("tronche") = cheutron e non chétron. I giovani amanti del verlan sono giunti a creare un verlan del verlan il lanvère[...]" (Trad.nostra)

Verlan	Français standard
<p>- Tire-toi, y a des keufs qui arrivent. Y en a qui matent devant chez ta meuf. (<i>Total Khéops</i>, 38)</p>	<p>- Pars, il y a des policiers/flics qui arrivent. Il y en a qui surveillent devant chez ta femme/copine.</p>
<p>- Je sais. T'es qu'un pauvre petit rebeu qu'un connard de flic fait chier. (<i>Total Khéops</i>, 69)</p>	<p>- Je sais. Tu n'es qu'un pauvre petit arabe qu'un connard de flic fait chier.</p>
<p>- Ouais. Voir si sont balèzes, pour nous z'entrer des trucs dans la chetron, renchérit un autre..(<i>Total Khéops</i>, 68)</p>	<p>- Oui. Pour voir s'ils sont forts pour nous entrer des trucs dans la tête (tronche) renchérit un autre.</p>
<p>- Ouais. En sortant du bar, je l'vois, ce keum. Une meuf, que j'crovais qu'c'était. (<i>Total Khéops</i>, 178)</p>	<p>- Oui. En sortant du bar, je le vois, ce mec. Une femme, je croyais que c'était.</p>
<p>Pourquoi y t'ont pécho, les keufs? (<i>Total Khéops</i>, 221)</p>	<p>Pourquoi ils t'ont attrapé (chopé) les policiers/flics?</p>
<p>Le céfran qui s'est fait buter. fait buter (<i>Total Khéops</i>, 78)</p>	<p>Le français qui s'est fait tuer.</p>

Molto spesso, come abbiamo detto, la trasformazione di una parola in *verlan* è accompagnata da un'elisione. Questa può riferirsi ad una sola lettera oppure ad un gruppo di lettere, di solito vocali.

Uno dei termini più diffusi, che adesso è passato nel linguaggio corrente, è *ripou*, che è l'inversione di *pourri* (marcio, corrotto), per designare i poliziotti. Quindi, da *pourri* nasce, invertendo le sillabe nella pronuncia, *ripou*. Allo stesso modo tutta una serie di parole è stata invertita nella pronuncia. Oppure le parole che designano le razze, per esempio *black* è diventato *kebla*; *arabe* è diventato *rebeu* oppure *beur*, parola questa diventata molto famosa perché nel 1983 in Francia, a seguito dell'assassinio di alcuni arabi nelle periferie di alcune città, ci fu la cosiddetta "marcia dei beurs" che attraversò il paese e venne ricevuta all'Eliseo da Mitterrand.

Anche tutte le parole della vita quotidiana hanno subito l'inversione sistematica delle sillabe: per esempio un'audiocassetta, *cassette*, è diventata una *setka*.

La parola *femme*, composta dalle sillabe *fem* e *me*, si trasforma in *mefem* e, dopo l'elisione, in *mef* o, più precisamente, per come viene proposto attualmente dai dizionari, in *meuf*. In questo caso vengono elise la vocale e la consonante finali. Ma questa è solo una delle possibili spiegazioni della trasformazione avvenuta, un'altra possibile potrebbe essere la seguente: *femme* -> *fa-meu* -> *meu-fa* -> *meuf* per elisione della vocale "a". Altra caratteristica riguarda quelle parole che terminano con una consonante. In questo caso non solo assistiamo allo spostamento della sillaba finale in inizio di parola, ma per consentirne la pronuncia, a questa consonante viene normalmente aggiunta la vocale *eu*. Una volta attuata questa trasposizione, la parola segue le sorti comuni, perderà alcune lettere finali. Proponiamo due esempi:

“flic” (si pronuncia flik)= fli +k+eu -> keu-fli-> keuf

“mec” -> mê-keu-> keu-mé-> keum

Il *verlan de verlan* è il risultato di ulteriori trasformazioni, occorreva ricodificare il *verlan* per farlo di nuovo essere criptico.

Occorreva invertire ciò che già una volta era stato invertito. Il *céfran des təcis* (vale a dire il *français des cités*) doveva essere segnale di emarginazione, pertanto la trasformazione si rendeva necessaria per opporsi alla integrazione che stava avvenendo al *verlan* una volta adottato dai mass-media o dai giovani borghesi. Ai giorni nostri il termine *meuf*, per indicare una donna, è frequentemente sostituito dalle trasformazioni successive *feum* o *feumeu* per via dell'inversione dell'inversione di cui abbiamo precedentemente parlato. Questa doppia inversione ha fatto sì che il *verlan de verlan* venisse detto anche *double verlan*.

3.3. Il Parler Marseillais

Con *parler marseillais* indichiamo la forma locale del francese, usato dagli abitanti di Marsiglia e dintorni. Questo francese è fortemente influenzato dal provenzale nella sintassi ed il suo vocabolario è un vero indice socio-culturale in una città che ha sempre cercato di conservare la sua autonomia e specificità in particolare nei confronti della capitale.

Considerato come elemento essenziale del patrimonio locale, svolge attualmente delle significative funzioni in relazione al problema dell'identità, non diversamente da quanto accade in Italia, ad esempio, per l'uso che fanno del loro dialetto gli abitanti di Venezia.

Il parlato urbano di Marsiglia ed il parlato della regione marsigliese possono divergere per il fatto che la città di Marsiglia ha un carattere particolare per le sue caratteristiche di cosmopolitismo e per la posizione geografica, specialmente per il suo porto, che la colloca nell'ambiente mediterraneo, e pertanto ha subito a livello linguistico numerose influenze.

E' una città d'immigrazione per eccellenza, ha accolto masse di persone di diversa origine: turchi, greci, catalani, italiani e poi cronologicamente: armeni, pieds-noirs (i coloni francesi che lasciarono l'Algeria dopo la dichiarazione di indipendenza del 1962), nord africani del Magreb, comoriani, corsi e molti altri. Questo senza parlare dei francofoni del nord della Francia, immigrati in tutta l'area della Provenza, attirati dal clima. Spesso Marsiglia viene chiamata "Babele" e definita la meno provenzale delle città della Provenza.

Frutto di una miscela di provenzale e francese, il *parler marseillais* si è nutrito degli apporti successivi di diverse lingue portate in città dalle persone che vi si sono trasferite e che oggi costituiscono la popolazione locale. In questo modo la sua evoluzione è costante. Il *parler marseillais*, reso celebre dall'opera filmica di Pagnol, presenta delle espressioni che attualmente suonano come arcaiche. Questo è il caso dell'espressione *sas*, un'espressione usata da persone della passata generazione, e dunque non più in uso tra i giovani, che stava per *tu sais*. Questa è ad esempio un'espressione che ritroviamo nella Trilogia quando Izzo fa parlare Fonfon, il tipico marsigliese di "un tempo".

Per quanto sia in perpetua trasformazione, il *parler marseillais* è un vero e proprio simbolo locale della particolarità della *cit  phocéenne* ed il suo uso   rivendicato in tutti gli strati della societ .

Fuori da questa realtà, fuori dalla Provenza si sarebbe tentati di ritenere che il *parler marseillais* sia un linguaggio utilizzato solo dalle classi popolari, come l'*argot* è utilizzato solo in certi ambienti o il *verlan* è utilizzato nelle *banlieues*, ma questo *terroir linguistique* è integrato nel vocabolario usuale e familiare di tutti i marsigliesi. Non è dunque la parlata di una particolare frangia della popolazione, ma uno stile di comunicazione ancorato nell'uso, universalmente riconosciuto e continuamente rinnovato dall'apporto delle giovani generazioni. Non stiamo dicendo che gli abitanti di Marsiglia non sappiano parlare il francese, ma che essi prediligono sottolineare la loro diversità, utilizzando un parlato che diventa un segno distintivo, di riconoscimento, di appartenenza alla stessa fratria. Non possiamo dunque non notare quanto questo *parler marseillais* svolga funzioni analoghe a quelle svolte dal *verlan* e dall'*argot*, anche se la sua diffusione è molto più ampia e coinvolge molti più strati di popolazione. I marsigliesi "si riconoscono" dalla loro parlata e, anche se non utilizzano tutta la gamma di espressioni disponibili presso il loro strato sociale, questo è facilmente identificabile dai loro concittadini, è una sorta di marchio di fabbrica.

Questa forma di francese locale costituisce un livello intermedio tra la *langue commune* e la *langue d'oc* e più precisamente di una sua varietà dialettale: il provenzale. Anche se alcune espressioni sono ormai facilmente comprensibili in tutto il territorio, vari vocaboli sono di uso esclusivamente locale e si riferiscono soprattutto ai campi semantici della vita quotidiana, come i prodotti del mare o della terra.

Sa bouillabaisse était une des meilleures de Marseille. Rascasse, galinette, fielas, saint-pierre, baudroie, vive, roucaou, pageot, chapon, girelle... Quelques crabes aussi, et,

à l'occasion, une langouste. Rien que du poisson de roche. Pas comme tant d'autres. Et puis, pour la rouille, elle avait son génie bien à elle pour lier l'ail et le piment à la pomme de terre et à la chair d'oursin. Mais elle n'était jamais au menu, sa bouillabaisse. (Chourmo, 111)²⁶⁴

Alcuni significati, anche se trovano in francese il loro equivalente, vengono trasmessi facendo ricorso alla parlata locale, si tratta di parole come *minot*, usato per *enfant*, o di insulti, intercalari, esclamazioni come *vé* cioè *regarde!* anche da Izzo utilizzate.

Esistono inoltre parole che, pur essendo identiche, non hanno altrove lo stesso valore semantico di quello che hanno nel contesto marsigliese dove, ad esempio, per salutare qualcuno che si incontra si dice *adieu* mentre nel resto della Francia questo saluto è utilizzato nei commiati.

Come per i casi precedenti proponiamo alcune esemplificazioni.

Parler marseillais	Français standard
<p>Fonfon apparut instantanément, un sourire sur les lèvres. Ils s'aimaient bien, ces deux-là. - Adieu Honorine. - Vous me faites un petit café, Fonfon?. (Chourmo, 38)</p>	<p>Fonfon apparut instantanément, un sourire sur les lèvres. Ils s'aimaient bien, ces deux-là. - Bonjour Honorine. - Vous me faites un petit café, Fonfon?</p>

²⁶⁴ Chourmo,78.

Tirez-vous! Bordilles , que vous êtes! (<i>Total Khéops</i> , 73)	Tirez-vous! Perfides , que vous êtes!
- Salut gàri . Passe prendre l'apéro, demain au Péano. (<i>Total Khéops</i> , 23)	- Salut fiston . Passe prendre l'apéro, demain au Péano.
Le type du bureau feuilletait une revue porno, d'un air las. Un parfait mia . (<i>Total Khéops</i> , 159)	Le type du bureau feuilletait une revue porno, d'un air las. Un parfait fanfaron .
J'attendais qu'il parle, mais il ne dirait rien tant qu'il n'aurait pas bu. Une vraie attitude de cacou (<i>Total Khéops</i> , 212)	J'attendais qu'il parle, mais il ne dirait rien tant qu'il n'aurait pas bu. Une vraie attitude de frimeur .
Laisse tomber tes commentaires, Montale. Je m'en cague . (<i>Chourmo</i> , 65)	Laisse tomber tes commentaires, Montale. Je m'en fou .
Voueï , toi, tu voulais manger que la soupe avèque les croûtons. (<i>Chourmo</i> , 35)	Oui , toi, tu ne voulais manger que la soupe avec les croûtons
- Vé, c'est ce que je disais, elle a des ennuis, votre cousine. Pas qu'avec son caganis. (<i>Chourmo</i> , 59)	- Regardez, c'est ce que je disais, elle a des ennuis, votre cousine. Pas qu'avec son cadet.
- Et vous avez parlé de quoi, avec Sonia ? - D'elle, un peu. De vous, pas	- Et vous avez parlé de quoi, avec Sonia ? - D'elle, un peu. De vous, pas mal.

mal. Enfin, on n'a pas fait les bazarettes , hein. Juste un peu parlé, quoi. (Solea, 49)	Enfin, on n'a pas fait les pipelettes , hein. Juste un peu parlé, quoi
---	---

Il *parler marseillais*, è ovviamente un parlato, manca perciò di un'ortografia, ma è a questo parlato che Izzo ci introduce, attraverso i dialoghi dei suoi personaggi, e ce lo propone trasportandolo in una grafia che ne possa rappresentare le particolarità fonologiche e sintattiche.

Certe parole che egli ci propone ci fanno sentire tutta la distanza da questo mondo e possono costituire una difficoltà di comprensione anche per chi fa quotidianamente uso del francese in quanto non trovano una traduzione diretta ed adeguata, rappresentano quindi per il traduttore una vera e propria sfida.

Conclusioni

Nel contatto con l'Altro noi traduciamo costantemente perché, anche se l'Altro parla la nostra stessa lingua, ci iscriviamo in storie diverse. Freud, ad esempio, sottolineava la distinzione, all'interno della comunicazione, tra contenuto manifesto e contenuto latente:

(Essi) stanno davanti a noi come due esposizioni del medesimo contenuto in due lingue diverse, o meglio, il contenuto manifesto ci appare come una traduzione [...] in un altro modo di espressione, di cui dobbiamo imparare a

*conoscere segni e regole sintattiche, confrontando l'originale con la traduzione. Noti questi, i pensieri [...] ci riescono senz'altro comprensibili*²⁶⁵.

La comprensione dipende dal lessico di cui dispone ogni interlocutore e dalla conoscenza dell'argomento. Se un lessema non è noto, la reciproca comprensione, tra emittente e ricevente nella comunicazione, sarà ardua. Ne consegue che nello scambio verbale nella stessa lingua o nella traduzione delle lingue straniere è sempre presente la necessità di porsi di fronte al "diverso" anche se si tende a rapportare il lessico straniero al proprio lessico che è modulato dalla propria storia interlocutoria.

L'incomprensione o il malinteso nascono dal fatto che noi costruiamo "un nostro" vocabolario personale, determinato dalla "nostra" esperienza storica, che fonda le sue radici nella "nostra diversità", attingendo dal lessico della lingua parlata nel nostro contesto.

Il lessico dunque rimanda ad un processo di affermazione dell'identità ed è per questo che ogni scambio verbale, anche quello intralinguistico costituisce una traduzione, qualunque sia la lingua usata, qualunque sia la forma che utilizza la lingua. L'uso dell'*argot* e del *verlan* in uno scambio comunicativo è l'esempio più evidente di quanto veniamo dicendo.

Vorremmo volgere al termine con una citazione di George Steiner

La «traduzione» in senso stretto è un caso particolare del rapporto di comunicazione che ogni atto linguistico riuscito

²⁶⁵ S. Freud, «L'interpretazione dei sogni», in *Opere*, vol.3°, Torino: Bollati Boringhieri, 1989, 257.

traccia all'interno di un dato linguaggio. A livello interlinguistico, la traduzione porrà numerosi problemi, chiaramente insolubili; ma i medesimi problemi abbondano, a un livello più nascosto o convenzionalmente trascurato, in sede intralinguistica. Il modello «dal trasmittente al ricevente» che rappresenta ogni processo semiologico e semantico è ontologicamente equivalente al modello «dalla lingua-fonte alla lingua-ricevente», usato nella teoria della traduzione. In entrambi gli schemi vi è «nel mezzo» un'opera di decifrazione interpretativa, una funzione di codificazione-decodificazione o sinapsi. Quando due o più lingue sono connesse tra loro in maniera articolata, le barriere intermedie saranno ovviamente più cospicue e, quindi, l'impresa di raggiungere l'intelligibilità sarà più consapevole. Ma i «moti spirituali», per usare l'espressione dantesca, sono rigorosamente analoghi. Allo stesso modo sono analoghe, come vedremo, le cause più frequenti di incomprensione o (ed è lo stesso) di insuccesso nel tradurre correttamente. In breve: all'interno delle lingue o tra di esse, la comunicazione umana equivale alla traduzione. Studiare la traduzione significa studiare il linguaggio.²⁶⁶

In questa parte abbiamo cercato di mostrare che la traduzione avviene sia all'interno della stessa lingua sia tra lingue diverse e che pertanto sia possibile parlare di traduzione anche quando si affronta la comprensione di una comunicazione, verbale o scritta, anche all'interno della stessa lingua.

Questo concetto si discosta da quello di Jakobson secondo il quale la “vera” traduzione avrebbe luogo solo tra lingue diverse. Jakobson infatti affermava che la traduzione intralinguistica consisteva nella riformulazione, nella perifrasi o

²⁶⁶ G. Steiner, *Dopo Babele*, Milano: Garzanti, 2004, 76

nella sinonimia, mentre a nostro avviso, per come abbiamo argomentato, la traduzione intralinguistica può e deve essere intesa come una vera e propria operazione di traduzione a prescindere da riformulazione, perifrasi o sinonimia.

Abbiamo infatti definito “traduzione intralinguistica” quel tipo di traduzione che avviene all’interno dello stesso sistema di segni, abbiamo sottolineato come i fattori linguistici assieme ai fattori individuali e sociali favoriscano o rendano difficile la comprensione del messaggio e come questo avvenga non soltanto a livello della comunicazione interlinguistica, ma anche a livello della comunicazione intralinguistica per le varianti che intervengono. Tutto ciò ci permette di affermare che all’interno di qualsivoglia operazione traduttiva interlinguistica è sempre presente una preliminare fase di traduzione intralinguistica

II. La traduzione interlinguistica

Le traducteur est le maître secret de la différence des langues, non pas pour l'abolir, mais pour l'utiliser, afin d'éveiller, dans la sienne, par les changements violents ou subtils qu'il lui apporte, une présence de ce qu'il y a de différent, originellement, dans l'original. ²⁶⁷

Per comprendere i significati di una lingua da tradurre si rende necessario immergersi nel tessuto culturale della comunità che la usa. Per dirla con Malinowski:

*Il risultato principale della nostra analisi è stato che è impossibile tradurre le parole di una lingua [...] senza offrire un panorama dettagliato della cultura di coloro che la adoperano*²⁶⁸

Per comprendere le parole di una lingua occorre dunque comprendere la cultura che l'ha prodotta cioè i ruoli, le aspettative, le credenze, i miti, i riti e tutte le pratiche dell'agire quotidiano che svolgono la funzione di strumenti prescrittivi, danno significato al mondo, riducono l'incertezza e forniscono identità.

Poiché l'intero mondo delle "cose-da-esprimere" cambia con il livello di cultura, con le condizioni geografiche, sociali ed economiche, ne consegue che il significato di una parola va

²⁶⁷ M. Blanchot, «Traduire», in *L'amitié*, Gallimard, 1971.

“Il traduttore è l'artefice segreto della differenza delle lingue, non per abolirla, ma per utilizzarla, al fine di risvegliare, nella sua, attraverso i cambiamenti violenti o sottili che vi apporta, una presenza di ciò che vi è di differente, originariamente, nell'originale.” (Trad. nostra).

²⁶⁸ B. Malinowski, *op. cit.*, 348.

*sempre ricavato, non da una passiva contemplazione della parola stessa, ma da un'analisi delle sue funzioni, con riferimento a una cultura data.*²⁶⁹

La lingua riflette un'immagine del mondo e quando si tratta di tradurre da una lingua ad un'altra lingua, cioè di traduzione interlinguistica, si tratta di far passare questa visione del mondo in un'altra lingua che vede le cose del mondo in maniera diversa. Diventano quindi fondamentali i concetti di "terzo spazio" e quelli espressi dalle teorie proposte dagli studi sul *Cultural turn* e dai *Translation studies* di cui abbiamo esaminato l'evoluzione nella seconda parte del presente lavoro.

Il traduttore, al di là della diatriba *souciers-ciblistes*, sarà dunque sempre un traditore nel senso etimologico del termine (*trādere*=consegnare, trasmettere²⁷⁰) in quanto a lui spetta il compito di passare i contenuti di una cultura, trasmessi attraverso la lingua, in un'altra lingua-cultura.

Secondo la nozione di lingua-cultura proposta da Henri Meschonnic:

Avec les langues trois choses sont en jeu:

1) reconnaître que "la" langue est plus que la langue, et qu'il faut savoir ce que peut une langue, langue - synonyme: culture;

2) reconnaître qu'il s'agit du rapport entre identité et altérité, et que l'identité n'advient que par l'altérité;

²⁶⁹ B. Malinowski, *op. cit.*, 348.

²⁷⁰ G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze: Le Monnier, 1967.

3) reconnaître le rapport entre unicité et pluralité, et que l'unité est une pluralité interne. Le monolinguisme absolu étant à considérer comme une forme collective d'autisme.²⁷¹

o di “périlangue” secondo la terminologia di Jean-René Ladmiral.

D'autre part, le concept de langue devra aussi être dilaté ou élargi pour s'ouvrir sur les horizons socio-culturels qui viennent assurer le remplissement réel de sa sémantique. De proche en proche, ce sont toutes les présuppositions du champ culturel que le traducteur finirait par être amené à maîtriser. Aussi avons-nous repris à H. Meschonnic la notion de langue-culture, dont la traduction fait apparaître la pertinence sémantique. En mettant deux langues en contact, la méta-communication traduisante entraîne ce que nous avons appelé une objectivation des connotations; elle met en évidence le fait que les connotations culturelles sont propres aux contextes de chaque langue et qu'à ce titre, elles doivent être traduites, c'est-à-dire qu'elles doivent figurer dans le texte-cible puisqu'elles font parties des informations que comporte, implicitement, le texte source. Nous préférons, quant à nous, thématiser ce problème en utilisant le concept de périlangue dans la mesure où il ne s'agit pas seulement de traduire d'une «langue-culture» à l'autre: la langue ainsi «dilatée» n'englobe pas seulement le contexte de la

²⁷¹ H. Meschonnic, *Sur l'inégalité des Langues*, Contribution toulousaine, occitane et française à une future et nécessaire. Déclaration Universelle des Devoirs envers les Langues et les Cultures, Toulouse: aprile 2000. [online] disponible dal world wide web:

<<http://www.arnaud-bernard.net/declaration/francais/propositions/ineg.php>>
“Con le lingue tre cose sono in gioco: 1) riconoscere che «la» lingua è più che la lingua, occorre sapere ciò che può una lingua, lingua-sinonimo: cultura; 2) riconoscere che si tratta del rapporto tra identità e alterità e che l'identità avviene solo con l'alterità; 3) riconoscere il rapporto tra unicità e pluralità, e che l'unità è una pluralità interna. Il monolinguisimo assoluto sarebbe da considerare una forma collettiva di autismo.” (Trad. nostra)

civilisation dont elle est solidaire. Il faut aussi faire une place au substrat référentiel, voire à certains traits comportementaux, qui accompagnent les énoncés des locuteurs-source. [...] Au vrai, on pourrait considérer aussi que ces éléments de référence font partie des supposés culturels de la langue-source, mais il est quand même plus explicite d'utiliser le concept de périlingue. Ces connotations, ces signifiés périlinguistiques devront être réinvestis, éventuellement neutralisés puis reconstitués, dans le message-cible par le traducteur. ²⁷²

Come abbiamo potuto osservare il legame fra i fenomeni socio-culturali e i fenomeni linguistici è stato sottolineato dagli studiosi da molto tempo. La lingua è il filtro attraverso il quale passa l'esperienza umana: in questa prospettiva essa diventa anche veicolo primario del pensiero. Su queste basi prese forma la nota ipotesi detta di Sapir, secondo cui la lingua che parliamo influenza la nostra visione del mondo.

²⁷² J. R. Ladmiral, *op. cit.*, 1979, 177-179.

“D'altra parte il concetto di lingua dovrà anche essere dilatato o allargato per aprirsi sugli orizzonti socio-culturali che vengono ad assicurare la reale compiutezza della sua semantica. Sempre più numerosi sarebbero i presupposti del campo culturale che il traduttore finirebbe con il dover padroneggiare. Così abbiamo ripreso da H. Meschonnic la nozione di lingua-cultura, di cui la traduzione mette in rilievo la pertinenza semantica. Mettendo due lingue in contatto, la meta-comunicazione che traduce porta a ciò che noi abbiamo chiamato un'oggettivazione delle connotazioni, mette in evidenza il fatto che le connotazioni culturali sono proprie dei contesti di ciascuna lingua e che a questo titolo devono essere tradotte, vale a dire che devono figurare nel testo di arrivo poiché fanno parte delle informazioni che comporta il testo fonte. Per quanto ci riguarda preferiamo tematizzare questo problema utilizzando il concetto di *périlingue* nella misura in cui non si tratta solo di tradurre da una «lingua-cultura» all'altra: la lingua così «dilatata» non ingloba solo il contesto della civiltà di cui è solida. Occorre anche fare posto al substrato referenziale, magari anche ad alcuni tratti comportamentali, che accompagnano gli enunciati dei locutori-fonte. [...] Veramente, si potrebbe considerare anche che questi elementi di riferimento fanno parte dei presupposti culturali della lingua-fonte, ma è comunque più esplicito utilizzare il concetto di *périlingue*. Queste connotazioni, questi significati perilinguistici dovranno essere reinvestiti, eventualmente neutralizzati poi ricostituiti dal traduttore nel messaggio di arrivo.” (Trad. nostra)

E' proprio un errore di valutazione immaginare che una persona si adatti alla realtà essenzialmente senza l'uso della lingua e che la lingua sia solo un mezzo accidentale di risolvere specifici problemi di comunicazione o di pensiero. L'essenza della questione è che il "mondo reale" viene costruito, in gran parte inconsciamente, sulle abitudini linguistiche del gruppo. Non esistono due lingue che siano sufficientemente simili da essere considerate come rappresentanti della stessa realtà sociale. I mondi in cui vivono differenti società, sono mondi distinti, non sono semplicemente lo stesso mondo con etichette differenti.²⁷³

Poiché l'uso della lingua è un modo per il soggetto di porsi, una maniera di rivendicare l'appartenenza ad un luogo, ad un gruppo sociale o ad una classe di età, poiché la lingua si trasforma, come abbiamo precedentemente sottolineato, secondo modalità diatopiche, diastratiche e diafasiche, diventa fondamentale per il traduttore, comprendere se le varianti della lingua di partenza trovino o meno corrispondenza nella lingua d'arrivo.

Prima di affrontare la traduzione di un testo come la Trilogia, in cui la sfida della traduzione, come abbiamo dimostrato si situa principalmente al livello del linguaggio e della cultura che esso veicola, prenderemo in esame le varianti nell'italiano contemporaneo per capire quanto siano simili o diverse da quelle nella lingua francese, al fine di affrontare meglio la traduzione della trilogia e valutare le scelte traduttive più opportune.

²⁷³ E. Sapir, «La lingua», in *Cultura, linguaggio e personalità*, Torino: Einaudi, 1972, 58

1. Le varianti nell'italiano contemporaneo

L'italiano, come il francese, ha sviluppato nel corso del tempo una gamma assai ampia di diversificazioni ed ogni italiano ha un suo repertorio linguistico, che spazia dal dialetto locale a quello regionale, fino all'italiano più controllato. Se la gente delle diverse regioni dovesse parlare il proprio dialetto, userebbe parole differenti da quelle che solitamente utilizza che sono invece parole italiane, o almeno parole che la gente usa quando vuole parlare in italiano, e che perciò sente come italiane. Ci sono una quantità di parole "italiane" che sono comuni a tutte le regioni, e che quindi permettono di capire e di farsi capire ovunque ci si trovi. Poi, succede spesso che alcune parole "italiane" usate in una regione finiscano per entrare nell'italiano di tutti, e per perdere l'impronta locale che avevano all'inizio.

Tutti questi modi di parlare sono italiani regionali, perché le persone che li adoperano se ne servono non quando vogliono parlare dialetto, ma quando vogliono parlare italiano, e sono regionali perché variano da una regione all'altra.

$$\text{italiano} = \left\{ \begin{array}{l} \text{italiano comune} \\ + \\ \text{Italiano regionale} \end{array} \right.$$

Lo schema significa che, nell'italiano che ogni italiano usa, ci sono all'incirca due grandi gruppi di parole: alcune di italiano "comune", che cioè non cambia da una zona all'altra d'Italia, ma

è uguale per tutti gli italiani che parlano l'italiano, ed altre che sono specificamente regionali, e che quindi non sempre "funzionano" se ci si trova in una regione diversa da quella in cui sono adoperate.

Lo schema significa anche che quello che noi chiamiamo complessivamente italiano è in realtà una mescolanza di cose diverse. Possiamo dire che c'è un lessico italiano regionale, ma c'è anche una grammatica italiana regionale: ad es. in Sicilia al posto del passato prossimo si usa il passato remoto. Caratteristiche di grammatica regionale si trovano naturalmente in altre zone, in tutti questi casi di tipo grammaticale, non si corre il rischio di non capire o di non farsi capire, ma chi sente usare questi modi di esprimersi si accorge facilmente che la persona che li usa viene da una regione precisa, e conserva molte caratteristiche linguistiche di quella regione.

Fino a questo livello non si riscontrano grosse differenze tra il francese e l'italiano.

E' anche vero che le lingue si diffondono e cambiano più per lo spostamento delle persone che le parlano che per altre ragioni. Si tratta di una situazione in movimento. Questo riguarda anche lo scambio che avviene tra italiano e dialetto, così come avviene uno scambio tra francese e argot, che non sono a compartimenti stagni, perché esistono varietà intermedie, sebbene le caratteristiche del dialetto e quelle dell'argot non siano simili.

Ritroviamo anche nell'italiano i tre assi di variazione linguistica: quello diatopico, dal dialetto locale all'italiano, quello diastratico, dall'italiano popolare all'italiano colto e quello diafasico, stilistico, dall'italiano informale all'italiano burocratico, aulico.

Berruto sottolinea che:

*Ciascun asse si può concepire come un continuum che unisce due varietà contrapposte come poli estremi fra cui si collocano varietà intermedie. Lungo l'asse della dimensione diatopica, nella quale si collocano gli italiani regionali, i poli sono costituiti dall'italiano standard normativo e dall'italiano regionale fortemente dialettizzante; lungo l'asse diastratico, si va dall'italiano colto ricercato all'italiano popolare basso; lungo l'asse diafasico, dall'italiano formale aulico all'italiano informale trascurato.*²⁷⁴

Se l'italiano standard (o normativo), come per il francese, è la varietà di riferimento, abbiamo però visto che va considerato “normale” in senso statistico, in senso sociolinguistico, sovraregionale. Per come è codificato, viene usato dagli strati superiori oralmente e per iscritto, ma lo standard è in forte regresso per quel che riguarda la grammatica, si assiste per esempio alla marginalità del congiuntivo nel parlato e all'assenza di distinzione fra “gli” e “loro”.

Così si esprime l'Accademia della Crusca:

Da almeno una ventina di anni si parla, nella linguistica, e in particolare nella sociolinguistica, dell'affermarsi di una nuova varietà dell'italiano, definita italiano neostandard (definizione del linguista Gaetano Berruto 1987) oppure italiano dell'uso medio (secondo la definizione di Francesco Sabatini 1985). “L'italiano dell'uso medio è sia orale e scritto (purché questo non sia formale), ma prevalentemente orale; in concreto, ciò vuol dire che mentre tutti i suoi fenomeni distintivi sono presenti nell'orale, non tutti lo sono nello

²⁷⁴ G. Berruto, *op.cit.*, 9.

scritto [...]. La differenza dallo standard [considerando come standard l'italiano formale, più attento a rispettare la norma linguistica] sta soprattutto nel fatto che l'italiano dell'uso medio accoglie in sé tratti del parlato che a loro volta spesso coincidono con fenomeni attestati anticamente nell'italiano scritto, prima che la norma classicistica li escludesse (o li confinasse nell'italiano popolare o ai dialetti) e nonostante questa sopravvissuti [...]" (Mengaldo 1994: 94).

Sostanzialmente, nel momento in cui l'italiano, da lingua letteraria, è diventato patrimonio (più o meno) comune di tutti gli italiani, ha iniziato cioè a venire impiegato nell'uso vivo della quotidianità, ha subito delle evoluzioni più veloci di quanto abbia fatto la norma linguistica. Questo ha portato, in alcuni casi, a uno "scollamento" fra l'uso e la norma: i parlanti, anche colti, possono talvolta ricorrere a usi linguistici che le grammatiche indicano, o indicavano, normalmente come errati.²⁷⁵

Accanto all'italiano standard esiste dunque anche l'italiano cosiddetto "neo-standard" che coincide in buona parte con il normativo, ma accoglie una serie di fenomeni precedentemente rifiutati dalla norma o sconsigliati.

Con "neo-standard" si intende, in maniera forse un po' esagerata (in quanto non si tratta propriamente di un "altro" standard, nuovo), la varietà di lingua comunemente usata dalle persone colte che ammette come pienamente corretti alcune forme e costrutti sino a tempi non lontani ritenuti non facenti parte della "buona" lingua.²⁷⁶

²⁷⁵ [online], disponibile dal world wide web:

<http://www.accademiadellacrucina.it/faq/faq_risp.php?id=4352&ctg_id=93>

²⁷⁶ G. Berruto, *op. cit.*, 14.

Dunque, l'italiano regionale, come abbiamo segnalato, si distingue dallo standard come da altre varietà proprio per gli elementi locali. Un parlato del tutto privo di tratti locali è rarissimo.

Altra variante è data dall'italiano popolare che è tendenzialmente il tipo di italiano acquisito da chi ha per madre lingua il dialetto. Ci sono però anche parlanti che hanno un italiano popolare regionale senza possedere un dialetto. Non esiste un italiano popolare parlato unitario, il parlato è comunque più o meno regionale. Passando però dalla pronuncia alla grammatica l'impressione di unitarietà è maggiore e più evidenti sono i rapporti con l'italiano neo-standard (come livellare le differenze fra le varie forme dei verbi), ma ciò che li distingue è lo status sociolinguistico.

Come abbiamo osservato:

Nella situazione italiana, è praticamente impossibile separare la variazione diatopica da quella diastratica, e marcatezza diastratica implica solitamente marcatezza diatopica. Le varietà native degli italiani, cioè la varietà di lingua che ciascun parlante acquisisce nella socializzazione primaria, sono sempre varietà socio-geografiche determinate: un italiano di una certa fascia sociale con un qualche grado di marcatezza regionale – o, sempre meno frequentemente ma in certe aree del paese ancora in maniera rilevante, un dialetto. Si potrebbe sostenere che esiste fra le dimensioni di variazione un rapporto tale che

*esse agiscono l'una dentro l'altra: la diastratia dentro la diatopia, la diafasia dentro la diastratia [...].*²⁷⁷.

Come in tutte le lingue sono presenti anche nell'italiano le varietà di registro, quelle legate al linguaggio giovanile costantemente in evoluzione anche all'interno di piccoli gruppi o comunità e quelle legate all'uso del gergo che, come l'argot in francese, è una

*varietà (parlata) marcatamente espressiva che si può sviluppare fra parlanti che condividono attività, esperienze, idee e modi di vita, per sottolineare l'appartenenza a un gruppo o cerchia particolare e distinguersi dagli 'altri'.*²⁷⁸

In Italia risulta però più evidente di quanto non accada in Francia l'importanza della varietà diatopica che attraversa tutte le altre varietà, anche quelle del gergo giovanile:

*ce sont bien en grande partie les mêmes phénomènes linguistiques, et obéissant à une même hiérarchie, qui sont en cause dans le diastratique et dans le diaphasique[...] Il n'y a ni étanchéité, ni spécialisation des traits linguistiques [...] L'inanité d'une partition de nature entre diastratique et diaphasique peut aussi être constatée par le fait que cette distinction ne s'impose pas au même titre dans les répertoires verbaux de toutes les sociétés comparables à la nôtre: dans certaines situations nationales, elle n'est pas distribuée de la même manière. Ainsi de l'Italie, où le jeu est modifié par le rôle des dialectes.*²⁷⁹

²⁷⁷ G. Berruto, *op.cit.*, 10.

²⁷⁸ G. Berruto, *op. cit.*, 14.

²⁷⁹ F. Gadet, «Niveau de langue et variation intrinsèque», in *Palinsestes* 10, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, 23-24.

Poiché nell'italiano le varietà riscontrabili derivano dai dialetti delle diverse parti d'Italia e in Italia ogni città, ogni paese, ogni villaggio ha il proprio dialetto, non c'è forse nessun paese in Europa in cui ci sia una tale abbondanza di varietà come in Italia.

Tuttavia fenomeni come quelli del verlan in Francia, non trovano corrispondenti nell'italiano.

Riteniamo che queste differenze tra la lingua francese e la lingua italiana siano molto importanti per il traduttore. Egli si trova nella condizione di dover comprendere le variazioni di un linguaggio, il francese, nel quale i registri "popolare", "argotico", "familiare", "informale" non sono chiaramente definibili e di renderli in una lingua, l'italiano, nella quale, oltre questo aspetto di fluidità di confini tra i vari registri, intervengono gli elementi di fusione con le numerose parlate regionali che collocano il locutore in una specifica area geografica

Si sostiene che la traduzione è possibile, così come è possibile la comunicazione. È possibile comunicare attraverso la barriera linguistica e culturale esattamente come è possibile comunicare all'interno dello stesso universo linguistico e culturale, e quindi con il rischio, e talvolta con la certezza, che qualcosa possa andar perduto: qualcosa, ma non quasi tutto. Ciò è tanto più vero quanto più vicini sono i sistemi linguistici e culturali tra cui viene effettuata la traduzione.

"sono in gran parte gli stessi fenomeni linguistici, obbedienti ad una stessa gerarchia, che sono in causa nel diastratico e nel diafasico [...] Non c'è né impermeabilità né specializzazione dei tratti linguistici [...] L'inanità di una distribuzione di natura tra diastratico e diafasico può essere constatata anche dal fatto che questa distinzione non s'impone allo stesso titolo nei repertori verbali di tutte le società paragonabili alla nostra: in alcune situazioni nazionali non è distribuita nello stesso modo. Così è per l'Italia, in cui il gioco è modificato dal ruolo dei dialetti." (Trad. nostra)

Se per la letteratura “gialla” la traduzione sembra avere ormai assimilato il linguaggio specifico e non sembra presentare difficoltà particolari in quanto si muove su binari ormai consolidati, nel caso del noir la situazione è decisamente diversa. La difficoltà, per chi traduce letteratura contemporanea francese, e noir in particolare, nasce soprattutto dal fatto che il francese, utilizzato in questo genere di narrativa, propone dimensioni storico-culturali e linguistiche che non trovano corrispondenti pieni nell'italiano.

Nel caso della Trilogia, le difficoltà che il traduttore incontra riguardano la presenza di gerghi, codici, socioletti, congiunti al fatto che l'autore li propone in una trascrizione che cerca di essere l'imitazione della pronuncia locale. Questi procurano già nel testo d'origine un senso di straniamento. Con grande difficoltà questi aspetti potranno essere risolti nella traduzione in quanto rimandano ad una forma di metacomunicazione che contestualizza la comunicazione, proponendoci il comportamento del parlante nel suo complesso.

Nella traduzione sarà dunque necessario inventarsi una nuova lingua, che potremmo chiamare “lingua terza”, un “nuovo italiano”. L'unica strategia possibile pare essere quella di esplorare tutte le potenzialità espressive offerte dalla lingua italiana: dai registri più alti a quelli più bassi, popolari, senza paura di interrogare le varianti regionali, di cogliere la potenza semantica di certe “sgrammaticature”, la forza di certe forme scurrili, la pregnanza di certi giochi di parole presenti nel parlato e non riportati nei vocabolari.

2. Commento alla traduzione

Alla luce degli elementi che abbiamo preso in considerazione per definire sia il *noir*, sia le caratteristiche narrative della Trilogia di Izzo, e alla luce della teoria della traduzione che ci sembrava meglio definire la problematica della traduzione del genere letterario *noir* (ossia la traduzione come interpretazione e il traduttore come mediatore culturale che dà vita ad un mondo-spazio terzo), cercheremo di illustrare e analizzare concretamente, a partire da una selezione di brani significativi, testo a fronte, le difficoltà che può aver incontrato la traduttrice della Trilogia e le scelte da lei fatte per cercare di affrontarle.

La traduzione che prenderemo in considerazione è quella di Barbara Ferri, pubblicata dalla casa editrice e/o.

Come abbiamo detto, il traduttore è un lettore che deve entrare nel vivo di un romanzo. Le strutture del testo scritto, specialmente quelle utilizzate dal *noir*: ritmo rapido, frasi brevi, molti dialoghi che interrompono la narrazione in terza persona e le descrizioni ambientali, rendono necessaria una particolare immersione del traduttore nella “musica” dell’opera affinché il testo finale mantenga le stesse caratteristiche del testo di partenza. Si richiede una lettura attenta e attiva in quanto il testo scritto sembra invitare ad una percezione uditiva del discorso scritto, che leggiamo con la consapevolezza che si tratta di parlato.

Il primo elemento che attraversa la lettura dei romanzi *noir* è quindi la sensazione che siano una trascrizione di “altro”, di un

discorso detto, fissato sulla pagina scritta e che possiede le caratteristiche dello scritto e del parlato.

Il parlato ci arriva sotto forma di andamento sonoro creato dalle parole disposte sulla pagina, determinato dalle scelte lessicali e grammaticali dell'autore alle quali si aggiungono le caratteristiche immaginate dal lettore-traduttore.

*On traduit du sens, des mots, des phrases, des langues. Comment faire autrement, comment concevoir qu'il en soit autrement? Comment concevoir autre chose que l'intériorité du comprendre et de l'interpréter par rapport au traduire?*²⁸⁰

E' la particolare tessitura di quel tipo di testo a guidare la lettura e l'interpretazione del suo significato, fortemente veicolato dai suoni, suggerito cioè dalla fonologia dei vocaboli della lingua utilizzata.

La dimensione ritmica partecipa ampiamente alla definizione del senso del testo e percepire il senso, o un senso del testo, è un'operazione preliminare ineludibile per pensare alla sua traduzione verso una lingua diversa.

A tal proposito ci sembra particolarmente interessante il pensiero di Meschonnic, secondo il quale il significato emerge non tanto da ciò che le parole dicono, quanto da ciò che mostrano nella loro particolare organizzazione nella scrittura.

[...] je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la

²⁸⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse: Verdier, 1999, 139. "Traduciamo del senso, delle parole, delle frasi, delle lingue. Come fare diversamente, come concepire che sia diversamente? Come concepire qualcosa d'altro che non l'interiorità del comprendere e dell'interpretare in rapporto al tradurre". (Trad. nostra)

*spécificité d'un discours: son historicité. Non plus un opposé du sens, mais l'insignifiance généralisée d'un discours. Ce qui s'impose immédiatement comme l'objectif de la traduction. L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut: le mode de signifier.*²⁸¹

La novità maggiore di questa impostazione è la critica al primato semiotico della lingua, al quale il ritmo oppone il primato empirico del discorso, sostituendo la struttura col sistema, il significato col valore.

Essa supera la teoria del segno della semiotica e il suo dualismo che distingueva il significante dal significato e la forma dal senso, elementi inscindibili dello stesso sistema, secondo Meschonnic, espressi entrambi nel ritmo nel continuo dell'articolazione di suoni, parole, vuoti, pause, che ne costituiscono il fraseggio peculiare.

Da questo noi partiremo per individuare alcune caratteristiche ritmiche del fraseggio all'interno della Trilogia di Izzo. Nella sua opera il senso sembra essere in gran parte veicolato dal ritmo, che organizza il movimento delle parole nella frase, includendo non solo le alternanze di accenti, ma tutta la prosodia, effetti d'eco consonantici e vocalici, e intonazione.

La struttura agisce fortemente sulla creazione di significato, attraverso l'interazione in sequenza di elementi che sono combinati e ricombinati, come accade nella musica. Si

²⁸¹ H. Meschonnic, *op.cit.*, 99-100.

"[...] prendo il ritmo come l'organizzazione e l'andamento stesso del senso nel discorso. Vale a dire l'organizzazione (dalla prosodia all'intonazione) della soggettività e della specificità di un discorso: la sua storicità. Non più un'antitesi al senso, ma l'insignificanza generalizzata di un discorso. Ciò si impone immediatamente come obiettivo della traduzione. L'obiettivo della traduzione non è più il senso, ma molto di più del senso, e lo include: il modo di significarlo." (Trad. nostra)

tratta di sentire il ritmo del romanzo, prima ancora del significato delle singole parole.

Nei suoi romanzi Izzo ci propone una sua “prosodia” e il discorso va letto ascoltando la “musica” del testo costruito con un linguaggio carico di *argot*, *verlan*, onomatopee, che li rende unici e originali nel loro genere e di strutture ritmiche modellate sui ritmi del parlato del quale cerca di tradurre più o meno fedelmente la percezione uditiva.

La forma letteraria quasi spontaneamente si dispone in una combinazione dinamicamente allusiva alla stessa materia sonora. La struttura ritmica dei suoi romanzi è molto simile a quella della musica jazz, di cui Izzo si fa portavoce attraverso numerose citazioni, proprio come in una Jam Session.²⁸²

*La première balle lui déchira le dos. Son poumon explosa. Il ne sentit pas les deux autres balles. (Total Khéops, 39)*²⁸³

In questo passaggio, nel quale l'autore ci descrive la morte di Ugo possiamo ad esempio osservare l'uso di frasi brevi, ma non concitate. La prima frase “La première balle lui déchira le dos” è costruita su termini che fanno uso abbondante di suoni che rinviano al rotolare della pallottola nell'aria e termina con una parola monosillabica dal suono forte e chiuso: è il momento nel quale si ha l'impatto della pallottola nella schiena della vittima e termina la sua traiettoria. Nella seconda frase, “Son poumon explosa”, che descrive l'effetto nel corpo della pallottola troviamo parole costituite di suoni labiali e dalla x che

²⁸² In una jam session a partire da un tema, i musicisti inventano, e ogni sera la soluzione è diversa.

²⁸³ *Casino totale*, 28.

rimandano all'immagine dello scoppio. La terza, che riguarda il silenzio che ormai è caduto sulla vita della vittima, "Il ne sentit pas les deux autres balles" presenta sibilanti sorde rafforzate dalla liaison nella pronuncia di "deux autres".

Caratteristiche analoghe sono presenti nei vari momenti della narrazione. Izzo sembra cercare parole il cui suono ci guida verso il senso di ciò che sta accadendo o struttura il periodo in modo da creare contrappunti ritmici. Il dialogo, ad esempio, viene frequentemente utilizzato come contrappunto alla narrazione in terza persona o al monologo interiore e diventa portatore di suspense portandoci non solo all'incontro con l'altro, ma anche all'incontro con l'imprevedibile.

- Tu me cherchais l'autre soir?

- J'ai un truc, qu'ça va vous intéresser. Le type qui z'ont dessoudé dans l'passage, ben, il était pas chargé. Le flingue, y z'y ont collé après (Total Khéops, 217)²⁸⁴

Laddove intende descrivere un ambiente tranquillo, morbido, segnato dal silenzio e dalla calma pastorale, fa uso di frasi più lunghe, lente, di ripetizioni, di incisi, quasi fossero pause di riflessione, luoghi o pensieri dove lo sguardo può appoggiarsi.

Sa vie était là-bas, à Marseille. Là-bas, derrière ces montagnes que le soleil couchant éclairait, ce soir, d'un rouge vif. «Demain, il y aura du vent», pensa Babette.

Depuis quinze jours qu'elle était dans ce hameau des Cévennes, Le Castellas, elle montait sur la crête à la fin de la journée. Par ce chemin où Bruno emmenait ses chèvres.

²⁸⁴ Casino totale, 153.

Ici, elle avait songé, le matin de son arrivée, rien ne change. Tout meurt et renaît. Même s'il y a plus de villages mourants que renaissants. À un moment ou à un autre, toujours, un homme réinvente les gestes anciens. Et tout recommence. Les chemins embroussaillés retrouvent leur raison d'être.(Solea, 15)²⁸⁵

La narrazione in prima persona propone un andamento ritmico molto simile, ma vi intervengono numerosi elementi collegati al contesto socio-culturale del soggetto narrante, possono allora essere presenti riferimenti alle situazioni locali, alla politica o possono essere utilizzate parole dell'*argot* o del *parler marseillais*, anche le tecniche dell'indiretto libero o del monologo interiore consentono all'autore di riprodurre nel testo le marche dell'oralità.

Quand j'avais débarqué dans les cités, je m'étais frotté tout de suite aux voyous, aux toxicos et aux zonards. Ceux qui sortent du rang, qui jettent le froid. Qui foutent la trouille aux gens. Pas qu'à ceux du centre, mais à ceux des cités aussi. Les voyous, des adolescents déjà avancés dans la délinquance. Braqueurs, dealers, racketteurs. Certains, à peine âgés de dix-sept ans, totalisent parfois deux ans de prison, assortis d'un «sursis de mise à l'épreuve» de plusieurs années. Des petits durs, au cran d'arrêt facile. Craignos. Les toxicos, eux, ne cherchent pas les emmerdes. Sauf qu'il leur faut souvent de la thune, et que, pour ça, ils peuvent faire n'importe quelle connerie. Ça leur pendait au nez. Leur visage, c'était déjà un aveu. Les zonards, c'est des mecs cool. Pas de conneries. Pas de casier judiciaire. Ils sont inscrits au L.E.P., mais n'y vont

²⁸⁵ Solea, 11

pas, ce qui arrange tout le monde: ça allège les classes et ça permet d'obtenir des profs supplémentaires. Ils passent les après-midi à la Fnac ou chez Virgin. Tapent une clope par-ci, cent balles par-là. La démerde, saine. Jusqu'au jour où ils se mettent à rêver de rouler en BMW, parce qu'ils en ont marre de prendre le bus. Ou qu'ils ont «l'illumination» de la dope. Et se fixent.(Total Khéops, 64-65)²⁸⁶

In altri casi, dove la situazione è tesa, alla narrazione in terza persona Izzo può alternare passaggi rapidi al monologo interiore, con frasi brevi, incalzanti come i pensieri di chi sta vivendo quel momento. Il monologo interiore, che poi non è una mimesi del vissuto, ma la traduzione di una lingua silenziosa non necessariamente verbale in una lingua verbale, porta all'esterno, esteriorizza l'intimità del personaggio e ciò prende forma quando vi inserisce il dialogo che tende ad essere caratterizzato dalla presenza di ritmo, sintassi e lessico tipico del parlato. Attraverso continui cambiamenti di registro linguistico, e nel pieno del gioco polifonico, ogni parlante ha un proprio idioletto – o, come direbbe Eco, «offende la norma»²⁸⁷:

Il posa son petit sac à dos et mit la main dans la poche arrière de son jean. La claque! Plus de portefeuille! Il palpa l'autre poche, affolé, puis, même si ce n'était pas son habitude de le mettre là, celle de son blouson en toile. Rien. Comment avait-il pu le perdre? Il l'avait en sortant de la gare. Il y avait rangé son billet de train.[...] «Merde!» lâcha-t-il à haute voix.

- Ça va? lui demanda une vieille dame.

- M'suis fait tirer mon portefeuille.

²⁸⁶ *Casino totale*, 45.

²⁸⁷ U. Eco, *La struttura assente*, Milano: Bompiani, 1998, 68.

- Ah! mon pauvre. Y a rien à y faire! C'est des malheurs qu'ils arrivent tous les jours. (Elle le regarda, compatissante.) Faut pas aller voir la police. Hein! Faut pas! Ferait que vous causer plus d'ennuis !(Chourmo, 18-19)²⁸⁸

Quando la narrazione in terza persona pone Izzo come spettatore della situazione che sta narrando allora la sua scrittura si fa ricca di immagini, il ritmo diventa quello dello sguardo di chi osserva e continua a guardare una situazione per meglio comprenderla, uno sguardo estraneo, un terzo occhio penetra nei pensieri del personaggio e lo fissa nei suoi movimenti volontari e involontari, talvolta si rivolge ai suoi personaggi parlando loro direttamente, per incitarli, per metterli in guardia:

Après l'avoir violée, ils lui avaient sans doute laissé croire qu'elle était libre. Cela avait dû les exciter de la voir courir nue. Une course vers un espoir qui était au bas du chemin. Au début de la route. Devant les phares d'une voiture qui arrive. La parole retrouvée. Au secours! A l'aide! La peur oubliée. Le malheur qui s'estompe. La voiture qui s'arrête. L'humanité qui se porte au secours, qui vient à l'aide, enfin. Leila avait dû continuer de courir après la première balle. [...]

L'esprit mobilise toute son énergie, et cherche l'issue. Cherche, cherche. Oublie que tu voudrais t'allonger dans l'herbe, et dormir. Crie, pleure, mais cours. Cours. Ils vont te laisser, maintenant. La troisième balle avait mis fin à tous ses rêves. Des sadiques. (Total Khéops, 125-126)²⁸⁹

²⁸⁸ Chourmo, 14.

²⁸⁹ Casino totale, 88.

Sono questi i momenti nei quali Izzo sembra farsi regista e spettatore di un film. Ogni frase appare come un'inquadratura, le sollecitazioni e le esclamazioni molto simili a quelle di un potenziale spettatore emotivamente coinvolto. Non a caso i suoi romanzi sono stati utilizzati dal cinema, ma di questo ci occuperemo parlando di traduzione intercodica.

Come già abbiamo visto una particolarità del noir, e della Trilogia, che il traduttore deve rendere, è il ritmo della narrazione proposto con frasi corte, scattanti e nervose, spesso ellittiche, con un andamento quasi cinematografico, con stacchi veloci da un pensiero all'altro. I romanzi di Izzo ci presentano inoltre il parlato attraverso l'andamento sonoro creato dalle parole, determinato dalle scelte lessicali e grammaticali dell'autore e dalla struttura del suo periodare. Nella sua opera il senso sembra essere in gran parte veicolato dal ritmo, che organizza il movimento delle parole nella frase, includendo non solo le alternanze di accenti, ma tutta la prosodia, effetti d'eco consonantici e vocalici, e intonazione. Come già abbiamo detto, dove la situazione è tesa, Izzo interrompe la narrazione in terza persona per alternarla al monologo interiore attraverso passaggi rapidi, frasi brevi, concitate, incalzanti, come i pensieri di chi sta vivendo quel momento. Riprendiamo l'esempio già proposto e vediamo, con la traduzione a fronte, come il ritmo proposto da Izzo può essere reso in italiano. In questo esempio le frasi sono brevi, il ritmo della narrazione è rapido. È quindi importante mantenere la scansione proposta dall'autore, vale a dire conservare frasi brevi, la sua punteggiatura e cercare, laddove possibile, che le parole da lui utilizzate presentino nella traduzione sonorità affini. Il ritmo di un testo è un elemento fondamentale. È la prima cosa che si sente in un romanzo,

ancora prima del suo senso generale. Riconoscere il ritmo, capire come ricrearlo in italiano è forse il momento più difficile.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
<p>Les mains enfoncées dans les poches de son jean, une Camel aux lèvres, il descendit lentement les marches.[...]</p> <p>Il posa son petit sac à dos et mit la main dans la poche arrière de son jean. La claque!</p> <p>Plus de portefeuille! Il palpa l'autre poche, affolé, puis, même si ce n'était pas son habitude de le mettre là, celle de son blouson en toile. Rien. Comment avait-il pu le perdre? Il l'avait en sortant de la gare. Il y avait rangé son billet de train.</p> <p>Il se souvint. En descendant les escaliers de la gare, un <i>beur</i> lui avait demandé du feu. Il avait sorti son Zippo. Au même moment, il avait été bousculé, presque poussé dans le dos, par un autre <i>beur</i> qui descendait en courant. Comme un voleur, avait-il pensé. Il avait failli perdre l'équilibre sur les marches et</p>	<p>Con le mani infilate nelle tasche dei jeans una Camel tra le labbra, scese lentamente la scalinata.[...]</p> <p>Posò lo zainetto e infilò la mano nella tasca posteriore dei jeans. Cazzo! Il portafoglio, sparito! Si palpò l'altra tasca, preso dal panico, poi quella del giubbotto, anche se non era sua abitudine metterlo lì. Niente. Come aveva fatto a perderlo? L'aveva ancora, uscendo dalla stazione. Ci aveva rimesso il biglietto del treno.</p> <p>Si ricordò. Scendendo le scale della stazione, un <i>beur</i> gli aveva chiesto da accendere. Aveva tirato fuori lo Zippo. Nello stesso istante era stato urtato, con una spinta alla schiena, da un altro <i>beur</i> che scendeva correndo. Come un ladro, aveva pensato. C'era mancato poco che perdesse l'equilibrio, e si era ritrovato tra le</p>

<p>s'était retrouvé dans les bras de l'autre. Il s'était fait niquer en beauté.</p>	<p>braccia dell'altro. Si era fatto fregare alla grande.</p>
<p>Il eut comme un vertige. La colère, et l'inquiétude. Plus de papiers, plus de télécarte, plus de billet de train, et, surtout, presque plus d'argent. Il ne lui restait que la monnaie du billet SNCF et du paquet de Camel. Trois cent dix balles. «Merde!» lâcha-t-il à haute voix. (<i>Chourmo</i>, 17-19)</p>	<p>Ebbe una vertigine. Rabbia e preoccupazione. Non aveva più documenti, scheda telefonica e biglietto del treno, ma soprattutto non aveva quasi più soldi. Gli rimanevano solo il resto del biglietto ferroviario e del pacchetto di Camel. Trecentodieci franchi. «Merda!» esclamò ad alta voce. (<i>Chourmo</i>, 13-14)</p>

Nella prima frase “Les mains enfoncées dans les poches de son jean”, le possibili scelte per “enfoncées” potevano essere le parole: “insaccate”, “infilate” o ancora “affondate”. La traduzione, proponendo “infilate”, riproduce come nell’originale l’uso della labiodentale “f” per cui ripropone in parte sonorità simili. La scelta di “affondate” avrebbe riproposto oltre alla sonorità “f” anche la sonorità “on”.

Nella frase successiva – “Il posa son petit sac à dos et mit la main dans la poche arrière de son jean” - sono presenti numerose sibilanti. Nella traduzione “Posò lo zainetto e infilò la mano nella tasca posteriore dei jeans” il ritmo della frase viene mantenuto, ma perde un po’ delle sonorità dell’originale, una sonorità che si potrebbe recuperare sostituendo il verbo mettere al verbo infilare: “Posò lo zainetto e mise la mano nella tasca posteriore dei jeans”.

Nel tradurre “La claque!” invece, la scelta della parola “cazzo” anziché la possibile parola “sfiga”, per esempio, ci sembra una scelta adeguata in quanto conserva la stessa sonora esplosione di uno schiaffo che ti arriva in faccia.

Non dissimile da quanto abbiamo detto per il lessico è ciò che riguarda la reiterazione di parole, la frammentazione del periodo attraverso le virgole che, come nel caso seguente, sembrano svolgere la funzione di far vivere la sensazione di cui lo scrittore parla: “Il eut comme un vertige. La colère, et l'inquiétude. Plus de papiers, plus de télécarte, plus de billet de train, et, surtout, presque plus d'argent” / “Ebbe una vertigine. Rabbia e preoccupazione. Non aveva più documenti, scheda telefonica e biglietto del treno, ma soprattutto non aveva quasi più soldi.”

Izzo parla di vertigine per descrivere la sensazione del giovane, quella stessa vertigine che possiamo provare noi nella ripetizione di “plus”, una vertigine rinforzata dalle parole successive ed esaltata dal ritmo. Nella traduzione il ritmo sembra accelerato all’inizio con la soppressione degli articoli davanti a rabbia e preoccupazione. Nella seconda e nella terza frase invece l’assenza della ripetizione di “più”, la “e” di coordinazione tra “scheda telefonica” e “biglietto del treno” assieme all’aggiunta del verbo “avere” nell’ultima parte della frase rallentano il ritmo e fanno venire meno la sensazione di vertigine e di angoscia. Per conservare tutti gli elementi che contribuiscono al ritmo potremmo proporre in questo caso: “Ebbe come una vertigine. Collera, e ansia. Niente carta d’identità, niente tessera telefonica, niente biglietto del treno e, soprattutto, quasi niente soldi”.

Prendiamo il seguito di questo brano e vediamo come, oltre le sonorità e la punteggiatura, contribuiscano a rendere il ritmo anche le variazioni fonologiche e morfosintattiche. Il giovane

Guitou, arrivato di nascosto alla stazione di Marsiglia, si accorge di non avere più il portafoglio ed incontra una vecchia signora. Questo esempio condensa, attraverso delle variazioni popolari e argotiche, questioni di ritmo e uso di un linguaggio che trascrive l'oralità.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
<p>-“Merde!” lâcha-t-il à haute voix.</p> <p>-Ça va? lui demanda une vieille dame.</p> <p>-M'suis fait tirer mon portefeuille.</p> <p>-Ah! mon pauvre. Y a rien à y faire! C'est des malheurs qu'ils arrivent tous les jours. (Elle le regarda, compatissante.).</p> <p>Faut pas aller voir la police. Hein! Faut pas! Ferait que vous causer plus d'ennuis! (<i>Chourmo</i>, 19)</p>	<p>“Merda!” esclamò ad alta voce.</p> <p>-Tutto bene? Gli chiese un'anziana signora.</p> <p>-Mi sono fatto fregare il portafoglio.</p> <p>-Ah! Poverino. Non c'è niente da fare! Sono disgrazie che capitano tutti i giorni. Lo guardò con compassione.</p> <p>Non deve andare dalla polizia. Non deve! Sarebbe ancora peggio! (<i>Chourmo</i>, 14-15)</p>

Le parole e le frasi usate sono, come dicevamo, trascrizioni dell'oralità. Gli aspetti delle variazioni popolari e argotiche riguardano in questo esempio innanzitutto la caduta della “e” muta in “**M'suis** fait tirer mon portefeuille”, l'assenza quasi sistematica dei soggetti e contemporaneamente l'assenza dei

morfemi della negazione: “Ø Y a rien à y faire” – “Ø Ferait que vous causer plus d'ennuis” - “ Ø Faut **pas** aller voir la police - Ø Faut pas” Questa omissione, già molto presente nel francese parlato, diventa praticamente costante nel francese popolare.

Per rendere questa tipologia di scrittura, che rinvia al parlato e alle sue sgrammaticature, non essendo presenti in italiano sgrammaticature analoghe, perché non è necessario esprimere il soggetto e la negazione è composta da una sola parola, per rappresentare lo stesso tipo di realtà comunicativa ci è parso opportuno cercare di “negoziare” proponendo errori presenti nell’uso dell’italiano parlato che potessero compensare e rendere l’effetto del testo fonte. Così, a differenza di quanto è stato proposto nel testo italiano, dove le sgrammaticature non sono presenti e il dialogo sembra svolgersi tra parlanti “standard”, vorremmo proporre una traduzione che tenga conto sia del ritmo, sia delle caratteristiche di un parlato che non rispecchia la “norma standard”.

“Merda!” sbottò a voce alta.

-Tutto bene? Gli domandò una vecchietta.

*-Mi **son** fatto fregare il portafoglio.*

*-Ah! Povero. Non c’è niente da fare! **Son** disgrazie **che capita** tutti i giorni. (Lei lo guardò, con compassione.)*

*Bisogna **mica** andare alla polizia. **Eh!** Non bisogna!*

***Sarebbe** solo **guai** in più!*

Nella nostra proposta traduttiva abbiamo fatto uso:

- dell’apocope della “o” nel verbo “sono” per rendere l’apocope della “e” in “M’suis”;
- dell’utilizzo della discordanza soggetto-verbo (Son disgrazie che capita /Sarebbe solo guai in più!) in presenza di frasi

nelle quali è già presente lo stesso tipo di discordanza e nei casi in cui viene meno l'uso quando del soggetto per compensare in qualche modo la sgrammaticatura. Come specifica Berruto, «un carattere spesso rilevabile nella morfologia del parlato è costituito da svariati fenomeni riguardanti accordo e concordanza. Devianze rispetto alla norma standard si hanno specialmente nella marcatura dell'accordo fra soggetto e verbo»²⁹⁰.

- del ricorso all'uso di “mica” non preceduto dal “non” nel caso in cui viene meno il “ne” della negazione e come rafforzativo della negazione presente nell'originale attraverso la ripetizione di “Faut pas”. L'uso della negazione “non” non permette di rendere l'assenza del “ne” mentre l'uso di “mica” lo permette; tra l'altro, i casi di riduzione della negazione nella sintassi dell'italiano popolare sono assai frequenti.
- della conservazione dell'intercalare “hein”: ne abbiamo utilizzato uno molto frequente nell'italiano parlato, “eh”, che riproduce la sonorità di quello d'origine.

Proponiamo di seguito altri esempi di caduta delle “e” muta, quasi sistematica nel francese popolare e nel parlato giovanile. In realtà numerose “e” che si trovano tra due consonanti non vengono pronunciate in francese standard, ed è proprio l'apostrofo, che indica graficamente questo fenomeno, a stigmatizzare il registro popolare, indicandoci l'oralità nello scritto più di quanto farebbe una grafia fonetica.

²⁹⁰ G.Berruto, *op. cit.*, 51

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
<p>- Tu restes encore combien? Je demandai à Kader</p> <p>- J'sais pas. Cinq, six jours. P't-êtr je rest'rai moins. J'sais pas. Y a l'magasin. L'oncle y peut plus s'en occuper. Y veut m'le laisser.</p> <p>- C'est bien.</p> <p>- Faut aussi qu'j'voie le père de Yasmine. P't' êtr qu'on remont't ensemble, tous les deux. (<i>Total Khéops</i>, 205)</p>	<p>- Quanto rimani ancora? chiesi a Kader.</p> <p>- Non lo so. Cinque, sei giorni. Forse meno. Non lo so. C'è il negozio. Lo zio non può più occuparsene. Me lo vuole lasciare.</p> <p>-Bene.</p> <p>-Devo anche vedere il padre di Jasmine. Forse torniamo su insieme, io e lei. (<i>Casino totale</i>, 144-145)</p>

Notiamo che la traduzione presenta un testo “normalizzato” in cui viene meno qualsiasi elemento che potrebbe modificare la forma delle parole. La traduzione “neutra” appiattisce così le variazioni diastratiche e diafasiche. Nell’italiano parlato tuttavia si verificano, sia pure in misura minore di quanto accada in francese, fenomeni connessi alla velocità di pronuncia, che modificano la forma della parola. Vi sono utilizzati di frequente l’apocope o l’aferesi.

Nel nostro esempio forse si poteva utilizzare l’apocope della “e” di “vuole”: “Me lo vuol lasciare”. E, in questo caso, si poteva pensare anche di rendere più breve le frasi “non lo so” sopprimendo “lo” : “non so” Veniamo così ad effettuare uno spostamento dal livello fonologico al livello sintattico. I segni dell’oralità rappresentati qui dalla caduta delle “e” muta

costituiscono un processo convenzionale di scrittura che permette di connotare una situazione sociale e dunque di ancorare i locutori nel loro ambiente culturale.

Questa caduta della “e” muta si ritrova nella lingua parlata in generale, ma diventa molto più frequente nel linguaggio popolare e in particolare nel linguaggio di questi giovani *beurs*. Segnala quindi la prosodia e il ritmo della lingua, ma segnala anche un elemento culturale. Questo non viene reso in italiano, ma con l’apocope e la soppressione di “lo” verrebbe quanto meno accentuata la velocità del parlato.

Molto usuale nel parlato popolare e argotico è anche il raddoppiamento del soggetto.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
- Fonfon, il a appelé Alex. Vous savez, le taxi qui, des fois, il joue aux cartes avec vous. (<i>Solea</i> , 49)	- Fonfon ha telefonato ad Alex. Il tassista che ogni tanto gioca con voi a carte. (<i>Solea</i> 36)

Per rendere questa caratteristica si sarebbe potuto far uso dei pronomi “lui” o di “quello”: “Fonfon, **lui** ha telefonato ad Alex, il tassista, **quello** che ogni tanto gioca con voi a carte”.

Il raddoppiamento del soggetto viene reso in italiano dalla presenza del pronome che compensa in qualche modo l’entropia traduttiva

Particolari e significativi sono anche i discorsi di Honorine e Fonfon che riproducono sia le caratteristiche dell’oralità, del

parlato popolare, sia quelle del parlato marsigliese, attraverso la resa dell'accento, la sintassi, e il lessico.

Proponiamo qualche particolarità del *Parler marseillais* che ritroviamo nella Trilogia

Il francese usa “comme” nel comparativo e “comment” come avverbio, ma nel *parler marseillais* comune è l'uso di “comme” al posto di “comment”:

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
- Vé , moi je sais pas comme tu fais, là-bas, dans tes montagnes. (<i>Solea</i> , 57)	Mah, non so come faccia a vivere laggiù, tra quelle montagne. (<i>Solea</i> , 40- 41)

Non si può rendere questa particolarità in italiano poiché “come” svolge entrambe le funzioni, si rende perciò necessario in questo caso, come in altri simili “negoziare” creare uno spazio altro ad esempio attraverso delle formulazioni simili a “**come che tu fai**”.

Altre particolarità, o del francese popolare-argotico o del parlato marsigliese si accumulano nell'esempio seguente:

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
Fonfon. Honorine. Ma chambre. Je	Fonfon. Honorine. La mia camera.

<p>souris.</p> <p>-Dites, vous m'avez fait une sacrée peur, vous. Que je croyais qu'y vous était arrivé quelque chose. Comme une attaque. Ou je sais pas quoi. Alors, je suis été chercher Fonfon.</p> <p>- Si je dois mourir, je vous laisserai un mot, la veille. Sur la table. Pour pas vous faire peur.</p> <p>- Sas,dit Fonfon à Honorine, à peine réveillé, y faut déjà qu'il se moque! Et moi, je perds mon temps à ces conneries. J'ai passé l'âge, vé</p> <p>- Oh! Fonfon, doucement, va. J'ai comme le dimanche de Pâques dans la tête! Tu m'as apporté un petit café?</p> <p>- Et puis quoi encore ! Croissant, brioche. Sur un plateau, pour monsieur.</p> <p>- Ben, tu vois, c'aurait (8) été vachement chouette.(9)</p> <p>- Fai cagua !(10)</p> <p>- Le café, y va(11) être prêt, dit Honorine. (<i>Chourmo</i>, 257)</p>	<p>Sorrisi.</p> <p>- Accidenti, mi hai messo una bella strizza. Credevo che ti fosse successo qualcosa. Un infarto. O non so che. Allora sono andata a chiamare Fonfon.</p> <p>- Se devo morire, il giorno prima ti lascio un biglietto.Sul tavolo. Per non metterti paura.</p> <p>- Ehi disse Fonfon a Honorine, appena sveglio deve subito sfottere! E io che perdo tempo con le sue cazzate! Non ho più l'età, accidenti.</p> <p>- Vacci piano, Fonfon. Ho un tale casino in testa. Mi hai portato un caffè?</p> <p>- Sì, e poi che altro? Cornetto, brioche. Sul vassoio, per il signore!</p> <p>- Beh, sarebbe stato carino da parte tua.</p> <p>- Ma vaffanculo!</p> <p>- Il caffè è quasi pronto, disse Honorine. (<i>Chourmo</i>, 282)</p>
--	---

Troviamo il «que passe-partout», che in realtà non è solo tipico di Marsiglia, appartiene alla sintassi popolare. Nella traduzione questo non viene reso anche se nell'italiano parlato, troviamo il cosiddetto "che polivalente". Era possibile quindi tradurre questa particolarità aggiungendo il "che". Meno semplice da rendere invece è, nella stessa frase, il soggetto "il" sostituito da "y", procedimento abituale nella sintassi del francese popolare-argotico, problema che la traduzione sembra aver affrontato attraverso una compensazione nell'uso del termine "strizza" al posto di "paura". Risulta problematico al traduttore rendere anche l'assenza di soggetto, come già abbiamo precedentemente notato, frequente nel francese popolare, difficoltà dovuta al fatto che in italiano il soggetto è implicito, non viene normalmente espresso. Tipicamente marsigliese è anche l'uso dell'ausiliare "essere" al posto dell'ausiliare avere. La traduzione di nuovo "standardizza" correggendo con una struttura conforme alla norma "sono andata a chiamare Fonfon". Un uso sbagliato dell'ausiliare sarebbe plausibile anche in italiano, con la differenza però che la variazione sarebbe sull'asse diastratico quando in francese, in questo caso, si verrebbe a trovare anche sull'asse diatopico.

Tenendo conto delle riflessioni ora presentate, proponiamo questa ipotesi traduttiva:

Fonfon. Honorine. La mia camera. Sorrisi.

- Accidenti, mi hai messo una bella strizza. **Che io credevo che a te ti** fosse successo qualcosa. Un infarto. O non so che. Allora **ho andata** a chiamare Fonfon.

- Se devo morire, il giorno prima ti lascio un biglietto. Sul tavolo. Per non metterti paura.

- **Senti!** disse Fonfon a Honorine, appena sveglio **ci** deve subito sfottere! E io che perdo tempo con le sue cazzate! Non ho più l'età, **veh!**
- Vacca piano, Fonfon. Ho uno **scampanare** in testa...Mi hai portato un caffè?
- Sì, e poi che altro? Cornetto, brioche. **Su di un** vassoio, per il signore!
- Beh, **vedi**, sarebbe stato **bello un casino**.
- Ma **va a cagare!**
- **C'è quasi** pronto il caffè, disse Honorine.

Izzo mette poi in rilievo l'apertura della "o", tipica di Marsiglia, l'assenza di soggetto e la trascrizione della liaison che lo sottintende, elementi anche questi che contribuiscono a dare un ritmo alla narrazione ed una collocazione socio-culturale ai personaggi:

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
Honorine:- Mon pôvre , z' auriez pas fait fortune, comme pêcheur, vé ! dit-elle en voyant mon loup. [...] Juste un loup comme ça. (Elle le regarda d'un air désolé.) Z' allez le faire comment? (<i>Total Khéops</i> , 137)	Honorine:- Caro mio , non avresti fatto fortuna come pescatore! disse vedendo la spigola. [...] Solo questa spigola. Guardò il pesce con aria sconsolata. E come la cucinerai? (<i>Casino totale</i> , 96)

Non esistono corrispondenti in italiano per l'assenza di soggetto ed il fenomeno della liaison, occorrerà pertanto

negoziare questa variazione, ricorrendo ad esempio al “ci” “ce” di uso frequente nel parlato popolare.

Honorine:- Caro mio, non **ci** avresti fatto fortuna come pescatore! disse vedendo la spigola. [...] Solo questa spigola. Guardò il pesce con aria sconsolata. E come **ce** la cucinerai?

Non può mancare inoltre un’osservazione in merito ai rapporti e alla “distanza” che intercorre tra le persone. Il rapporto tra Honorine e Montale è indubbiamente un rapporto ricco di affettività, ma nel parlare Honorine mantiene quella che potremmo definire una “rispettosa” distanza. Se in francese Honorine parla a Montale dandogli del lei “vous”, la traduzione propone invece una relazione nella quale l’intimità, l’affettività passa attraverso l’uso del “tu”. Questa scelta è senz’altro motivata dal fatto che l’uso del “Lei” in una situazione informale e ricca di affettività, è difficilmente concepibile nella lingua e nella cultura italiana. La traduttrice sceglie quindi di adattare il testo, in questo caso, alla cultura del testo di arrivo.

Izzo rende anche a più riprese la pronuncia della “e instabile”, muta nel Nord e nella norma comune, ma articolata nel “Midi”. La pronuncia di questa “e” aumenta il numero delle sillabe nella pronuncia del francese regionale del “Midi” e questo risulta evidente con la trascrizione che Izzo fa della pronuncia di “avec” scritto “avèque”.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
<p>Honorine.- On vous a pas attendu, vé. On s'est mis à table. J'ai fait quelques spaghetti avèque du pistou.(<i>Chourmo</i>, 88)</p>	<p>Honorine - Non ti abbiamo aspettato. Ci siamo messe a tavola. Ho fatto gli spaghetti al pesto. (<i>Chourmo</i>, 63)</p>
<p>- Voueï, toi, tu voulais manger que la soupe avèque les croûtons. Pas le poisson. Tu y faisais un de ces cirques à ta pauvre mère. [...] (<i>Chourmo</i>, 35)</p>	<p>- E tu volevi mangiare solo la zuppa con i crostini. Niente pesce. Piantavi tante di quelle grane alla tua povera mamma. [...] (<i>Chourmo</i>,.25)</p>

Notiamo in questo ultimo esempio anche l'espressione "Voueï" usata a Marsiglia al posto di "oui".

Izzo non cerca di essere sistematicamente coerente e di fare una reale trascrizione dell'accento, ma egli cerca di simbolizzare l'accento con alcuni tratti che attirano l'attenzione del lettore. In italiano occorrerebbe trascrivere delle varietà di accento identificabili che intrattengono con l'italiano standard un rapporto analogo a quello dell'accento marsigliese con il francese standard. Si pone però il problema di quale accento scegliere. Possiamo fare di un marsigliese un napoletano, un romano o ancora un siciliano?

Nel caso di "avèque" si potrebbe non riprodurre un accento ma riprodurre l'effetto di allungamento della parola con l'aumento delle sillabe : "Honorine - Non ti abbiamo aspettato. Ci siamo messe a tavola. Ho fatto gli spaghetti **con del** pesto"./ -Veh,

tu, tu volevi mangiare solo la zuppa **con dei** crostini. Niente pesce. Tu ci piantavi tante di quelle grane alla tua povera mamma.

La presenza di “Vè”, di ”Sas”, dispositivi tipici della testualità di questo parlato, e dell’ “y” al posto del pronome personale “lui” sono altrettanti segni di una variante diatopica. Pare inutile sottolinearli tutti, riteniamo tuttavia importante ricordare quanto siamo venuti dicendo a proposito della traduzione intralinguistica. Le variazioni esistono a livello fonologico, grammaticale, sintattico e lessicale. Alcune parole prima di essere tradotte devono innanzi tutto essere comprese nel loro significato francese. E’ il caso di termini come quelli seguenti.

Testo originale	Traduzione di B.Ferri
- Tirez-vous! Bordilles , que vous êtes! (<i>Total khéops</i> , 73)	- Andatevene! Imbecilli! (<i>Casino totale</i> , 51)
- Salut gàri . Passe prendre l’apéro, demain au Péano. (<i>Total khéops</i> , 23)	- Salve, ragazzo . Passa a prendere un aperitivo domani, al Peano. (<i>Casino totale</i> , 16)
- Vé, c'est ce que je disais, elle a des ennuis, votre cousine. Pas qu'avec son caganis . (<i>Chourmo</i> , 59)	-E’ come pensavo, ha dei problemi tua cugina. E non solo con suo figlio .(<i>Chourmo</i> , 41)
- Et vous avez parlé de quoi, avec Sonia ?	-E di cosa avete parlato con Sonia?

<p>- D'elle, un peu. De vous, pas mal. Enfin, on n'a pas fait les bazarettes, hein. Juste un peu parlé, quoi. (<i>Solea</i>, 49).</p>	<p>- Un po' di lei. Parecchio di te. Non abbiamo spettegolato, sai. Soltanto parlato un po'. (<i>Solea</i>, 16).</p>
<p>- C'est pas qu'elle a pas été gentille, hein. Elle m'a fait la bise, et des sourires. On a un peu fait la bazarette en buvant le café. (<i>Chourmo</i>, 40)</p>	<p>-.E' stata gentile. Mi ha dato un bacio, mi ha sorriso. Abbiamo fatto due chiacchiere bevendo un caffè. (<i>Chourmo</i>, 28)</p>

Alcuni di questi vocaboli come nel caso di “bazarette” sono stati tradotti in modo diverso a seconda del contesto, sembrano essere comunque rispettose del significato. Non altrettanto accade con parole come “gàri” tipica espressione marsigliese utilizzata in questa frase da un mafioso di origine italiana “Batisti”. Poiché la mafia marsigliese risulta essere strettamente collegata alla camorra, forse un modo per meglio caratterizzarne la particolarità potrebbe essere quello di fare ricorso al termine “guagliò” del dialetto napoletano, ma comprensibile in tutto il territorio italiano. In questo modo si verrebbe a rispettare il contesto socio-culturale che il termine “gàri” trasmette e contemporaneamente la brevità della parola bisillaba.

Per quanto riguarda il termine “caganis”, che significa letteralmente figlio cadetto, ma che comunica nel contesto un particolare atteggiamento protettivo da parte dell’adulto, forse sarebbe stato opportuno utilizzare una parola come “piccolo”

Similmente, quando siamo di fronte a parole come “scoumoune” il cui significato è “malchance” non siamo in grado di

trovare un esatto equivalente in italiano in quanto malasorte suonerebbe arcaico.

Testo originale	Traduzione di B.Ferri
<p>Pour chasser la scoumoune, il embrassa la médaille en or de la Vierge qui pendait sur sa poitrine encore bronzée de l'été en montagne. Sa mère la lui avait offerte pour sa communion. (Chourmo, 20)</p>	<p>Per scacciare la iella, baciò la medaglietta d'oro con la Vergine che gli pendeva sul petto ancora abbronzato dall'estate in montagna. Sua madre gliel'aveva regalata per la comunione. (Chourmo, 15)</p>

“Scoumoune” deriva dall’italiano “scomunicato” che per un cattolico significa “essere allontanati dalla comunione ed essere perseguitati dalle disgrazie”. Nell’uso marsigliese sta anche ad indicare quella persona che può portare disgrazia ad altri ed è stata usata per soprannominare un famoso gangster marsigliese degli anni trenta, oggetto anche del film “La scoumoune” distribuito in Italia col titolo “Il clan dei marsigliesi”.

E’ parola attualmente usata nel *parler marseillais* e riteniamo che sarebbe stato opportuno individuare un termine gergale, in uso nel parlato italiano che potesse avere, se non lo stesso spessore storico, perché per quanto ne sappiamo non ne esistono, quanto meno la stessa tipologia d’uso. “Iella” che è pure di origine dialettale e sta ad indicare “disdetta, sfortuna” è un termine poco in uso presso i giovani, per questo motivo forse si potrebbe utilizzare in alternativa “sfiga” in quanto può essere usata sia per indicare una persona perseguitata dalla disgrazia

“sfigato/a”, sia una persona che arreca disgrazie ad altri “è uno che porta sfiga”.

L'uso di questi termini, la trascrizione dell'oralità, la grammatica e la sintassi particolari, consentono ad Izzo di mettere in rilievo l'allontanamento dalla norma prescrittiva e allo stesso tempo l'allontanamento dal francese comune e, quindi, in qualche modo sottolinea l'identità di questi personaggi.

A proposito della rivendicazione dell'identità, è interessante notare quanto a Marsiglia si risenta dell'atteggiamento di superiorità che assumono i parigini, o i provinciali che vivono a Parigi da tanti anni, nei loro confronti. Questa “particolarità culturale” viene ripresa più volte nel corso della Trilogia per cui è un elemento culturale di cui dovrà tener conto il traduttore. In questa conversazione, Fonfon comunica a Montale la sua decisione di chiudere il suo locale per andare in pensione. Montale gli chiede se Magali e Fredo, che supponiamo siano i figli, siano al corrente di questa decisione. Da questo discorso Fonfon passa a parlare del loro atteggiamento, del loro modo di credersi superiori solo perché vivono a Parigi e lo fa con parole piene di sarcasmo.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
[...] <ul style="list-style-type: none"> - C'est vieux tout ça. - Vé ! C'est ce que je t'explique. [...] - Qu'est-ce que tu vas faire ? 	[...] <ul style="list-style-type: none"> - Tutto questo è acqua passata. - Te l'ho detto. [...] -.Cosa farai?

<p>- Je ferme.</p> <p>-T'en as parlé à Magali et à Fredo?</p> <p>-Te fais pas plus couillon que t'es ! Tu l'as pas vue ici depuis combien de temps, Magali ? Et les enfants ? Ça fait des années qu'ils se la jouent Parisiens. Avec tout le saint-frusquin et la voiture qui va avec. L'été, y préfèrent aller se faire bronzer les fesses à Benidorm, chez les Turcs, ou aux îles je-sais-pas-quoi. Ici, tu parles, c'est qu'un endroit de minables comme nous. Et Fredo, vé, il est peut-être mort. La dernière fois qu'y m'a écrit, il allait ouvrir un ristorante à Dakar. Depuis, les nègres, ils ont dû le manger tout cru! (<i>Chourmo</i>, 35)</p>	<p>- Chiudo.</p> <p>- Ne hai parlato a Magali e a Fredo?</p> <p>- Ma sei rincoglionito? Da quant'è che non vedi Magali da queste parti? E i figli? Sono anni che giocano a fare i parigini. Con la macchina e tutto il resto. L'estate preferiscono andarsi ad abbronzare le chiappe a Benidorm, dai turchi, o alle isole di non so che. Qui, figurati, è un posto per poveracci come noi. E Fredo, mah, forse è morto. L'ultima volta che mi ha scritto stava andando ad aprire un ristorante a Dakar. Da allora i negri se lo saranno mangiato crudo! (<i>Chourmo</i>, 25)</p>
--	--

Rispetto alla traduzione italiana, proponiamo ora in neretto alcune variazioni che rispecchiano la linea di pensiero che abbiamo cercato finora di delucidare:

- Tutto questo è passato.
- Te l'ho detto **veh**. [...]
- Cosa farai?
- Chiudo.
- Ne hai parlato a Magali e a Fredo?
- **Ma te sei scemo!** Da quant'è che non vedi Magali da queste parti? E i figli? Sono anni che **se la raccontano da parigini. Con la macchina e tutte le**

altre menate. L'estate preferiscono andarsi ad abbronzare le chiappe a Benidorm, dai turchi, o alle isole di non so che. Qui, figurati, è un posto per poveracci come noi. **E Fredo, veh, magari è morto.** L'ultima volta che mi ha scritto stava andando ad aprire **un restaurant** a Dakar. Da allora i negri se lo saranno mangiato crudo!

Il termine italiano "ristorante" nella versione originale non è per niente neutra. In questo caso sta ad indicare la mentalità di Fredo ed il suo atteggiamento di superiorità. Fredo non va a Dakar ad aprire "un restaurant" ma "un ristorante", che in francese suona più chic. Lasciando nella traduzione italiana il termine "ristorante", si perde l'effetto di straniamento e l'effetto che l'autore dell'originale voleva trasmettere. In questo caso poteva essere opportuno invertire e scrivere nella traduzione italiana "*un restaurant*".

Per quanto di uso comune tra i diversi strati sociali e nelle diverse aree della Francia, anche alcune espressioni tipiche non sono facilmente traducibili. Un esempio possiamo trovarlo nell'espressione "bon chic bon genre" che letteralmente significa "buona eleganza buon genere" che è diventato in Francia di uso comune per indicare in modo ironico quelle persone che fanno sfoggio attraverso l'abbigliamento della tradizione borghese delle belle maniere, della buona educazione, di una buona istruzione, ma che sono più preoccupate della forma che non della sostanza.

Come rendere questa sintesi? In Italia non ci pare esistano modi di dire che ripropongano in maniera ironica come in francese lo stesso tipo di realtà socio-culturale. Modi di dire come "radical chic" rimandano ad un altro contesto culturale. La

traduttrice pare aver scavalcato il problema mantenendo il termine “chic”, ma spogliandolo dei sottintesi culturali a cui sopra abbiamo fatto riferimento. Analizzando i modi di dire ci siamo soffermati su una parola, “fighetto”, che ci sembra riprendere l’idea sottintesa dall’autore, quando usa “bon chic bon genre”, che è quella di una forma non necessariamente supportata da una equivalente sostanza.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
Une boutique de prêt-à-porter, très bon chic bon genre , dans le centre de Gap.(<i>Chourmo</i> , 18)	Una boutique di prêt-à-porter piuttosto chic , nel centro di Gap. (<i>Chourmo</i> , 14)

Questo passaggio potrebbe allora suonare così: “Una boutique di prêt-à-porter, molto genere **fighetto**, nel centro di Gap.”

Nel linguaggio argotico utilizzato da Izzo troviamo anche diversi modi di designare il denaro:

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
il avait piqué mille balles dans la	si era anche fregato mille franchi

caisse du magasin (<i>Chourmo</i> , 18)	dalla cassa del negozio (<i>Chourmo</i> , 14)
Trois cent dix balles . «Merde!» lâcha-t-il à haute voix (<i>Chourmo</i> , 19)	Trecentodieci franchi . «Merde!» esclamò ad alta voce (<i>Chourmo</i> , 14)
Le fric devenait rêve et morale (<i>Solea</i> , 16)	I soldi diventavano sogno e morale (<i>Solea</i> , 12)
Les toxicos, eux, ne cherchent pas les emmerdes. Sauf qu'il leur faut souvent de la thune , et que, pour ça, ils peuvent faire n'importe quelle connerie. (<i>Total Khéops</i> , 65)	I tossici, invece, non cercano grane. Ma spesso sono a rota e per trovare i soldi farebbero qualsiasi cazzata. (<i>Total Khéops</i> , 45)
Ils veulent le pouvoir et le pognon , à Paris. (<i>Total Khéops</i> , 96)	Vogliono il potere e la grana , a Parigi. (<i>Total Khéops</i> , 67)
Il rêve casse, pognon ... (<i>Total Khéops</i> , 257)	Sogna furti, soldi ... (<i>Total Khéops</i> , 181)
Y m'faudrait un prêt de trois briques , m'sieur. Pour me payer une bagnole. (<i>Total Khéops</i> , 123)	Avrei bisogno di un prestito di tre milioni , signore. Per pagarmi la macchina. (<i>Total Khéops</i> , 87)

Come possiamo notare, c'è una diversità nell'originale francese che la traduzione italiana non rispecchia proponendo in tutti i casi, tranne “grana”, un linguaggio più “standard”.

Ora vediamo quale sia il senso di queste differenze nella lingua francese, attingendo anche alle origini²⁹¹ di queste parole che stanno ad indicare i soldi, per individuare delle alternative plausibili in italiano. Anche nell'italiano gergale sono diverse le parole che indicano i soldi: pecunia, grana, quattrini, pillà. Sono termini di derivazione chiaramente dialettale, ma risultano comprensibili e spesso utilizzati anche al di fuori dei confini regionali essendo ormai entrati a far parte dell'italiano comune.

Il termine francese “balles” (del XVII sec.), sempre usato al plurale, è il nome utilizzato per sostituire l'unità monetaria, il franco. Tuttavia si pensa che sia un uso particolare della parola “balle” (da “bale” del XIII sec.) che deriva da “balla”, “ballot” ovvero una grossa quantità di merci involta in una tela cucita, una sorta di sacco. Si parla di “balle” di cotone, di lana, di caffè. Si usava dire “Mettre la marchandise en balle” oppure “On lui a expédié cent cinquante balles de coton.” In ogni modo fa allusione non solo alla forma tonda come quella della moneta, ma al fatto che le “balles” rappresentavano ricchezza, denaro. Il termine che in italiano indica i soldi e allo stesso tempo un “contenitore” di ricchezza potrebbe essere “sacchi” che ricorda il contenitore in tela cucita.

“Fric” (metà XIX sec.) invece, di uso più frequente, sarebbe una “metafora alimentare” derivata dalla parola fricot, termine di cucina che stava ad indicare un “bon petit plat bien mitonné” ovvero un delizioso piatto preparato con cura, cotto a fuoco lento. Per tradurre questa metafora alimentare, si potrebbe

²⁹¹ J. Dierickx, «Etymologie et folklore numismatique», in *Revue Les Numismates de Bruxelles*, 427-428, mai-juin 1999.

utilizzare la parola “grana”. “Grana” è un termine che proviene dal dialetto lombardo ed è ormai entrato nell’uso familiare col senso di “denaro”, non è un’espressione raffinata, come per altro non lo è il termine “fric”.

Un’altra metafora alimentare è “pognon”. Presumibilmente “pognon” ha origine nella metà del XIX secolo e deriva da “pogne” che designava una specie di pane o di pasta. Potrebbe anche derivare dal franco-provenzale “pougnon” cioè un pane di piccole dimensioni che ricorda la galletta (la galette) che tra l’altro è uno dei modi per designare il denaro. Un’altra ipotesi lo fa derivare da “pogner” ossia “afferrare con la mano” spostandosi dal contenuto al gesto. Il “pognon” è ciò che si tiene in mano dopo un gesto per niente delicato, tant’è vero che sembra essere stato utilizzato nell’ambiente dei ladri. Questo è forse uno dei motivi per i quali nell’uso corrente “pognon” risulta un po’ più “brutale” di fric, sottintende disprezzo nei confronti dei soldi e allo stesso tempo il desiderio di possederne tanto.

Il termine “thune” (scritto anche “tune”) deve il suo nome al re Thunes, cioè Tunisi, che non era altro che il re dei mendicanti nel XVII secolo a Parigi. “Thune” significava allora “elemosina”. Dopo la rivoluzione francese e l’introduzione del sistema decimale, venne a designare la nuova moneta d’argento di 5 franchi. Il termine continuerà a designare una somma di 5 franchi fino alla fine della guerra del 1914/1918. Successivamente venne usata nel linguaggio familiare in senso generale per indicare il denaro. In italiano esiste il termine “gruzzolo” che indica una quantità di denaro accumulato faticosamente, poco alla volta, come accadeva sicuramente ai mendicanti. Come per il caso di “thune”, è un termine entrato nel linguaggio familiare

L'ultimo termine da prendere in considerazione è "brique". L'immagine è chiara e abbastanza recente, quella di un mattone, ma la sua origine è piuttosto antica. I bricchi da tè servivano centinaia di anni fa, in Tibet, come moneta di scambio. La "brique" divenne sinonimo di milioni nel secondo dopoguerra. In italiano un termine che indica il denaro sotto forma di banconote poste una sopra l'altra fino a costituire un parallelepipedo simile ad un mattone è la "mazzetta", ma un altro modo per indicare del denaro ammassato è la parola "pilla" o "pila", anche se questa era originariamente utilizzata per indicare una "pila" non di banconote, ma di monete.

Come abbiamo potuto osservare non mancano in italiano termini che possano rendere la varietà linguistica presente nei romanzi di Izzo. Certo è che individuarli all'interno delle decine di dizionari che riportano quasi esclusivamente termini dell'italiano standard, non è facile perché occorre fare riferimento a quanto il termine di origine stava ad indicare in maniera non esplicita. Questa operazione richiede da parte del traduttore un lavoro di ricerca non solo lessicale, ma anche di storia della lingua.

Problemi nell'ambito traduttivo possono riguardare altre parole argotiche. Ma alcune di queste sono divenute nel corso del tempo parte del francese popolare; parole come "bagnole" "caisse" "tire" che stanno ad indicare un'automobile trovano in italiano una varietà di termini disponibili: ad es. "carretta" "ferro" "quattroruote" "vettura" "carcassa" "bidone" "carriola" etc., a seconda delle caratteristiche che l'automobile presenta, ma la traduzione non tiene conto di questa varietà ed usa in maniera indifferenziata la stessa parola: "macchina".

Infine, segnaliamo un errore di interpretazione piuttosto singolare e che potremmo riferire ad una mancata traduzione intralinguistica. Si tratta di “déco branchée” (*Total Khéops*, 27)., espressione utilizzata nel francese popolare per indicare un locale “arredato alla moda” che viene tradotto con “stile déco”. (*Casino totale*, 20)

Per introdurci nel vissuto dei suoi personaggi, come abbiamo visto, Izzo fa uso di termini del parlato, un parlato che propone sfumature di significato particolari, e che, per i contesti culturali specifici a cui si riferisce, talvolta è difficilmente riproponibile in traduzione.

Un caso molto significativo è quello che riguarda la parola *beur* che è una parola *verlanisée* che veicola tutto un contesto culturale ben preciso, quello di cui abbiamo trattato nella sezione “Strategia di inserimento di una lingua nella lingua: il caso dell’Argot, del Verlan, del Parler Marseillais”.

Ricordiamo che la parola “beur” è stata creata a partire dalla parole “arabe”. Invertendo le sillabe a/ra/beu si ottiene beu/ra/a e, dopo l’elisione delle vocali finali, la parola “beur”. Questa parola sta a designare i figli, nati in Francia, di immigrati del Magreb. Questi *beurs* sono associati oggi, nell’immaginario collettivo, ad un insieme di comportamenti, di modi di vivere, di vestire (ricordavamo ad es. il berretto messo al contrario, le scarpe da ginnastica slacciate, etc.) e ad un genere di musica, rap in particolare. Il linguaggio da loro utilizzato, il *verlan* o come già abbiamo visto il *verlan de verlan* (in questo caso “beur” diventa “rebeu”), riflette la rivolta contro la società attraverso l’uso di una lingua criptica che esclude l’ “altro”.

Izzo non usa soltanto il termine “beurs”, utilizza diversi termini per indicare gli Arabi, ciascuno di questi tradisce l’avversione ed il disprezzo verso queste popolazioni.

Il linguaggio è soggetto ad un mutamento perenne. [...] Ogni atto linguistico ha una determinazione temporale; nessuna forma semantica è atemporale: quando si usa una parola risvegliamo gli echi di tutta la sua storia precedente. Ogni testo è radicato in un preciso tempo storico possiede ciò che i linguisti definiscono una struttura diacronica.²⁹²

Tutta la cultura veicolata da queste parole, legate al passato coloniale della Francia, non trovano corrispondenze in Italia e ovviamente in italiano.

Testo originale	Traduzione di B. Ferri
<p>Kader descendit chez le droguiste, sur le boulevard, pour les échanger. Driss le suivait.</p> <p>- Savez pas le faire marcher, c'est tout.</p> <p>- Si, je sais, répondit Kader. Pas la première fois, quoi.</p> <p>- Vous les Arabes, vous savez</p>	<p>Kader scese al negozio, sul boulevard, per cambiarle. Driss lo seguì.</p> <p>-.Non le sa fare funzionare, ecco tutto.</p> <p>-.Si, che lo so fare, rispose Kader, non è la prima volta.</p> <p>-Voi arabi sapete sempre tutto.</p>

²⁹² Steiner, *op.cit*, 42,49.

<p>toujours tout.</p> <p>- C'est pas poli, m'dame, de dir'ça.</p> <p>- J'suis polie si je veux. Mais pas avec des sales bicots comme vous. Vous me faites perdre mon temps. Reprends tes piles. Que d'abord c'est des vieilles que t'as pas achetées chez moi.</p> <p>- C'est mon père'. Les a achetées t'a l'heure.</p> <p>Son mari surgit de l'arrière-boutique avec un fusil de chasse.</p> <p>- Va l'chercher ton menteur de père! J'lui ferai avaler ses piles.(Il avait jeté les piles par terre.) Tirez-vous! Bordilles, que vous êtes!</p> <p>Kader poussa Driss hors du magasin. Puis tout alla très vite. Driss, qui n'avait encore rien dit, ramassa une grosse pierre, et la balança dans la vitrine. Il partit en courant, suivi par Kader. Le type était sorti du magasin et leur avait tiré dessus. Sans les atteindre. Dix minutes après, une centaine de gosses assiégeaient le droguiste. Il fallut plus de deux heures, et un car de C.R.S., pour ramener le calme. Sans mort, ni blessé. Mais j'étais furieux. Ma</p>	<p>-.Signora, non è educato dire così.</p> <p>-.Se voglio sono educata, ma non con degli sporchi arabi come voi. Mi fate perdere tempo. Riprenditi le pile. E poi sono vecchie, non le hai comprate da me.</p> <p>- È stato mio padre, le ha comprate poco fa.</p> <p>Il marito spuntò dal retrobottega con un fucile da caccia in mano.</p> <p>- Vallo a chiamare quel bugiardo di tuo padre! Gliele faccio ingoiare, le sue pile». Aveva buttato le pile a terra. «Andatevene! Imbecilli!</p> <p>Kader spinse Driss fuori dal negozio. Poi tutto successe in un attimo. Driss, che non aveva ancora detto niente, raccolse un sasso e lo lanciò contro la vetrina. Si mise a correre, seguito da Kader. Il tizio era uscito dal negozio e gli aveva sparato addosso. Senza beccarli. Dieci minuti dopo, un centinaio di ragazzoni assediavano il negozio. Ci vollero più di due ore, e un furgone dei C.R.S. per far tornare la calma. Senza morti, né feriti.</p>
---	--

<p>mission, justement, c'était d'éviter de faire appel aux C.R.S. Pas d'émeute, pas de provocation, et surtout pas de bavures. J'avais écouté le droguiste.</p> <p>- Les crouilles, y en a trop. C'est ça le problème.</p> <p>- Ils sont là. C'est pas vous qui les avez amenés. C'est pas moi non plus. Ils sont là. Et nous devons vivre avec.</p> <p>- Vous êtes pour eux, vous?</p> <p>- Faites pas chier, Varounian. Ils sont arabes. Vous êtes arménien.</p> <p>- Fier de l'être. Z'avez quoi contre les Arméniens?</p> <p>- Rien. Contre les Arabes non plus.</p> <p>- Ouais. Et ça donne quoi? Le centre, on dirait Alger, ou Oran. Z'y êtes allé, là-bas? Moi oui. Vé, ça te pue pareil maintenant. (Je le laissai parler.) Avant, tu bousculais un bougnoule dans la rue, il s'excusait. Maintenant, il te dit: «Tu peux pas t'excuser!» Sont arrogants, voilà c'qu'y sont! Se croient chez eux, merde! (<i>Total Khéops</i>, 73-74)</p>	<p>Ma ero furioso. La mia missione era, appunto, evitare l'intervento dei C.R.S. Nessuna sommossa, nessuna provocazione, e soprattutto nessun incidente. Avevo ascoltato il negoziante.</p> <p>- Ci sono troppi arabi. È questo il problema.</p> <p>- Ci sono. Non è stato lei a portarli qui. Non sono stato neppure io. Ci sono. E dobbiamo conviverci.</p> <p>- Sta dalla loro parte, lei?</p> <p>- Non faccia storie, Varounian. Sono arabi. Lei è armeno.</p> <p>- Sono fiero di esserlo. Ha qualcosa contro gli armeni?</p> <p>- No e neppure contro gli arabi.</p> <p>- Ecco, che cosa ci si guadagna? In centro, sembra di essere ad Algeri o a Orano. Ci è mai stato, laggiù? Io sì. Qui, ora, c'è la stessa puzza. Lo lascio parlare. Prima, quando per sbaglio davi una spinta a un arabo, era lui a scusarsi. Ora, ti dice: "Potresti chiedere scusa!". Sono arroganti, ecco cosa sono! Pensano di stare a casa loro, merda! (<i>Casino totale</i>, 51-52)</p>
--	--

<p>Hé, Jamais grillé de feu rouge, moi. Vé! Surtout pas là où qu'vous dites. Qu'j'y vais jamais dans ces coins. Y a que des crouilles. (<i>Total Khéops</i>, 163)</p>	<p>Ehi! Non sono mai passato col rosso, io! E senz'altro non dove dite voi. Non ci vado mai in quella zona. È piena di arabi. (<i>Casino totale</i>, 115)</p>
<p>Et Driss ne lésinait pas sur le boulot. Il se shootait au cambouis. Tous les soirs il en avait sa dose. C'était moins malsain que du crack, ou de l'héro. C'est ce qu'on disait. Et je le pensais. Mais ça n'en bouffait pas moins la tête.</p> <p>Driss devait toujours faire ses preuves. Et n'oublie pas de dire oui monsieur, non monsieur. Et de fermer sa gueule en permanence, parce que, merde, quand même, c'était qu'un sale bougnoule. Pour le moment, il tenait bon. (<i>Total Khéops</i>, 92)</p>	<p>E Driss non lesinava sul lavoro. Si sballava con la morchia. Ogni sera ne prendeva una dose. È meno malsano del crack o dell'eroina. O almeno dicevano così. E anch'io lo pensavo. Ma ti mangiava comunque il cervello.</p> <p>Driss doveva sempre dimostrare qualcosa. E non dimenticare di dire sì signore, no signore. E di chiudere il becco, sempre, perché, merda, in fin dei conti, non era altro che uno sporco arabo. (<i>Casino totale</i>, 65)</p>
<p>six beurs, quatorze-dix-sept ans, discutaient le coup, plus bas. (<i>Total Khéops</i>, 22)</p>	<p>sei ragazzini, dai quattordici ai sedici anni, stavano organizzando un colpo. (<i>Casino totale</i>, 16)</p>
<p>Il avait cherché les beurs toute la matinée. Ils changeaient sans cesse de rues. C'était leur règle. (<i>Total Khéops</i>, 35)</p>	<p>Aveva cercato i beurs¹ per tutta la mattina. Cambiavano continuamente strada. Era una regola. (<i>Casino totale</i>, 25)</p> <p>¹Persone nate in Francia da genitori arabi immigrati.</p>

Je sais. T'es qu'un pauvre petit rebeu qu'un connard de flic fait chier. C'est ça? (<i>Total Khéops</i> , 69)	Lo so. Sei solo un piccolo arabo a cui uno sbirro rompe le palle. Vero? (<i>Casino totale</i> , 49)
---	---

Come già abbiamo specificato ognuno di questi termini ha una connotazione dispregiativa, spesso rinforzata nel testo dall'aggettivo "sale" – "sporco".

"Bicot" è un termine razzista per designare un magrebino; "Crouille" viene dalla parola araba *houya* che significa «mon frère–mio fratello». Il Grand Robert specifica che il termine, nell'uso popolare è diventato un modo oltraggioso e razzista per designare un arabo magrebino. Sono entrambe parole che entrarono nell'uso all'epoca della guerra d'Algeria e che non sono immediatamente comprensibili alle giovani generazioni. Il termine "bougnoule", ancora oggi molto usato, viene dal wolof (lingua del Senegal) "bougnoul" che significa "noir" Anche questo termine ha acquisito una connotazione razzista per designare inizialmente un "nero" e successivamente un arabo, un magrebino.

È interessante anche l'uso da parte di Izzo dell'aggettivo "bordille" per caratterizzare i giovani "beurs". "Bordille" deriva dal provenzale "bourdiho" che significa "immondizia". A Marsiglia questa parola viene utilizzata per denominare una persona astuta, maliziosa che inganna le persone con modi scaltri.

Queste parole in francese trasmettono con grande impatto non solo una valutazione morale, un atteggiamento politico e culturale, ma anche la storia di un popolo. La traduzione italiana viene invece appiattita sul generico uso di "arabi". Questo

appiattimento viene anche ad escludere la variazione operata da Izzo nel momento in cui egli usa diversamente la maiuscola o la minuscola, scrivendo talvolta “gli arabi” e talaltra “gli Arabi”, che assume nel contesto un significato notevole di rispetto o di disprezzo.

Considerazioni finali

Alla luce di queste riflessioni pare che le scelte traduttive operate per l’edizione italiana della Trilogia rimandino a soluzioni “normalizzanti”. Questo lessico standard, “neutro”, a nostro parere, non rende a pieno l’asperità e la particolarità del linguaggio di partenza e spesso non trasmette adeguatamente né il ritmo né la sonorità del testo originale.

Appiattare la marca stilistica di un testo su un registro neutro non rende un buon servizio al testo, perché ne tradisce lo ‘spirito’, così come mescolare elementi di diversi registri non compatibili, produrrebbe un effetto socio-linguisticamente inappropriato.

Gli elementi rilevati non “mutilano”, certo, il testo originale e le strategie adottate dalla traduttrice ci sembrano nell’insieme rispondere in maniera soddisfacente all’essenza della trilogia. Tuttavia, consapevoli della difficoltà implicite in un testo di questa fattura, quello che attira la nostra attenzione risiede nell’uso di un registro troppo timido o contenuto, addirittura eccessivamente “neutro” in alcuni momenti, in quanto genera uno scarto/spostamento rispetto l’identità dei locutori e nuoce alle caratteristiche metalinguistiche e assiologiche di cui sono portatori. La voce di questo “Altro” è privata di alcune delle sue

caratteristiche culturali e la struttura narrativa viene a perdere parte della sua ricchezza che come abbiamo osservato è strettamente connessa alla prosodia, alla sonorità, al ritmo che queste parole trasmettono.

È indubbiamente complesso il processo traduttivo di testi che presentano queste singolarità linguistiche.

La soluzione che si presenta, nei casi simili a quelli presi in esame, può essere quella della nota a piè di pagina, operazione effettuata nel caso di “beur”, ma questa soluzione non ci pare essere adeguata per diversi motivi. Prima di tutto perché rompe il ritmo della lettura, che nel genere noir è fondamentale per la creazione della suspense, poi, in seconda istanza, per il fatto che la nota a piè di pagina può fornire solo una minima parte di quelle informazioni relative al substrato culturale che il termine sottintende. Questo secondo aspetto non è irrilevante all’interno di un genere quale è il noir che fa della critica alla società, ai suoi costumi, alle sue “regole” elemento base del contenuto narrativo. Ci rendiamo comunque conto che:

*La traduction est le mode le plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu’un texte est à la fois toujours le même et un autre*²⁹³.

Quando non sia possibile attraverso le parole usate nella traduzione creare quell’ambito transizionale tra le culture che abbiamo precedentemente definito “terzo spazio” o “mondo

²⁹³ H. Meschonnic, *op. cit.*, 105.

“La traduzione è il modo più banale, più ammesso, più visibile delle trasformazioni che fanno sì che un testo sia ad un tempo sempre lo stesso e un altro.” (Trad. nostra)

terzo”, le possibilità si riducono.²⁹⁴ Per consentire al lettore ultimo il pieno accesso non solo alla trama del romanzo ma a tutto il mondo culturale, sociale, antropologico cui quel mondo-linguaggio si riferisce, una soluzione allora potrebbe essere quella di far precedere il romanzo da una “nota del traduttore”. Ma questa seconda soluzione ci sembrerebbe la migliore quando si affrontano testi nei quali il linguaggio utilizzato sia tale da non consentire ad alcuna parola della lingua d’arrivo, né ad una perifrasi di rappresentare adeguatamente il senso della parola della lingua di partenza.

Ci rendiamo conto che anche questa è una prassi difficilmente applicabile in quanto intervengono questioni editoriali, ciò non toglie che in assenza di informazioni adeguate, che consentano di comprendere a fondo lo spessore di un testo, il testo stesso andrà a perdere, nella traduzione, parte della ricchezza di significati presenti nell’opera originaria.

²⁹⁴ In appendice abbiamo inserito un’ipotesi di traduzione del prologo di *Total Khéops* che tenesse conto degli elementi che abbiamo preso in considerazione.

III. La traduzione intercodica

Fin dalla sua nascita il cinema ha instaurato con le altre arti rapporti complessi e controversi. La letteratura, in particolare, è un mondo con il quale il cinema è entrato in stretto contatto molto presto. In quanto “macchina atta a raccontare storie”, infatti, come afferma Carluccio²⁹⁵, il cinema ha spesso trovato una fonte d’ispirazione in storie di origine letteraria; per contro, «anche la letteratura del nostro secolo sembra avere incontrato il cinema»²⁹⁶ e averne subito l’influenza, adottando tecniche narrative ed espressive ispirate a quelle della settima arte, come il montaggio o la mobilità della macchina da presa, sconosciute al romanzo tradizionale. La complessità del rapporto tra letteratura e cinema ha interessato e continua ad interessare gli studiosi. In particolare, un fenomeno molto interessante, sul quale i teorici della traduzione si sono soffermati per indagare a fondo il rapporto tra le due arti, è quello della trasposizione cinematografica di un testo letterario.

A questo proposito parliamo di traduzione intercodica. Ma vediamo nello specifico cosa si intende quando si parla di traduzione intercodica.

Il prefisso “inter” può comunicare l’idea di una relazione “interdipendente”, non gerarchizzata tra due linguaggi che conservano le loro specificità all’interno di un dialogo paritetico, che richiama ed esprime il rapporto tra un singolo contenuto e la molteplicità dei veicoli della sua comunicazione e diffusione. Considerando un unico contenuto di partenza, nel nostro caso il

²⁹⁵ G. Carluccio, *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*. Torino: Loescher, 1988, 24

²⁹⁶ *Ibid.*, 25

testo scritto, il romanzo, si tratterebbe della sua comunicazione-metamorfose attraverso media diversi: una sequenza fotografica, una ripresa audiovisiva, film o video che interagiscono tra di loro offrendo accessi diversi e complementari allo stesso medium di origine.

Il prefisso “inter” può anche essere associato ai codici che differenziano i diversi linguaggi espressivi, per suggerire la ricerca delle loro corrispondenze.

Il concetto di codice s'inserisce negli studi sull'arte come linguaggio iniziati negli anni Sessanta e dominanti nel decennio successivo. Sul modello degli studi linguistici, si è cercato di formalizzare e di analizzare le opere d'arte e i media con gli strumenti della semiotica. Ogni arte avrebbe sviluppato un proprio sistema di regole, vale a dire un codice, che ne caratterizza la specificità espressiva. Le arti come il teatro o il cinema che utilizzano più linguaggi simultaneamente creerebbero un inter- codice.

All'interno del dibattito sulla traduzione intercodica relativa al passaggio dal testo scritto-romanzo, al testo per immagini-film si sono venute a delineare nel tempo delle “scuole di pensiero” contrapposte. Da un lato vi sono coloro che si oppongono alla pratica dell'adattamento, sostenendo «la generale superiorità della letteratura rispetto al suo derivato filmico»²⁹⁷ mentre altri affermano l'assoluta impossibilità di un confronto tra le due forme d'arte, che, in quanto basate su codici espressivi radicalmente opposti, daranno vita ad opere completamente diverse tra loro e per questo da considerarsi del tutto autonome e

²⁹⁷ G. E. Bussi, L. Salmon Kovarski (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione: atti del Convegno su Letteratura e cinema*, Forlì: dicembre 1995, Bologna, CLUEB, 1996, 13.

incommensurabili.²⁹⁸ D'altra parte, come osserva Costa²⁹⁹, per quanto si possano considerare autonome non è possibile negare che tra cinema e letteratura esista un gioco di interazioni.

Lo studioso francese Bazin³⁰⁰, a metà degli anni '50, riaccese questo dibattito sostenendo che il cinema avrebbe tratto grandi vantaggi dall'imitazione delle altre arti – in particolare, della letteratura –, non solo attraverso il “prestito” di personaggi e temi, ma soprattutto attraverso la ricerca di una equivalenza nei confronti del testo scritto, che l'avrebbe portato a migliorarsi per trovare nuovi modi espressivi all'interno del proprio linguaggio.

Questo nuovo approccio al fenomeno della trasposizione è basato sul valore della nozione di intertestualità, sulla possibilità e utilità di un confronto tra testo letterario e testo filmico e, come spiega McFarlane³⁰¹, è apparso particolarmente efficace poiché è riuscito a sgomberare il campo dal controverso concetto di fedeltà di un testo filmico nei confronti del suo antecedente letterario come unico criterio di analisi e valutazione dell'adattamento. La discussione sull'essere fedeli ‘allo spirito’ del testo piuttosto che ‘alla lettera’ per ottenere una buona trasposizione ha dominato a lungo il discorso su questo fenomeno, ma in ogni caso non ha risolto il fatto che il “fidelity issue” sia alquanto riduttivo.

²⁹⁸ *Ibid.*, 14

²⁹⁹ A. Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, Utet, 1993.

³⁰⁰ A. Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Editions du Cerf, 2002.

³⁰¹ B. Mc Farlane, *Novel to Film. An introduction to the theory of adaptation*, Oxford: Clarendon Press, 1996, 8-10.

La traduzione intercodica, intersemiotica, la trasposizione, o adattamento comunque lo si voglia indicare, è un fenomeno antico quanto il cinema ed in costante crescita. Come ricorda Ross³⁰², il primo caso di trasposizione nella storia del cinema risale al 1896, quando Edison filmò *The Kiss* a partire dal racconto *The Widow Jones*.

Per affrontare il tema della traduzione di un testo letterario in film ci sembra necessario chiarire, molto brevemente, quali siano le distanze e le similitudini tra questi due linguaggi.

La principale distanza è che la letteratura significa, come tutti gli altri linguaggi di segni, mentre il cinema semplicemente mostra. Pertanto esso non ha un codice, in senso stretto, fisso ed immutabile; si può tuttavia comporre una sorta di grande sintagmatica di immagini filmiche per ognuno dei vari generi che si sono formati nella tradizione della pratica cinematografica³⁰³

In opposizione a coloro che, basandosi su questi argomenti, sono contrari a qualsiasi forma di adattamento e sostengono che ogni opera debba restare nel sistema segnico nel quale è nata, i rappresentanti di una tendenza nata negli anni settanta sostengono che il cinema, data la sua innata vocazione narrativa, essendo cresciuto all'ombra della letteratura ed avendo subito ed esercitato, a sua volta su di essa, una grande influenza, abbia maturato un nucleo comune a quest'ultima di strutture profonde in termini di personaggi, eventi, categorie spazio-temporali e punti di vista.³⁰⁴

Caratteristica di questa struttura comune è anche la doppia prospettiva temporale che rende possibile la distinzione

³⁰² H. Ross, *Film as Literature, Literature as Film*, New York: Greenwood Press, 1987, 1.

³⁰³ A. Costa, *op.cit.*, 1993.

³⁰⁴ A. Canziani, «Film e romanzo», in *Letteratura e cinema: la trasposizione*, Forlì: Clueb, 1995.

tra tempo della storia e tempo del racconto: *story* e *plot*. La pratica dell'adattamento offre, in ogni caso, l'occasione di un interessante confronto tra linguaggi diversi come quello verbale, sonoro, visivo ecc., ma tra questi esiste comunque una certa "permeabilità", ovvero una sorta di naturale corrispondenza tra i singoli elementi espressivi. Ad esempio l'aggettivo "grave" può essere trasposto con un suono che abbia un tono molto basso, con un colore scuro o un'immagine costruita in modo tale da comunicare pesantezza e oppressione. Anche polarità come "sciolto" e "legato", "libero" e "costretto" hanno una fluida corrispondenza in immagini che riproducano tali sensazioni. Va infine notata la circolarità delle influenze, l'interscambio e l'effetto rebound, ovvero di rimbalzo, che avviene tra l'uno e l'altro linguaggio, riscontrabile, ad esempio, nel legame che c'è tra il romanzo d'azione e il ritmo incalzante del cinema. Tutto ciò non può che confermare l'idea di sostanziale traducibilità tra i linguaggi artistici, nonostante la distanza tra i codici.

Quali possono dunque essere le modalità per portare un testo letterario sullo schermo?

La lettura di un romanzo allo scopo della traduzione filmica comporta una serie di competenze analitiche non troppo dissimili da quelle che vengono richieste al traduttore letterario: quella dei caratteri, delle psicologie e delle ideologie. La grande differenza tra il libro e il film risiede nel fatto che mentre lo scrittore con la sola parola può dar vita ad un personaggio o ad un ambiente, il regista per renderli verosimili e "visibili" deve proporli fino all'ultimo particolare. I luoghi, l'abbigliamento, l'arredamento, il clima, le azioni, sono tutti elementi fondamentali alla creazione della realtà verosimile a cui deve dar vita, tenendo conto del fatto che l'unico modo a lui concesso per esprimere gli stati d'animo, i caratteri ed i comportamenti risiedono nella mimica degli attori e nel sonoro, dialoghi e

musica. E' anche necessario, però, mantenere ciò che è funzionale allo sviluppo diegetico, cioè ciò che serve allo sviluppo coerente della storia e che dia le giuste informazioni su di essa agli spettatori.

In una traduzione intersemiotica c'è sempre la possibilità di trasporre una situazione fissata a livello narrativo nel testo di partenza in nuove configurazioni discorsive arricchite di dettagli, oppure di ingrandirla in percorsi figurativi che non siano contraddittori con la scelta di fondo. Le configurazioni discorsive o narrative del testo di partenza ritenute non pertinenti nella scelta interpretativa che accompagna la trasposizione possono al contrario venire condensate o semplicemente accennate, se non del tutto eliminate. Nel processo di trasformazione che un testo (letterario) innesca nella trasposizione (cinematografica) vi è infatti una scelta di pertinenza interpretativa incessante. Essa permette e anzi auspica, a causa della taglia standard relativamente fissa di un film, di effettuare a livello narrativo soppressioni e condensazioni. Spesso però l'interpretazione porta all'espansione di alcuni particolari, per renderli isotopicamente rilevanti nell'insieme del film, oppure alla aggiunta e creazione di nuove configurazioni, con attori, situazioni e percorsi narrativi che servono al testo di arrivo per ancorare la propria coerenza discorsiva e interpretativa.³⁰⁵

Questo lavoro prevede dunque una notevole quantità di sottrazioni ed addizioni, laddove queste operazioni servano a ridurre le parti del libro digressive ed eccessivamente descrittive per i tempi cinematografici, o ad ampliare quelle che invece

³⁰⁵ N. Dusi, *Il cinema come traduzione*, Torino: Utet, 2003, 136-137.

necessitano, nella resa filmica, di maggiore esplicitazione ed articolazione narrativa.

Importantissimo è poi il ritmo della narrazione filmica, che non può ricalcare quello del romanzo.

In un suo scritto fondamentale Jean Mitry afferma che: «Il romanzo è un racconto che si organizza in mondo mentre il film è un mondo che si organizza in racconto»³⁰⁶ volendo affermare che la differenza tra il romanzo ed il film consiste nel fatto che, nel romanzo, il tempo è dato dalle parole, mentre nel film è dato dai fatti, pertanto il tempo nel film è relativo allo spazio e al movimento. Perciò se un regista vuole cambiare il tempo deve spostare lo spazio e il movimento come nel flashback o nel flashforward.

Quello della sceneggiatura filmica, infatti, deve essere un discorso “immediato”, nel quale la successione degli avvenimenti deve essere sempre al presente ed implicata nello spazio e nel tempo. Gli avvenimenti della storia, i personaggi e gli ambienti si devono mostrare come sono, senza la mediazione di alcun narratore che non appartenga alla vicenda stessa.

La diversità dei due linguaggi riguarda anche il diverso ruolo del lettore e dello spettatore, infatti:

Chi legge può stabilire da sé il tempo di lettura. C'è chi legge più velocemente, chi più lentamente. Se una frase non si capisce, la si può rileggere. Se ci viene da starnutire, possiamo riprendere tranquillamente la lettura da dove lo starnuto l'aveva interrotta. Al cinema questo non è possibile:

³⁰⁶ J. Mitry, *Esthétique et psychologie*, Paris: Eds. Universitaires, 1963. Citato in L. Micciché, *Cinema e letteratura. La ragione e lo sguardo*, Cosenza: Lerici, 1979.

*il tempo della visione non è stabilito dallo spettatore, che è quindi meno libero, meno attivo del lettore.*³⁰⁷

Questo differente rapporto del “ricevente” con il tempo va naturalmente considerato nel momento della trasposizione. Acquisito che il realismo dell'immagine filmica richiede tempi e spazi molto diversi da quelli propri del simbolismo della parola scritta, ne consegue che nella trasmutazione di una pagina letteraria in immagini per lo schermo si dovrà tenere conto che il punto di partenza della letteratura, essendo un simbolo o un aggregato di simboli, necessita del completamento di ciò che evoca per significare qualcosa, mentre il punto di partenza del cinema, essendo un'immagine fotografica, è già significativa di per sé e chiede semplicemente di essere interpretata.

Date queste premesse, si potrebbe accettare che nella trasposizione si dia sempre e solo adattamento, come sostiene Eco. Tuttavia, se riflettiamo sulla qualità di elasticità dei linguaggi richiamata parlando di espansione e di condensazione, possiamo sostenere che il processo di trasposizione mette semplicemente in evidenza ciò che ogni traduzione compie rispetto al testo di partenza. Tanto più se la consideriamo, in termini inferenziali, come un processo interpretativo posto su livelli testuali differenti, processo in cui vi è un continuo accrescimento del senso rispetto al testo di partenza, come insegnava Peirce.

Certo la traduzione interlinguistica di un romanzo non giunge, di solito, a trasformare decisamente l'intreccio o a mutare le strutture narrative del testo di partenza; ma in termini strettamente semantici qualsiasi traduzione,

³⁰⁷ G. Cremonini, F. Frasnèdi, *Vedere e scrivere*, Bologna: Il Mulino, 1982, 261-262.

scegliendo di tradurre per equivalenze che non potranno mai essere identità, apre la strada a nuovi percorsi isotopici, resi possibili in una traduzione letteraria dalla differenza dei semi contestuali (se non propriamente da quelli nucleari) dei lessemi utilizzati, e soprattutto dal corredo connotativo della lingua di arrivo, difficilmente controllabile in ogni sua estensione o deriva enciclopedica. Una traduzione così intesa compie nel suo farsi mosse molto simili a quelle di ogni trasposizione, la quale perlomeno può scegliere le zone e i livelli di massima equivalenza espressiva nei quali esercitare una stretta traduzione intersemiotica, all'interno di una scelta interpretativa esplicita.³⁰⁸

Ciò significa che la traduzione dal primo al secondo linguaggio non può avvenire solo sul piano della fedeltà letterale al testo, ma necessita di uno scarto interpretativo grazie al quale si conserva il tono e lo spirito del testo d'origine. Questo scarto è il cosiddetto “tradimento creativo” che il cinema deve necessariamente operare nei confronti della letteratura per restarle realmente fedele. A questo proposito, in una lezione, Eco portava l'esempio del *Moby Dick* di Melville. Nel romanzo si dice che al Capitano Achab manca una gamba, ma non si indica quale, necessariamente nel film il regista dovette autonomamente scegliere quale fosse. Non poteva fare altrimenti, per rimanere fedele al testo, che tradirne l'indeterminazione.

André Bazin aveva elogiato la capacità di rendere le opere letterarie non attraverso l'imitazione pedissequa dell'intrigo, ma facendo «passare in immagini qualcosa dello stile dei romanzieri,

³⁰⁸ N. Dusi, *ibid.*, 136-137.

cioè della struttura stessa del racconto, della legge di gravitazione che regge l'ordinamento dei fatti».³⁰⁹

Non va dimenticato il fatto che occorre un intervento traduttivo per attuare il passaggio dal codice linguistico del romanzo a quello polisemico del cinema in quanto:

Il discorso cinematografico iscrive le sue configurazioni significanti in supporti sensoriali di cinque tipi: l'immagine, il suono musicale, il suono fonetico delle parole, il rumore, il tracciato grafico delle diciture scritte. [...] Non sarebbe possibile in ogni caso definire il film come un fatto di linguaggio se si rifiuta di assumere che esso agisce su cinque materie significanti e su quelle cinque che abbiamo detto: in questa misura la semiologia del film si intreccia inestricabilmente con considerazioni "psicologiche" (meccanismi percettivi, caratteri propri dell'immagine, ecc.) riutilizzati in un'altra prospettiva.³¹⁰

Infine un'ulteriore riflessione merita la funzione del dialogo. In passato spesso è stato oggetto di discussione tra coloro che sostenevano il primato dell'immagine nella comunicazione filmica e coloro che sostenevano, invece, il primato del dialogo. Riteniamo che non sia necessario usare il dialogo solo quando è indispensabile, nella convinzione che «tutto ciò che l'immagine può mostrare la parola non deve dire.»³¹¹

Izzo in qualità di narratore compie una ricognizione, un inventario minuzioso di luoghi e microaccadimenti. Coglie i

³⁰⁹ A. Bazin, *Che cos'è il cinema?*, Milano: Garzanti, 1973, 301.

³¹⁰ C. Metz, *Linguaggio e Cinema*, Milano: Bompiani, 1977, 16.

³¹¹ *Ibid.*, 16.

personaggi in una situazione ordinaria della vita, in un momento qualunque della giornata, e di una giornata qualunque scelta come cornice del racconto. E li guarda come essi non possono guardarsi. L'elemento visivo è dominante in numerose pagine dei romanzi della Trilogia. Questi aspetti, uniti al grande successo editoriale non potevano non suscitare l'interesse del cinema e della televisione, ed è proprio di questa produzione televisiva che ci serviremo per una sommaria analisi della traduzione intercodica (in appendice la scheda tecnica).

In opere come quelle appartenenti al genere *noir* ed in particolare nel caso della Trilogia di Izzo, il parlato svolge una funzione estremamente significativa per connotare l'ambiente di provenienza dei personaggi e per l'andamento ritmico della narrazione.

Come abbiamo precedentemente sottolineato, quello della sceneggiatura filmica è un discorso nel quale la successione degli avvenimenti viene proposta al presente ed implicata nello spazio e nel tempo. Gli avvenimenti della storia, i personaggi, i beurs e Ugo, e gli ambienti, uno spazio separato, quasi nascosto, una nicchia, vengono ovviamente mostrati non descritti.



L'andamento teso di Ugo nel suo pellegrinare alla ricerca dei ragazzi con la moto, non viene solo mostrato, viene anche commentato nel film dalle parole "Eh r'garde le bouffon là" e "Eh vas-y d'ou y sort lui?" , parole che ci introducono all'incontro e che ci inseriscono nel tipico parlato popolare. Questo viene proposto dalla pronuncia contratta, dall'uso di parole di origine argotica e sottolineato dall'immagine di una scritta sul muro "nique ta mère", che è un tipico insulto magrebino (a destra nel fotogramma).



Possiamo dunque osservare che attraverso il parlato, e questa scritta, il film ci immerge nell'ambiente socio-culturale del Panier, un quartiere della vecchia Marsiglia, diviso tra abitazioni squallide e fatiscenti e recenti ristrutturazioni. Il quartiere non viene nominato, ma mostrato prima attraverso il percorso di Ugo, poi attraverso immagini come questa



che ce lo propongono mediante il manifesto blu, che vediamo sulla sinistra, e che riporta: “Fête du Panier”.

Dalla trascrizione del libro possiamo osservare quanto ridotto sia il dialogo, gran parte di ciò che il film propone è presentato nel libro in termini narrativi. Ma l'immagine non sempre può rappresentare-significare tutto. Nel film interviene così il dialogo laddove le immagini da sole non bastano.

Il dialogo è azione, movimento, emozione, nel film questo può essere trasmesso se aggiunto ai gesti, com'è nella vita. Del resto se è vero che la significazione nel film è data da un insieme sinergico di elementi quali la recitazione, i movimenti di camera e degli attori, i giochi di sguardi, l'angolo di ripresa, i punti di vista e altro, è anche vero che il dialogo non è l'ultimo di questi, esso infatti esprime sentimenti, impulsi e passioni proprio in rapporto con il gesto e il movimento.

Testo originale	Film versione francese
<p>Il avait cherché les beurs toute la matinée. Ils changeaient sans cesse de rues. C'était leur règle. Ça ne devait servir à rien, mais ils avaient sans doute leurs raisons. Il les avait trouvés rue Fontaine-de-Caylus, qui était devenue une place, avec des arbres, des bancs. Il n'y avait qu'eux. Personne du quartier ne venait s'asseoir ici. On préférait rester devant sa porte. Les grands étaient assis sur les marches d'une maison, les plus jeunes debout. La mobylette à côté d'eux. En le voyant arriver, le chef s'était levé, les autres s'étaient écartés.</p> <p>— J'ai besoin de ta meule. Pour l'après-midi. Jusqu'à six heures. Deux mille, cash.</p>	<p><u>Incontro Ugo-beurs:</u></p> <p>(In questa sequenza Ugo percorre varie strade del quartiere guardandosi attorno)</p> <p>- Eh r'garde le bouffon là.</p> <p>- Eh vas-y d'où y sort lui?</p> <p>(Ugo si avvicina ai beurs e chiede ad uno di loro)</p> <p>- T'en veux combien?</p> <p>- Combien de quoi?</p> <p>- Ta chiote combien t'en veux?</p> <p>- Il est fou lui</p> <p>- 20 patates m'sieur, en dollars hein, american dollars, cash</p>

	<p>- allez bouge</p> <p>(Ugo ha preso la moto e si allontana mentre i beurs guardano stupiti il denaro- vedi fotogramma)</p> <p>Beur- oh c'est des vrais!</p> <p>Ugo- j'te la ramène en début d'aprême</p> <p>Beur- T'la ramène où m'sieur</p> <p>Ugo-Fontaine de Caylus...ça te vas?</p> <p>Beur-Eh avec cette thune là tu peux t'payer une super caisse tu sais</p> <p>Ugo- Aucune bagnole aura la classe de ta meule.</p>
--	---



Film versione francese	Film doppiato in italiano
<p><u>Incontro Ugo-beurs:</u></p> <p>- Eh r'garde le bouffon là.</p> <p>- Eh vas-y d'où y sort lui?</p> <p>- T'en veux combien?</p> <p>- Combien de quoi?</p> <p>- Ta chiote combien t'en veux?</p> <p>- Il est fou lui...20 patates m'sieur, en dollars hein, american dollars, cash</p> <p>- Allez bouge</p> <p>- Oh c'est des vrais!</p> <p>- J'te la ramène en début d'aprème</p> <p>- T'la ramène où m'sieur</p> <p>-Fontaine de Caylus...ça te vas?</p> <p>-Eh avec cette thune là tu peux t'payer une super caisse tu sais</p> <p>- Aucune bagnole aura la classe de ta meule.</p>	<p>-E quello di dove sbuca?</p> <p>-Ma come cammina sembra inamidato</p> <p>-Ciao nonnetto..</p> <p>-Ehi, quanto vuoi?</p> <p>-Per cosa?</p> <p>-Per questo rottame quanto vuoi?</p> <p>-Questo è tutto matto... Voglio 20 bigliettoni. In dollari americani e non accetto carte di credito..</p> <p>-Togliti!</p> <p>-Ehi,ma sono veri.</p> <p>-Te la riporto nel primo pomeriggio</p> <p>-Dove me la riporti?</p> <p>-Alla fontana di Caylus,va bene?</p> <p>-Ti do la mia per la metà, dai</p> <p>-Con tutti questi soldi potresti prenderti un bel macchinone..</p> <p>-Non avrebbe mai la classe di questo ferro da stiro.</p>

Nel dialogo italiano alcuni elementi linguistici, come alcuni termini argotici e la pronuncia tipica, vengono ovviamente a mancare, ma sono sostituiti da frasi dal tono arrogante che vogliono segnalare la “distanza”, la separatezza. Si nota tuttavia il tentativo di proporre la “varietà linguistica” dell’originale nell’uso che viene fatto dell’italiano gergale attraverso i termini “rottame, macchinone, bigliettoni, ferro da stiro”.

Non si tratta di tradurre da un linguaggio all’altro, nella trasposizione filmica, come nella traduzione letteraria si tratta di affrontare il passaggio attraverso l’interpretazione, la negoziazione dei significati.

Ci sembra significativa a questo proposito la scena dell’uccisione di Zucca, il mafioso. Nel testo l’uccisione avviene nei pressi della sua villa, mentre nel film avviene all’uscita dalla Chiesa, alla fine della Messa.



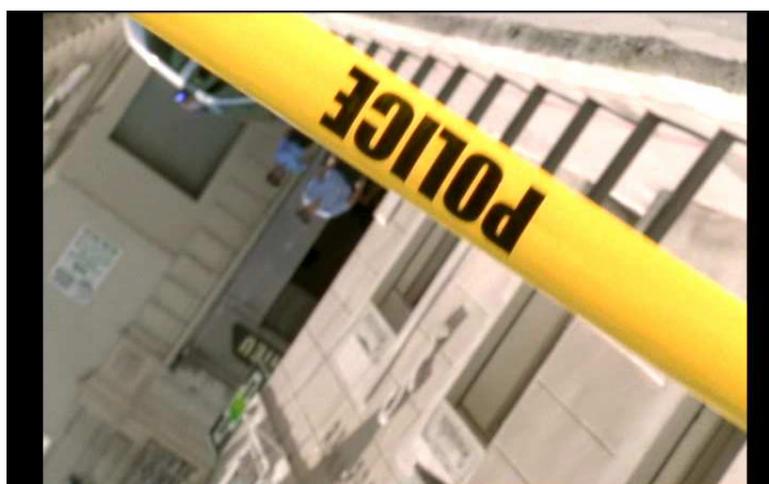


Questo potrebbe essere inteso come un inutile arbitrio, ma a nostro avviso riguarda piuttosto il fatto che il regista aveva bisogno di connotare il personaggio e perciò ha sintetizzato in questa scena quello che Izzo viene a dirci di Zucca e della mafia, nel corso dei suoi romanzi, attraverso la descrizione dell'abbigliamento, delle abitudini sociali, dei modi da Padrino e del potere che questo tipo di mafia ha acquisito all'interno della città di Marsiglia. Una città che ormai, come i turisti orientali fuori dalla chiesa, (vedi fotogrammi)non può che essere testimone di ciò che accade, fotografare la realtà.





Altrettanto avviene nelle varie immagini che ora andiamo a proporre.



In questa, una delle inquadrature di apertura, attraverso il rovesciamento dell'immagine e della scritta "POLICE", chiaramente si offre allo spettatore il senso di una realtà ribaltata, di un ambiente nel quale anche chi è chiamato a mantenere e garantire l'ordine, si muove contro la rettitudine, divenendo strumento del ribaltamento dei valori.

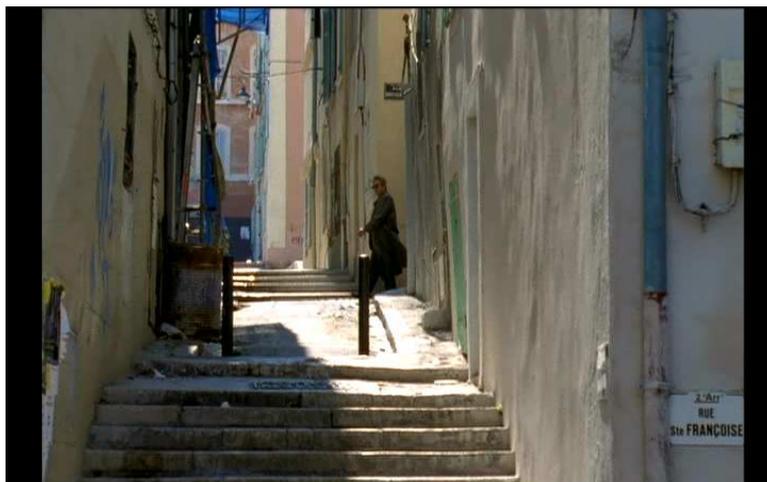
Questo avviene a Marsiglia, e per farcelo ben capire, il regista ce lo mostra in tutti i modi possibili, attraverso le immagini della banlieue



e anche attraverso le insegne del quotidiano locale.



Ulteriori elementi tipici del linguaggio filmico che svolgono lo scopo di comunicare allo spettatore quello che il lettore verrebbe a sapere leggendo, sono riferibili all'uso di tecniche quali l'inquadratura dal basso del protagonista: Fabio Montale.



Lui, il commissario, sta in alto, fuori dalla corruzione di tanta polizia, emergendo dalle stradine dei quartieri poveri dove è cresciuto. E' solo, ma la sua presenza si impone alla realtà come allo sguardo dello spettatore.

E' un uomo di povere origini, figlio di immigrati italiani e questo segno distintivo attraversa tutta la Trilogia come alcune inquadrature segnalano.



Alle spalle del protagonista la fotografia del padre accanto alla bandiera italiana con la scritta "Inno di guerra", e non manca il peperoncino.

Il riferimento alle sue origini italiane ed il suo particolare gusto per la cucina, il vino, ed i sapori mediterranei in genere, anche questo ci viene presentato in immagini.



Sono queste immagini che svolgono una funzione narrativa e contemporaneamente scandiscono il ritmo del film, ma non ricalcando quello del testo letterario.

Si alternano momenti "tranquilli" a esplosioni di azione, sangue e velocità. I personaggi vivono, lavorano, bevono, mangiano, chiacchierano come tutti gli altri. Fino a un certo momento. Nel momento successivo vengono proiettati in un turbine di violenza infernale, e si chiedono come faranno a sopravvivere. A questi cambi di ritmo seguono dei cambi di lunghezza delle sequenze e perfino di inquadrature.

Così come il romanzo modifica il suo ritmo nell'alternare momenti narrativi, a dialoghi, al monologo interiore, così il film alternando primi piani, panoramiche, dettagli, dialoghi e flashback ci ripropone un ritmo simile a quello del romanzo.



Nei film troviamo un uso frequente del flash-back, si tratta di un meccanismo narrativo con il quale il cinema sembra voler rivendicare la capacità di raccontare come la letteratura.

I momenti della memoria, segnalati da un bianco/nero dorato, si ripropongono ritmicamente lungo il filmato. Come un contrappunto all'età presente, quella della violenza e della corruzione, della morte e della perdita di persone amate, è il ricordo di un'età felice, un'età dorata, ancora lontana dagli intrighi e dalla corruzione, un'età nella quale essere in tre significava essere tutt'uno come l'asciugamano che i tre ragazzini tengono in mano.

Parlando di ritmo non si può però non sottolineare un aspetto che ci ha decisamente colpito. Nella Trilogia, come abbiamo segnalato, l'importanza della musica è tale da scandire il ritmo della narrazione. Abbiamo potuto osservare quanto la musica fosse importante per Izzo al fine di sottolineare atmosfere e caratteristiche identitarie, ma di questo nel filmato da noi considerato, non abbiamo trovato traccia. Certo è presente una colonna sonora, ma questa non è costruita sulla base delle indicazioni fornite dall'autore, si tratta di "musica originale", scritta per il film, ma che poco o niente ha a che vedere con la musica Jazz o la musica rap che Izzo cita e che avrebbe potuto scandire alcune scene come quella dei giovani beurs che giocano a basket.

Una traduzione intersemiotica prende spunto da un testo di base a cui fa riferimento, ma per via delle differenze tra i due linguaggi, quello di partenza e quello di arrivo, troverà livelli più traducibili e livelli meno traducibili.

Il risultato, riscontrabile solo attraverso un'analisi specifica dei testi in questione, sarà che ogni traduzione intersemiotica si pone come un testo nuovo ed originale rispetto al testo di partenza e che sono proprio i punti di contatto e le diversità tra i due linguaggi a determinare l'originalità di un lavoro di traduzione intersemiotica.

Izzo in qualità di narratore compie una ricognizione, un inventario minuzioso di luoghi e microaccadimenti. Coglie i personaggi in una situazione ordinaria della vita, in un momento qualunque della giornata, e di una giornata qualunque scelta come cornice del racconto. E li guarda come essi non possono guardarsi. L'elemento visivo è dominante in numerose pagine dei romanzi della Trilogia. Questi aspetti, uniti al grande successo editoriale non potevano non suscitare l'interesse del cinema e della televisione.

Attraverso l'analisi di alcune sequenze messe a confronto con il testo originale abbiamo cercato di vedere quali tracce di un linguaggio siano rimaste presenti nell'altro. Attraverso un esempio, tratto dalla trasposizione filmica di *Total Khéops* abbiamo accennato a quanto dell'originalità linguistica del testo letterario di origine sia presente nella realizzazione filmica e quanto il regista abbia "negoziato" nel rendere alcuni significati.

Ci pare che i tratti essenziali rimangano intatti, sebbene la fedeltà al testo si dissolva dietro le novità della sceneggiatura che talvolta nella trama propone delle anticipazioni concedendo allo spettatore qualche informazione in più di quella che avrebbe il lettore.

Abbiamo così potuto osservare quanto afferma Dusi: «il processo di trasposizione mette semplicemente in evidenza ciò che in *ogni traduzione* compie rispetto al suo testo di partenza».³¹²

³¹² N. Dusi, *op.cit.*, 137

CONCLUSIONI

Nel presente lavoro abbiamo preso in considerazione i percorsi e le tappe che a nostro parere si rendono necessari ad una traduzione rispettosa del testo d'origine.

Abbiamo esaminato alcuni concetti di fondo:

- Adeguatezza, interpretazione, negoziazione;
- Traduzione come mediazione linguistica e culturale;
- Fedeltà, equivalenza, traducibilità;
- Perdita, residuo, compensazione: dal testo al metatesto;
- Traduzione intralinguistica, interlinguistica, intercodica.

Tradurre, come abbiamo cercato di mostrare attraverso le nostre argomentazioni, non significa soltanto passare da una lingua ad un'altra, ma significa immergersi nella cultura e nel messaggio che il testo ci propone.

Poiché in Francia, come in Italia, il romanzo *noir* è diventato parte molto dinamica del panorama letterario ed il genere si caratterizza per l'attenzione al lato sociale della vita, proponendoci dunque degli squarci sulla cultura dell'ambiente che fa da sfondo alla vicenda, ci è parso particolarmente interessante prendere in considerazione la Trilogia di Izzo come prototipo di questo genere di romanzo.

Il *Noir* è discendente diretto della letteratura gialla, che ha alle spalle un secolo di storia, ma ci propone un contatto coi temi e

problemi dell'attualità socio-culturale, anche attraverso il linguaggio e la struttura narrativa che presenta e che perciò sollecita l'interesse del traduttore. Cosa è intervenuto per portarlo ad essere uno specchio della vita, del disagio e dei problemi della società attuale? Cosa delle caratteristiche del giallo classico è ancora presente e cosa invece lo differenzia sostanzialmente rendendolo peculiare? Si tratta pur sempre di romanzi che affrontano il tema dell'omicidio e dell'investigazione. Attraverso un'exkursus, che non ha la pretesa di proporsi come analisi letteraria, ma solo di puntualizzare temi e problemi riguardanti la traduzione, abbiamo preso in esame l'evoluzione del genere dalle sue origini ai giorni nostri. Abbiamo potuto così osservare come a un certo punto si abbandonò il giallo classico, che consentiva "traduzioni standard", in quanto era imbrigliato in schemi ripetitivi. Nella rigida struttura del romanzo enigma il nucleo era quello del gioco intellettuale, ma per la società del tempo diventava difficile l'identificazione coi protagonisti. Dalle vicende non emergevano i disagi e le inquietudini di un mondo dominato dal caos, in cui il confine tra bene e male andava sempre più assottigliandosi. In questi spazi si inserì il *Noir*, in prevalenza americano e francese. Un genere che più d'altri ha saputo registrare i cambiamenti sociali in atto.

Qui è cresciuto e ha proliferato con esiti diversi: laddove il noir americano si caratterizza per uno sguardo cinico sul mondo e una violenza spietata ed esibita, che non lascia margine alla minima speranza, il polar insiste sul realismo sociale e di denuncia (da Malet a Manchette) e con Izzo viene a proporci il tema della solidarietà. Alcuni topoi rimangono anche nell'opera di Izzo il quale tuttavia sembra avere adoperato il "genere" come veicolo per esplorare una dimensione collettiva e politica, proponendo una letteratura fortemente radicata nel tessuto urbano e sociale. Izzo utilizza la letteratura *noir* e le sue

specificità di tipo culturale, ambientale e linguistico, facendo così della sua Trilogia un insieme di racconti che presentano forti analogie con testi antropologici.

Fabio Montale, il protagonista della Trilogia, pur avendo ereditato delle caratteristiche sia da Maigret sia da Nestor Burma, si differenzia dai famosi ispettori per la sua doppia identità, quella di immigrato e quella di integrato. Il problema dell'identità, quella dei personaggi, quella della città, è fondamentale e attraversa tutta l'opera. L'immigrazione conferisce a Marsiglia la sua identità. E' un problema, ma il meticcio è anche una tradizione a Marsiglia. Izzo ce lo propone collocando i romanzi in un momento politico particolarmente significativo, quello in cui a Marsiglia si affermano le idee dell'estrema destra. Questo multiculturalismo traspare nell'opera attraverso i comportamenti tipici dei vari personaggi, nelle brevi ed acute descrizioni, ma anche nel linguaggio da essi utilizzato. Izzo nel ritrarre le diverse culture che si intrecciano nella città, ne riproduce il "linguaggio meticcio" che le caratterizza. Uno degli aspetti che abbiamo perciò analizzato e argomentato riguarda il fatto che è proprio attraverso il linguaggio che si affermano sia l'identità sia l'alterità.

Siamo così giunti alla conclusione che la traduzione deve tenere conto di questi aspetti socio-culturali-antropologici che la lingua ci trasmette, che deve consistere in un dialogo tra le due culture, quella del testo fonte e quella del testo di arrivo. Soltanto attraverso un atteggiamento simile a quello dell'antropologo e dell'etnologo è possibile per il traduttore farsi interprete. Questa prospettiva consente di gettare uno sguardo nuovo su entrambe le culture. Sarà dunque una fase importante, quella interpretativa, in quanto determinerà le scelte che il traduttore verrà chiamato a compiere. Non essendo infatti possibile un'equivalenza culturale e linguistica tra il sistema di partenza e quello di arrivo, il traduttore

dovrà rispettare criteri che considerino lo scopo della traduzione, il lettore e il sistema culturale ricevente, senza tralasciare naturalmente gli aspetti fondamentali del testo iniziale.

Si fa strada in questo modo il concetto di cultura come testo, sviluppato in antropologia interpretativa. Esso permette di riflettere sugli aspetti legati al processo e alla produzione della traduzione. I sostenitori della “scrittura-cultura” preconizzano una visione della cultura come costituita di codici e di rappresentazioni. Si allarga quindi la nozione di traduzione linguistica a quella di traduzione culturale. La traduzione non è più limitata al transfer tra il Sé e l’Altro culturale, essa svolge anche un ruolo di regolatore culturale.

I concetti di rappresentazione culturale, trattati dagli approcci etnografici in traduzione, permettono di esplorare le relazioni di potere tra diverse culture e di identificare queste relazioni in un contesto inter e intra-culturale. Grazie inoltre al pensiero elaborato dal *cultural turn*, abbiamo visto che la cultura non può più essere considerata come un’entità stabile, ma come un processo dinamico in cui opera la differenza. e di conseguenza la negoziazione.

Attraverso questi approcci concettuali si verrebbe anche a minimizzare la dicotomia classica, *sourcier-cibliste*, e a sottolineare la possibilità di creare una terza via, quella di uno “spazio terzo” caratterizzato dall’incontro delle culture. Si darebbe così vita ad una pratica mista, ad un mondo terzo, che non sarebbe solo quello della cultura fonte, non solo quello della cultura di arrivo, ma quello negoziato.

Ci siamo quindi convinti che lo studio preparatorio del traduttore non si possa limitare ad una prima lettura ma debba essere più approfondito e specifico perché soltanto un approccio

globale, ma non superficiale, consente una presa di coscienza delle problematiche proprie del testo e determina le scelte e le chiavi traduttive, assicurando così coerenza e coesione al testo tradotto. Il percorso pre-traduttivo è da privilegiare e da considerare come una fase ineludibile del processo traduttivo.

Una traduzione in grado di negoziare saprà rispondere alle aspettative del pubblico di arrivo senza passare sotto silenzio le specificità linguistiche e culturali del testo fonte, quelle caratteristiche che costituiscono l'energia stessa del testo.

In questa prospettiva la traduzione "rispettosa" implica il ricorso ad un utilizzo di forme sintattiche e semantiche non conformi alla "norma" di uno dei due territori linguistici, implica dunque la capacità di accedere al "fuori norma", situandosi in uno spazio di interculturalità, di accoglienza e comprensione dell' "altro".

Il traduttore si fa allora, per dirlo con Umberto Eco, il vero e unico "negoziatore tra culture" creando un "testo di confine".

Nel corso della nostra analisi, abbiamo specificato quanto i testi della Trilogia fossero profondamente segnati dalle variazioni della lingua e ritmati dall'oralità. I personaggi, ancorati in uno strato e in condizioni sociali precisi, identificati attraverso il loro linguaggio, riflesso della loro cultura.

Le particolarità del linguaggio della Trilogia, rispetto al francese standard, pongono il traduttore di fronte a difficoltà assai complesse. E' chiaramente difficile per il traduttore avere la padronanza dell'argot o del verlan quando queste variazioni sono in continua evoluzione, e i dizionari sono talvolta di poco aiuto quando rimangono ambigui sulla origine esatta della parola (*argot, français populaire*, etc) e quando non esplicitano il contesto culturale che la parola veicola.

Nella traduzione presa in esame, possiamo notare che le parole o le espressioni popolari, familiari, regionali hanno trovato pochi “equivalenti”. Gli scarti dalla “norma” sono stati spesso trascurati o assimilati, mostrano una riduzione del carico semantico e ritmico del testo originale, come se nell’operazione traduttiva fosse venuto a mancare il momento fondamentale della traduzione intralinguistica, quel momento che consente l’immersione nel significato.

Il testo italiano esaminato esita a sfruttare le risorse lessicali, grammaticali e sintattiche della lingua di arrivo e timidamente fa ricorso a sgrammaticature o gerghi per rendere il parlato degli ambienti sociali presenti nella Trilogia e per riprodurne il ritmo e la musicalità. Spesso il lessico rimane troppo neutro e la sintassi troppo “corretta”, rispettosa della norma, appunto, con la conseguenza che rimane a livello denotativo, quando invece la connotazione si rivela fondamentale poiché costituisce un insieme di significato. Anche laddove si rendono disponibili al traduttore delle possibilità di conservazione del ritmo e del fraseggio, non pare che queste siano state prese molto in considerazione. Periodi scanditi dal susseguirsi di brevi frasi sono resi spesso con periodi complessi che sostituiscono le virgole e le subordinate ai punti e alle coordinate del testo d’origine. Si percepisce uno spostamento rispetto all’originale, e quindi una perdita di connotazione. Essendo Izzo poeta prima che romanziere, si può intuire come queste caratteristiche prosodiche e sonore rivestano un’importanza strutturale nel testo e sia fondamentale non perderle nella traduzione.

E' difficile capire queste scelte quando in altri passaggi del testo il traduttore ha saputo riprodurre la complessità stilistica del testo d'origine.

L'insieme di queste osservazioni ci porta quindi a parlare di un'impressione di incoerenza nelle scelte traduttive in quanto solo saltuariamente esse mettono in evidenza il colore locale, l'identità discorsiva e la musicalità del fraseggio specifiche della Trilogia.

Una breve incursione nell'ambito della traduzione intercodica ci ha invece consentito di osservare come la sceneggiatura riproponga spesso un'efficace traduzione tra forme.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Jean-Claude Izzo

Seguono soltanto le opere di Izzo citate direttamente nel testo. Per una bibliografia completa si rimanda al sito reperibile online, curato dal figlio: <http://www.jeanclaudio-izzo.com/>

Izzo J-C., *Total khéops*, Paris: Gallimard, 1995.

Izzo J-C., *Chourmo*, Paris: Gallimard, 1996.

Izzo J-C., *Solea*, Paris: Gallimard, 1998.

Izzo J-C., *Casino totale*, trad. B. Ferri, Roma: e/o, 1999.

Izzo J-C., *Chourmo*, trad. B. Ferri, Roma: e/o, 2000.

Izzo J-C., *Solea*, trad. B. Ferri, Roma: Tascabili e/o, 2001.

Izzo J-C., *Aglio, menta e basilico. Marsiglia, il noir e il Mediterraneo*, Roma: e/o, 2006.

Izzo J-C., Mordzinski D., *Marseille*, Paris: Hoëbeke, 2000.

Film tratti dai romanzi, versione televisiva:

Total Khéops, regia di J. Pinheiro, 2001

Chourmo, regia di J. Pinheiro, 2001

Solea (liberamente ispirato da), regia di J. Pinheiro, 2001

Versione italiana:

Delitti sotto il sole: Caos totale

Delitti sotto il sole: Chourmo

Delitti sotto il sole: Solea

Romanzi e racconti di altri autori

Balzac H., «Le Père Goriot», ed. or.: in *Revue de Paris*, 1835. (Edizione it., *Papà Goriot*, trad. R. Mucci, Firenze: Sansoni, 1965.)

Balzac H., «Un ténébreuse affaire», ed. or.: in *Le Commerce*, 1841. (Edizione it. *Una tenebrosa vicenda*, trad. G. Alzati, Milano: Rizzoli, 1955).

Boileau P., Narcejac Th., *Celle qui n'était plus*, Paris: Denoël, 1952. (Edizione it. *I diabolici*, trad.S. Cantoni, Milano: A. Mondadori, 1981).

Boileau P., Narcejac Th., *Sueurs froides: d'entre les morts*, Paris: Denoël, 1967. (Edizione it., *La donna che visse due volte*, trad. R. Ortolani, Milano: A. Mondadori, 1977).

Chandler R., *The Big Sleep*, Alfred A. Knopf ed., 1939. (Edizione it. «Il grande sonno», in Raymond Chandler, trad. I.Omboni, Milano: A. Mondadori, 2007).

Chandler R., «The Simple Art of Murder», in *Atlantic Monthly*, dicembre 1944. (Edizione it. *La semplice arte del delitto. Tutti i racconti*, a cura di O. Del Buono, trad.P. Malvano et al., Milano: Feltrinelli, 1962).

Christie A., *Death on the Nile*, Collins Crime Club, UK, 1937. (Edizione it., *Poirot sul Nilo*, trad. E. Piceni, Milano: A. Mondadori, 1989.).

Christie A., *Murder on the Orient Express*, Collins Crime Club, UK, 1934. (Edizione it., *Assassinio sull'Orient-Express*, trad. A. Pitta, Milano: A. Mondadori, 1978.).

Christie A., *The murder of Roger Ackroyd*, William Collins & Sons, UK, 1926. (Edizione it., *L'assassinio di Roger Ackroyd*, trad. G. Motta, Milano: Mondadori, 2003.).

Conan Doyle A., *The Adventures of Sherlock Holmes*, ed.or.: London: George Newnes, 1892. (Edizione it. *Le avventure di Sherlock Holmes*, trad. A. Cioni, B. Marietti, M. Pescia, Roma: L'Unita, 2002.)

Conan Doyle A., «The Final Problem», ed.or.: in *The Strand Magazine*, London,1893. (Edizione it. «L'ultimo saluto di Sherlock Holmes» in *Le ultime avventure di Sherlock Holmes*, Milano: Mondadori, 1929.)

Conan Doyle A., *The Memoirs of Sherlock Holmes*, ed. or.: London: George Newnes, 1894. (Edizione it., *Le memorie di Sherlock Holmes*, trad. N. Rosati Bizzotto, Roma: Newton-Compton, 2004.)

Gaboriau E., «L'affaire Lerouge», ed. or.: in *Le Pays*, 1863.(Edizione it. *L'affare Lerouge*, trad. L. Samoggia, Milano: Club degli Editori, 1972.

Hammett D., *The Maltese Falcon*, N.Y.:Alfred A. Knopf ed., 1930. (Edizione it. *Il falcone maltese*, trad. M. Hannau, Milano: A. Mondadori, 1981.)

Malet L., *Les enquêtes de Nestor Burma et Les nouveaux mystères de Paris*, vol.1-2, Paris: Laffont, 1954-1959. (Edizione it. *Nestor Burma e I nuovi misteri di Parigi*, Milano: A. Mondadori, 1992).

Poe E.A., «The black cat», ed. or.: in *United States Saturday Post*, 1843. (Edizione it. «Il gatto nero», in *Racconti straordinari*, trad. di F. Pivano, A.C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, 427-436).

Poe E.A., «The Mystery of Marie Roget», ed. or., in *Snowden's Ladies' Companion*, 1842-1843. (Edizione it., «Il mistero di Marie Roget», in *Racconti straordinari*, trad. di F. Pivano, A.C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, 322-368.)

Poe E.A., «The Murders in the Rue Morgue», ed. or.: in *The Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, 1841. (Edizione it. «Il delitto della Rue Morgue», in *Racconti straordinari*, trad. di F. Pivano, A.C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, 245-276).

Poe E.A., «The Purloined Letter», ed. or., in *The Gift for*, 1845 (Edizione it., «La lettera rubata», in *Racconti straordinari*, trad. di F. Pivano, A.C. Rossi, A. Traverso, V. Vaquer, Firenze: Sansoni, 1965, 533-550.)

Simenon G., *Pietr le Letton*, Paris: Fayard, 1931. (Edizione it., *Pietro il Lettone*, trad. Y. Mélaouah, Milano: Adelphi, 1993)

Simonin A., *Touchez pas au Grisbi!*, Paris: Série noire, 148, 1953. (Edizione it., *Grisbi*, trad. F. Salerno, A. C. Cappi, Milano: Sonzogno, 2003).

Sue E., *Les mystères de Paris*, ed. or.: in *Journal des Débats*, 1842-1943. (Edizione it. *I misteri di Parigi*, trad. E. Penso, Milano: Lucchi, 1990).

Sullivan V., *J'irai cracher sur vos tombes*, traduit de l'américain par Boris Vian, Paris: Les éditions du Scorpion, 1946, stampa 1948. (citazione ripresa letteralmente dalla prima edizione). (Edizione it. Boris Vian, *Sputerò sulle vostre tombe*, trad. S. Del Re, Milano: Marcos y Marcos, 2002.).

Van Dine S. S., *The Benson murder case*, Ernest Benn (UK) & Scribner's (USA), 1926. (Edizione it., *La strana morte del signor Benson*, trad. P. Ferrari, Milano: Mondadori, 1992.).

Van Dine S. S., *The Canary murder case*, Scribner's (USA), 1927. (Edizione it., *La canarina assassinata*, trad. P. Ferrari, Milano: Mondadori, 1992.).

Vidocq E.F., *Mémoires de Vidocq, chef de la police de sûreté jusqu'en 1827*, Paris: Tenon, 1828-1829.

Articoli e saggi di teoria letteraria

AA. VV., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna: CLUEB, 1983.

Barthes R., *S/Z*, Paris: Seuil, 1970.

Benvenuti S. e Rizzoni G., *Il romanzo giallo. Storia, autori, personaggi*, Milano: A. Mondadori, 1979.

Boileau - Narcejac, *Le roman policier*, Paris: PUF, 1994.

Bordas E. et al., *L'analyse littéraire*, Paris: Armand Colin, 2005.

Carrese Ph., *Le polar Marseillais? Haaaaaaaaaaaa, le polar marseillais!!!*, [online], disponibile dal world wide web:
<<http://patangel.free.fr/ours-polar/2000/carres11.php>>.

Del Monte A., *Breve storia del romanzo poliziesco*, Bari: Laterza, 1962.

Di Vanni R. - Fossati F., *Guida al giallo*, Milano: Gammalibri, 1980.

Dubois J., *Le roman policier ou la modernité*, Paris: Nathan, 1992.

Eco U., *Lector in fabula*, Milano: Bompiani, 2004.

Fakra I., *Vernon Sullivan ou les pseudo-traductions de Boris Vian* [online], disponibile dal world wide web:
<<http://lartdaimer.free.fr/num/4/vian.htm>>.

Ferroni G., *Il dialogo. Scambi e passaggi della parola*, Palermo: Sellerio, 1985.

Freeman A., *The Art of the Detective story* [online], disponibile dal world wide web: <<http://gaslight.mtroyal.ab.ca/detcritF.htm>>.

Genette G., *Figure III*, Paris: Seuil, 1972.

Genette G., *Seuils*. Paris: Seuil, 1987. (Edizione it. *Soglie: I dintorni del testo*, trad. C. M. Cederna, Torino: Einaudi, 1989, 153.)

Laura E. G., *Storia del giallo da Poe a Borges*, Roma: Nuova Universale Studium, 1981.

Mandel E., *Delitti per diletto*, Milano: Interno Giallo, 1990.

Oliva C., *Storia Sociale del Giallo*, Lugano: Todaro Editore, 2003.

Nencioni G., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna: Zanichelli, 1983.

Reuter Y., *Le roman policier*, Paris: Nathan, 1997.

Schweighaeuser J.P., *Le roman noir français*, Paris: PUF, 1984.

Todorov T., «Typologie du roman policier» in *Poétique de la prose*, Paris: Edition du Seuil, 1971, 9-19.

Van Dine S. S., «Twenty rules for writing detective stories», ed. or.: in *American Magazine*, 1928. (in *Philo Vance Investigates*, Omnibus edition, 1936. (Edizione it., *Philo Vance*, trad. E. Piceni, Milano: Mondadori, 1977.).

Vanoncini A., *Le roman policier*, Paris: PUF, 2002.

Vincenzi M., «Da Camilleri a Lucarelli l'Italia si colora di giallo – e il noir dei giovani autori diventa moda», [online] in *La Repubblica*, 3 agosto 2001, disponibile dal world wide web:
<http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/noir/portante/portante.html>.

Studi sulla lingua francese e sulla lingua italiana

Antoine F., «Argots et langue familière: quelle représentation en lexicographie bilingue», in *Ateliers*, 31, 2004.

Authier J. & Meunier A., «Norme, grammaticalité et niveaux de langue», in *Langue française*, 16, 1972, 49-62.

Barthes R., *Eléments de sémiologie*, Paris: Seuil, 1964.

Battye A., Hintze M.A., Rowlett P., *The French Language Today*, Londra: Routledge, 2000.

Bellot-Antony M., *Quelques aspects du français d'aujourd'hui* in <http://www.france.sk/culturel/pedagaspects.htm>

Benveniste E., *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris: Gallimard, 1966. (Edizione it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1994).

Benveniste E., *Problèmes de Linguistique Générale II*, Paris: Gallimard, 1974. (Edizione it. *Problemi di Linguistica Generale II*, trad. V. Giuliani, Milano: Il Saggiatore, 1985).

Berruto G., «Le varietà del repertorio», in Sombrero, A. *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari: Laterza, 1993, 3-36.

Berruto G., «Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche», in Sombrero, A. *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Roma-Bari: Laterza, 1993, 37-92.

Boudard A. & Etienne L., *La méthode à Mimile-l'argot sans peine*, Paris: Belfond, 1990.

Boyer H., «Nouveau français», «parler jeune» ou «langue des cités»? Remarques sur un objet linguistique médiatiquement identifié», in *Langue Française*, 114, 1997, 6-15.

Calvet L. J., *L'argot*, Paris: PUF, 1994.

Calvet L. J., *L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique (autour de Pierre Guiraud)*, in «Langue Française», 90,05/1991, pp.40-52.

Gadet F., «Il y a style et style», in *Le français d'aujourd'hui*, 114, 1996, 23-31.

Gadet F., *Le français ordinaire*, Paris: Armand Colin, 1989.

Gadet F., *Le français populaire*, Paris: PUF, 1992.

Gadet F., «Niveaux de langue et variations intrinsèques», in *Palimpsestes*, 10, 1996, 17-40.

Geiger D.F., «Panorama des argots contemporains», in *Parlures argotiques*, *Langue Française*, 90, 1991.

Goudailler J.P., *Comment tu tchatches?*, Paris: Maisonneuve et Larose, 1997.

Guiraud P., *L'argot*, Paris: PUF, 1976.

Guiraud P., *Le français populaire*, Paris: PUF, 1978.

Haddad J.D., «Le langage verbal des jeunes des cités», in *DEES*, 111, mars 1998, 53-55.

Helgorsky F., «La notion de norme en linguistique», in *Le français moderne*, 50, 1982, 1-14.

Henault, A., *Les enjeux de la sémiotique: introduction à la sémiotique générale*, Paris: Puf, 1979.

Jakobson R., «On Linguistic Aspects of Translation», in R. A. Brower, *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959. (Edizione it. «Aspetti linguistici della traduzione», in *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, trad. L. Heilmann, L. Grassi, Milano: Feltrinelli, 1994).

Kokelberg J., *Les techniques du style, vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris: Nathan, 1993.

Lodge R. A., *Le français, Histoire d'un dialecte devenu langue*, trad. dall'ing. C. Veken, Paris: Fayard, 1997.

Merle P., *Argot, verlan, tchatches*, Paris: Milan, 1997.

Merle P., *L'argot*, Paris: Hachette, 1996.

- Mitterrand H., *Les mots français*, Paris: PUF, 1968.
- Mortureux M. F., *La lexicologie, entre langue et discours*, Paris: Armand Colin, 2004.
- Muller B., *Le français d'aujourd'hui*; Ed. riv. ed aum.dall'autore, Paris: Klincksieck, 1985.
- Picoche J., *Precis de lexicologie française*, Paris: Nathan, 1977.
- Picoche J., *Structures sémantiques du lexique français*, Paris:Nathan, 1986.
- Rey A., «Usages, jugements et prescriptions linguistiques», in *Langue française*, 16, Paris: Colin, 1972.
- Rey J.C., *Les mots de chez nous, étrangers aux «étrangiers» de la Provence*, Marseille: Editions Autres Temps, 1997.
- Scavée P., Intravaia P., *Traité de stylistique comparée: analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles: Didier, 1979.
- Valdman A., «Français standard et français populaire: sociolectes ou fiction?», in *The French Review*, LVI, Montana State University, Décembre 1982, 218-227.

Dizionari

- AA.VV, *Dizionario sinonimi e contrari*, Milano: Garzanti Linguistica, 2005.
- Armogathe D., Kasbarian J. M., *Dico marseillais*, Paris: Lafitte, 1998.
- Blanchet PH., *Dictionnaire français régional de Provence*, Paris: Bonneton,1991.
- Boch R., *Dizionario francese-italiano / italiano francese*, terza edizione, Bologna: Zanichelli, 1993.
- Bouvier R., *Le parler marseillais, Dictionnaire argotique*, Marseille: J.Lafitte, 1986.
- Calvet L. J., «L'argot comme variation diastratique, diatopique et diachronique», in *Langue Française*, 90, 1991, 40-52.
- Caradec F., *Dictionnaire du français argotique et populaire*, Paris: Larousse, 1988.
- Colin J-P., Mevel J-P, *Argot & français populaire*, Paris: Larousse, 2006.

Devoto G., *Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze: LeMonnier, 1967.

Devoto G., Oli G. C., *Il Devoto-Oli 2007: vocabolario della lingua italiana*, Firenze: Le Monnier, 2006.

Dontchev D., *Dictionnaire du français argotique, populaire et familier*, préface de A. Boudard, Monaco: éd. du Rocher, 2000.

Dubois J. et al., *Dictionnaire de Linguistique*, Paris: Larousse, 2001.

Jaque J., *Les Càcous, le parler de Marseille*, Bordeaux: Aubéron, 1997.

Il grande dizionario Garzanti sinonimi e contrari, Novara: Garzanti Editore, 2005.

Merle P., *Dico du français qui se cause*, Toulouse: Milan, 1998.

Merle P., *Le dico de l'argot fin-de-siècle*, Paris: Le Seuil, 1996.

Rey A., Cellard J., *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris: Hachette, 1991.

Robert, P., *Le petit Robert, dictionnaire de la langue française*, Paris: 2005.

Simonin A.(1950), *Le petit Simonin illustré*, Paris: Amiot, Gallimard, 1980.

Tchatchez marseillais, <http://marseille.integra.fr/dico.html>

Vandel PH., *Le dico français/français*, Paris: J.C. Lattès, 1993.

Walter H. & Walter G., *Dictionnaire des mots d'origine étrangère*, Paris: Larousse, 1991.

Zingarelli N., *Vocabolario della lingua italiana*, undicesima edizione, Bologna: Zanichelli, 1987.

Studi di antropologia, di sociolinguistica, ermeneutica

Bauman Z., *Le Vespe di Panama*, Bari: Laterza, 2007.[online], disponibile dal world wide web: <<http://culturemetropolitane.ilcannocchiale.it/post/1637374.html>>.

Bauman Z., *Modernità liquida*, Bari: Laterza, 2003.

Bhabha H., «DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation» in *Nation and Narration*, London & New York: Routledge, 1990 (Edizione it. «DissemiNazione: tempo, narrativa e limiti della nazione moderna», in *Nazione e narrazione*, trad. A. Perri, Roma: Meltemi, 1997).

- Bhabha H. K., *The location of culture*, London & New York: Routledge, 1994 (Edizione it. *I luoghi della cultura*, trad. A. Perri, Roma: Meltemi, 2001).
- Bourdieu P., *Ce que parler veut dire – L'économie des échanges linguistiques*, Paris: Fayard, 1982.
- Bruni L., *De interpretatione recta*, 1420, citato in U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003.
- Calvet L. J., *La sociolinguistique*, Paris: PUF, 2002.
- Douglass W. A, Lyman S. M., «L'ethnie: structure, processus et saillance», *Cahiers Internationaux de Sociologie*, LXI, 1976.
- Duranti A., *Antropologia del linguaggio*, trad. A. Perri e S. Di Loreto, Roma: Meltemi, 2005.
- Eco U., *La struttura assente*, Milano: Bompiani, 1998.
- Fabietti U., *Antropologia culturale, l'esperienza e l'interpretazione*, Bari: Laterza, 2005.
- Foucault M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966. (Edizione it., *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1998).
- Gadamer H. G., *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: J.C.K. Mohr, 1960. (Edizione it. *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano: Bompiani, 1983).
- Gastaut Y., «Les bidonvilles, lieux d'exclusion et de marginalité en France durant les trente glorieuses», *Cahiers de la Méditerranée*, 69, *Être marginal en Méditerranée (XVIIe - XXIe siècle)*, 2004. [Online] disponibile dal world wide web: <<http://cdlm.revues.org/document729.html>>.
- Geertz C., *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, Inc., 1973. (Edizione it. *Interpretazione delle culture*, trad. E. Bona, Bologna: il Mulino, 1998).
- Glissant E., *Introduction à une poétique du divers*, Paris: Gallimard, 1996. (Edizione it. *Poetica del diverso*, trad. F. Neri, Roma: Meltemi, 2004).
- Laplantine F. Nouss, A., *Il pensiero meticcio*, trad. C. Dilani, Milano: Elèuthera, 2006.
- Lepoutre D., *Coeur de banlieue, codes, rites et langages*, Paris: Poches Odile Jacob, 1997.
- Malinowski B., «The Problem of Meaning in Primitive Languages» Supplemento I a C. K. Ogden, I. A. Richards, *The Meaning of Meaning. A study of the Influence Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, London: Routledge & P. Kegan, 1923 (Edizione it. «Il problema

del significato nei linguaggi primitivi», supplemento I a C. K. Ogden, I. A. Richards, *Il significato del significato. Studio dell'influsso del linguaggio sul pensiero e della scienza del simbolismo*, trad. L. Tavolini, Milano: Il saggiatore, 1966).

Medam A., *Blues Marseille*, Paris: Lafitte, 1995.

Messili Z., Hmaid B. A., «Langage et exclusion. La langue des cités en France», in *Cahiers de la Méditerranée*, 69, *Être marginal en Méditerranée (XVI^e -XXI^e siècle)*, 2004.

Peirce C. S., *Collected papers*, I-VI, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935, VII-VIII, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958.

Sapir E., «La lingua» , in *Cultura, linguaggio e personalità*, Torino: Einaudi, 1972.

Schleiermacher F. D. E., «Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens», 1813, In *Zur Philosophie 2.*, Berlin: Reimer 1835-1846 (Edizione it. in S. Nergaard, (a cura di) *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano: Bompiani, 1993, 143-179).

Snel-Hornby M., «Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany» in S. Bassnett, A. Lefevere (a cura di), *Translation, history & culture*, London-New York: Cassell, 1995, 82-83.

Taft R., «The Role and Personality of the Mediator», in S. Bochner (a cura di), *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, Cambridge: Schenkman, 1981.

Taylor Ch., *Il disagio della modernità*, Roma-Bari: Economica Laterza, 1999.

Articoli e saggi sulla traduzione

AA.VV., *Argots, langue familière et accents en traduction*, Cahiers de la Maison de la Recherche, Ateliers 31, Lille: 2004.

Aixela J. F., «Culture-specific Items in Translation», in: R. Alvarez, C. A. Vidal (a cura di) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Philadelphia: Multilingual Matters, 1996, 52-79.

Alvarez R., Vidal C. A. (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Philadelphia: Multilingual Matters, 1996.

Arcaini E., *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna: Pàtron, 1986.

- Ballard M., *De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traduction, réflexions*, Lille: Presses Universitaires, 1992.
- Bassnet S., *La traduzione: teorie e pratica*, trad. G. Bandini, Milano: Bompiani, 1993.
- Bassnett S., Lefevere A., *Constructing Culture, Essay on Literary Translation*, Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 1998.
- Bassnett S., Lefevere A., *Translation, history and culture*, London: NewYork: Cassell, 1995.
- Bassnett S., Trivedi H. (a cura di), *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, London-New York: Routledge, 1999.
- Benjamin W., « Die Aufgabe des Übersetzers», in *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1972. 9-21. (Edizione it. «Il compito del traduttore», in *Angelus Novus*, trad. R. Solmi, Torino: Einaudi, 1962).
- Berman A., *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- Berman A. et al., *Les tours de Babel. Essais sur la traduction*. Saggi di Antoine Berman, Gérard Granel, Annick Jaulin, Georges Mailhos, Henry Meschonnic, Mosé, Friedrich Schleiermacher., Mauzevin: Trans-Europ-Repress, 1985.
- Blanchot M., «Traduire», in *L'amitié*, Gallimard, 1971.
- Cordonnier J-L., «Aspects culturels de la traduction, quelques notions clés», in *Meta*, XLVII, 1, 2002.
- Cordonnier J-L., *Traduction et culture*, Paris: CREDIF/Hatier-Didier, 1995.
- Cuche, D., *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris: Editions La Découverte, 205, 1996.
- Durieux C., «Approche psychologique de la traductologie», in *Psycholinguistics, A Multidisciplinary Science of 2000: What Implications, What Applications?:* proceedings of the Vith International congress of the International society of applied psycholinguistics, ISALP/ed., Paris: Europa, 2004.
- Eco, U., *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani, 2003.
- Even-Zohar I., «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem» in *Poetics Today*, 1, 1990 45-51. (Edizione it. «La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario», in S. Nergaard, (a cura), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 230.)

Harris B., «La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique». in J. Mc A'Nulty et al., *Problèmes de sémantique*, Cahier de linguistique 3, Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1973.

House J., «Universality versus culture specificity in translation» in *Translation Studies – Perspectives on an Emerging Discipline*, edited by A. Riccardi Cambridge, University Press, 2002.

Katan D., «L'importanza della cultura nella traduzione», in Ulrych M. (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino: UTET, 1997.

Ladmiral J.R., *Traduire, théorèmes pour la traduction*, Paris: Payot, 1979.

Ladmiral J.-R., «Sourciers et ciblistes», in *Revue d'esthétique*, 12, Toulouse: Privat, 1986, 33-42.

Lefevere A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London, Routledge, 1992. (Edizione it. *Traduzione e riscrittura: la manipolazione della fama letteraria*, Torino: UTET, 1998).

Lewis Ph. E., «The Measure of Translation Effects», *The Translation Studies Reader*, a cura di L. Venuti, London & New York: Routledge, 2005, 257-275.

Lotman J. M., *Lektsii po strukturalnoi poetike: vvedenie, teoriia stikha*, Providence: Brown University Press, 1968, XII. (Edizione it. «Il problema del testo», in S., Nergaard, (a cura), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995).

Meschonnic H. *Poétique du traduire*, Lagrasse: Verdier, 1999.

Meschonnic H., *Sur l'inégalité des Langues*, Contribution toulousaine, occitane et française à une future et nécessaire. Déclaration Universelle des Devoirs envers les Langues et les Cultures, Toulouse: aprile 2000. [online] disponibile dal world wide web: <<http://www.arnaud-bernard.net/declaration/francais/propositions/ineg.php>>

Mounin, G. *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris: Gallimard, 1976.

Nergaard S. (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia. Testi di Cicerone, San Gerolamo, Bruni, Lutero, Goethe, von Humboldt, Schleiermacher, Ortega y Gasset, Croce, Benjamin*, Milano: Bompiani, 1993.

Nergaard S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano: Bompiani, 1995.

Paterson J., «Pour une poétique du personnage de l'Autre», in *Texte*, 23-24, Toronto: Trintexte, 1998.

Peeters J., *La médiation de l'étranger. Une sociologie de la traduction*, Arras: Artois Presses Université, 1999.

Podeur J., *La pratica della Traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*, Napoli: Liguori, 1993.

Simon, S., *Gender in Translation*, London and New-York: Routledge, 1996.

Steiner G., *Dopo Babele*, Milano: Garzanti, 2004.

Terracini B., «Il problema della traduzione», in *Conflitti di lingue e di culture*, Venezia: Neri Pozza, 1957.

Venuti L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, London and New York: Routledge, 1995. (Edizione it., *L'invisibilità del traduttore - una storia della traduzione*, Roma: Armando, 1999).

Traduzione e cinema

Ambrosiani M., Cardone L., Cuccu L., *Introduzione al linguaggio del film*, Roma: Carocci, 2004.

Bazin A. *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris: Editions du Cerf, 2002.

Bussi G. E., Salmon Kovarski L. (a cura di), *Letteratura e cinema. La trasposizione*, Bologna: CLUEB, 1996.

Canziani A., «Film e romanzo», in *Letteratura e cinema: la trasposizione*, Forlì: Clueb, 1995.

Carluccio G., *Cinema e racconto. Lo spazio e il tempo*. Torino: Loescher, 1988.

Cattrysse P., *Pour une théorie de l'adaptation filmique: le film noir américain*, Berne: Peter Lang, 1992.

Costa A., *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino: Utet, 1993.

Cremonini G., Frasnedi F., *Vedere e scrivere*, Bologna: Il Mulino, 1982.

Dusi N., *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino: UTET, 2003.

Dusi N., Nergaard S. *Sulla traduzione intersemiotica*, numero speciale di VS, 85-87, 2000.

Gaudreault A., *Dal letterario al filmico – Sistema del racconto*, Prefazione di P. Ricœur, trad. D. Buzzolan, Torino: Lindau, 2006.

Manzoli G., *Cinema e letteratura*, Roma: Carocci, 2006.

Mc Farlane B., *Novel to Film. An introduction to the theory of adaptation*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

Metz C., *Linguaggio e Cinema*, Milano: Bompiani, 1977.

Mitry J., *Esthétique et psychologie*, Paris: Eds. Universitaires, 1963.

Robbiano G., *La sceneggiatura cinematografica*, Roma: Carocci, 2000.

Ross H., *Film as Literature, Literature as Film*, New York: Greenwood Press, 1987.

Rutelli R., *Dal libro allo schermo – Sulle traduzioni intersemiotiche dal testo verbale al cinema*, Pisa: ETS, 2004.

Serceau M., *L'adaptation cinématographique de textes littéraires – Théories et lectures*, Liège: Editions du Céfal, 1999.

Vanoye F., Goliot-Leté A., *Précis d'analyse filmique*, Paris: Nathan, 1992.

“Vs - Versus”, *Quaderni di Studi Semiotici, numero speciale dedicato alla traduzione intersemiotica*, a cura di Dusi e Nergaard, maggio 2000.

Altre fonti di riferimento

Barone R., *Entretien avec Annie Barrière*, [online], disponibile dal world wide web:

<http://www.bibliopoche.com/static/interviews/interview_abarriere.php>

Dierickx J., «Etymologie et folklore numismatique», in *Revue Les Numismates de Bruxelles*, 427-428, mai-juin 1999.

Ferri S., *Azzurro e nero: per una bibliografia del noir mediterraneo*, [online] disponibile dal world wide web:

<<http://www.massimocarlotto.it/noir-med.html>>.

Freud S., «L'interpretazione dei sogni», in *Opere*, vol.3°, Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

Izzo J-C, «Interview par Christine Ferniot», in *Lire*, juillet-août, 1998.

Irpino F., *Intervista a Sandro Ferri, editore di Jean-Claude Izzo per l'Italia*, [online], disponibile dal world wide web:

http://www.statale11editrice.it/avantgarden/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=40

Meschonnic H., *Critique du rythme*, Lagrasse: Verdier, 1982.

Simenon G., «Préfaces pour la radio», in *La table ronde 131*, Paris: Plon, 1958, 118-119.

Supnick M., *La storia del jazz*, [online], disponibile dal world wide web:
<<http://users.libero.it/supnick/>>.

Villari C., *Il Popolo del Jazz*, [online], disponibile dal world wide web:
<http://www.jazzitalia.net/lezioni/cinziavillari/cv_capitolo2c.asp>.

Watson J. B., *Behaviorism*, London: The university of Chicago press, 1958. (Edizione it., *Il comportamentismo*, a cura di Paolo Meazzini, trad. A. Corao, M. Di Pietro, Firenze: Giunti Barbera, 1984.).

APPENDICE 1

Testi canzoni

MASSILIA SOUND SYSTEM

AU MARCHÉ DU SOLEIL

Il y a de l'or en barre, du bronze et de l'argent,
L'écho d'une guitare, des fontaines d'Orient,
On y va promener, sous la vieille sono,
Elle joue parfois Bob Marley, il fait toujours beau.

Tu verrais la joncaille, les perles et les diamants,
Des sourires en pagaille, un peu tous les accents.
Ça sent le poulet frit sous la vieille sono,
Elle joue parfois du Chaabi, il fait toujours beau.

Viens avec moi au Marché du Soleil,
Près de la mosquée de Marseille
Dans ses ruelles, on se dépêche pour acheter
Viens avec moi au Marché du Soleil
On y déniche des merveilles,
Mais les plus belles, pour les avoir faut se dépêcher ;

On vient de tous côtés de la Méditerranée
Tout le monde est occupé, tout le monde est employé
Tout le monde est affairé, ceux qui viennent biznesser
Et qui vont retraverser, recomptent les paquets
Les bateaux remplis de toutes ces denrées
Bientôt les cales seront pleines à craquer
Quand la côte phocéenne se sera éloignée
Les boutiques du marché seront déjà fermées.

Du vrai cagnard d'Afrique, il y en a à foison
De l'arc-en-ciel magique, du rouge du Japon
Viens prendre le kawa sous la vieille sono,
Elle joue parfois Massilia, il fait toujours beau.

On y vient pour voyager, on y vient pour palabrer
On y vient pour se rencontrer, pour occuper sa journée
On y vient pour respirer, on y vient pour échanger
On y vient sans se presser, on prend le temps pour savourer
Aujourd'hui les Marseillais de toutes communautés,

Ont besoin d'espaces pour se rencontrer.
Si on voulait vraiment embellir notre cité
Il faudrait un Marché du Soleil dans chaque quartier.

Ò vòli veire,
Veire lusir l'estèla,
Ausir lo vent
Calinhar ambé la vèla.
Ò vòli córrer, m'encargar de maravilhas,
M'entornar fièr sus lo camin de Marselha.
Ò vòli anar
Cavaucant sus leis èrsas.
Sentir lo vent
Quand lo monde s'enversa.
O vòli córrer, tenir la mar per familia,
M'entornar fièr vèrs lei filhas de Marselha.

LÂCHER PRISE

Quand la tête te fait mal, que tu sens un malaise en toi,
Il faut lâcher prise, décontracte-toi !
Quand la tête te fait mal et que ça craint autour de toi,
Il faut lâcher prise, allez calme-toi !

Lâcher prise ne veut pas dire relâcher son attention
Lâcher prise, en d'autres termes, c'est refuser la pression
L'itinéraire d'une fille, l'itinéraire d'un garçon
Ne sauraient s'accommoder d'obligations, d'interdictions
Les certificats, les brevets, tous les diplômes avec mention
À eux seuls ne suffisent pas à former les générations
Être à l'affût des sensations, être à l'affût des vibrations
Le savoir qui mène au pouvoir, entre les deux il y a l'action.

Le centralisme nous les brise, il faut lâcher prise
Partout on nous parle de crise, il faut lâcher prise
Le commerce et la loi du biz, il faut lâcher prise
Les infos et les analyses, il faut lâcher prise
La peur qui nous paralyse, il faut lâcher prise
Tous les discours qui nous défrisent, il faut lâcher prise
Les bien-pensants qui interdisent, il faut lâcher prise
Les gouvernants qui nous méprisent, il faut lâcher prise...

Ce qu'on appelle le système ou encore la société
Est un drôle de phénomène qu'il faut interpréter

Il faut y prendre de la peine, en saisir la complexité
Surtout pas rester à la traîne sinon tu te fais éjecter
L'ignorance est un grand danger, c'est comme aller les yeux fermés
Dans la danse le Papet est là pour te le rappeler
Au quotidien tu dois trouver l'information et discerner
Où est le mal, où est le bien, ce qui est faux, ce qui est vrai.
Prenètz lo bòn temps collèga
Prenètz lo tant que l'avètz
Quora serètz dins la panada
Lo bòn temps vos passarà
Lo pegin es una pesta
Lo vòli jamai pescar
Aquò m'es montat a la testa
E mai ne'n davalarà pas.

Les affaires qui scandalisent, il faut lâcher prise
Pas de gâteau sous la cerise, il faut lâcher prise
Les financiers qui vampirisent, il faut lâcher prise
La police qui verbalise, il faut lâcher prise
Ces fadas qui balkanisent, il faut lâcher prise
Le progrès qui nous spécialise, il faut lâcher prise
La violence et la bêtise, il faut lâcher prise
Avant que l'on soit dans la mouise ...

RENDEZ-VOUS À MARSEILLE

Un peu partout tout le monde dit
Que la plus belle ville du monde est sans doute Paris
Ça ne me vexe pas, au contraire je ris
J'instaure le débat et je vais être précis :
Y'a pas d'enfer, y'a pas de paradis
Moi j'aime ma cité et c'est pourquoi j'y vis.
Dans la compétition au titre par catégorie
Si Paris est la plus belle, Marseille est la plus jolie.
La Canebière et le Vieux Port et Notre Dame de la Garde,
Les Réformés, le Cours Julien, la Plaine et la gare St Charles,
La rue Loubon, Palais Longchamp, Cinq Avenues, boulevard
Chave,
Rue de Lyon, la place d'Aix, le cours Lieutaud et Castellane.
C'est un rendez-vous à Marseille,
Là sur le quai.
Voyage au pays des merveilles,
Ensoleillé.
C'est un rendez-vous, dépêchez-vous,
Avec la cité qui vous rendra fou.

Blu e blanc
 Son lei colors.
 Lo cieles grand
 O que calor.
 L'a d'enfants
 La nuech e lo jorn
 E brunas son
 Lei beleis amors.
 Es ma ciutat, ma dònna, ma capitala.
 Es ma nacion, ma doça, ma generala.
 Es mon illa, mon batèu, mon recapti,
 O mon bèu jardin dei delicis,
 Dei delicis.
 (Traduction)
 Bleu et blanc
 Sont les couleurs.
 Le ciel est grand
 Oh quelle chaleur.
 Il y a des enfants
 La nuit et le jour
 Et brunes sont
 Les belles amours.
 C'est ma ville, ma dame, ma capitale.
 C'est ma nation, ma douce, ma générale.
 C'est mon île, mon bateau, mon refuge,
 Oh mon beau jardin des délices.
 Spéciale dédicace
 À tous les amuseurs
 À ceux qui font danser les marseillais,
 À tous les raggamuffins
 Les rockers, les rappeurs
 Et à tous ceux que j'allais oublier
 J'écris une épitaphe
 Encore deux ou trois taffes
 J'enterre la tristesse et le stress
 Je profite du riddim
 J'assure l'intérim
 J'évacue la pression, je me redresse.
 Fais bouger tes pieds, tes genoux, tes hanches et puis tes épaules
 Plus on rit, plus il y a de fous ; plus on est fou, plus on rigole
 Il faut chanter avec passion, organiser des farandoles
 Écoute, fais bien attention et apprend vite les paroles.
 Fai avans,
 Vai li mon pichon,
 Siam bolegant
 Dins lo canton.
 Roge sang

Son lei potons,
Totjorn de flamas
Son lei cançons.
Es ma ciutat, ma dòna, ma capitala.
Es ma nacion, ma doça, ma generala.
Es mon illa, mon batèu, mon recapti,
O mon bèu jardin dei delicis,
Dei delicis.
(Traduction)
Avance,
Vas-y mon petit,
On est remuant
Dans le coin.
Rouge sang
Sont les baisers,
Toujours terribles
Sont les chansons.
Avec la cité qui vous rendra fou.
C'est un rendez-vous à Marseille
Là sur le quai.

IAM

UNE AUTRE BRIQUE DANS LE MUR

Shurik'n :

Les murs, la nuit, les nuits pas sûres, les contrôles et les bavures
Les caisses volées, volée de pruneaux, dis au revoir au futur
Ta tune la montre pas ou on va te la prendre sous la torture
Tes émotions non plus, ça peut devenir une ouverture
L'estomac creux c'est sûr ça craint mais ça excuse pas tous les
Trucs inhumains qu'on dit qu'on fait mais que la misère commet
Whisky en gros, gras de popo et doux réveil au bélier
Les fringues, les marques, le fric, les armes, c'est le marbre ou le
procès
Pigmentation, autres cultures, certains y voient un danger
Différentes religions mais c'est pas ça qui empêche d'aimer
Oublie rêves et passions, y a pas de place dans l'horizon
Y a jamais eu de bonheur ailleurs que dans le cash et le vison
C'est 2007, balance ton shit la mode est à la ligne
Garde tes valeurs pour le jour où les anges te feront signe
Cherche pas ta place au soleil, ici bas y a trop de nuage
Loto, bingo, keno, tiercé, ça fait rêver mais hélas...

Akh :

Les boites, les filles, les filles, la table, le whisky et le champ
Les dés, les cartes, remets l'avenir dans les mains de la chance
C'est beau taffer, métal clinquant marqué dans la peau
Les bons conseils, les potes ont disparu, leur pif est dans la c o k e
La vie, la nuit, la nuit, la ville, l'abris est sous la brique
Le block, le shit, le spot, le chic sous pression de la trique
En plein mois de janvier d'un coup les cours sont achevés
Ca finit par des Molotov après un pillage à ED

Refrain :

Dans le mur c'est une autre brique
Une autre manière de vivre, une note triste, tu notes fils
Endosse l'orgueil et joue le rôle de l'Elu
Les mecs se craignent et scellent eux-mêmes les barres de leurs
cellules

Akh :

L'école, les bancs, les bancs, les colles accourent, les grands les
collent
Les cours déconnent, les jours s'écoulent, déchirés par l'alcool,
Un coup ça colle, un coup ça pousse et tous rêvent de ta place,
T'as le point rouge et le sniper est caché dans la masse
La rue, les bancs, les bancs, la rue, les flics, les cris, le poste
Ca rit, ça cogne, ça nie, ça grogne ça donne c'est qui des potes
Les données changent et on y voit les valeurs à la baisse
Ici la crise et la paresse, tort le blason de la baise
L'argent, le rien, le rien, l'argent, les cagoules à la poste
Les lieux, les faits, les preuves te grillent comme le croc à Lacoste
Et dans les geôles les plans, les équipes montent ton ambition
La voie, la route, aller-retour entre la piaule et la prison
La drogue, le cul, le cul, la schnouf, les cartes et les bijoux
Sale habitude : lâcher les sous pour gratter deux bisous
Lis le danger au quotidien le cul sur les tisons
Le salaire de la peur une pouf l'a pris en 100% vison

Shurik'n :

T'as pas le teint qu'il faut, ça fait pas bien dans une boîte,
T'as pas le nom non plus donc soirée kebab et baraque,
Pas la bonne provenance du coup t'as pas droit à l'appart
Pas beaucoup de chance et dès le départ, il faut qu' tout y passe
Métro, boulot, boulot de merde, des mecs pendus au goulot
L'oubli, l'héro, l'extase, le fond, la faim, le froid du frigo
Les diam, le chrome, la reput : une place de plus dans le caveau

Une brique, une cage, un piège, une trappe, un gus de plus dans le panneau

Refrain :

Dans le mur c'est une autre brique
Une autre manière de vivre, une note triste, tu notes fils
Endosse l'orgueil et joue le rôle de l'Elu
Les mecs se craignent et scellent eux-mêmes les barres de leurs cellules

CA VIENT DE LA RUE

Akhenaton :
tes cours de break, de jazz, de krump
Ca vient de la rue
Les meilleurs dribbles et les meilleurs dunk
Ca vient de la rue
Les vêtements que les jeunes se déchirent
Ca vient de la rue
Check du poing au moment de partir
Ca vient de la rue
L'évolution de la langue française
Ca vient de la rue
Rider le skate avec un air à l'aise
Ca vient de la rue
Puis franchir le mur marcher pas rapper
Ca vient de la rue
20 euros l'entrée ça veut pas raquer
Ca vient de la rue
Elaborer des toiles demain effacées
Ca vient de la rue
Superstar avec des fats lacets
Ca vient de la rue
Capuche fourrée et goose matelassée
Ca vient de la rue
Bleu blanc rouge sur le drapeau français
Ca vient de la rue
Touché d'balle de fou de Ronaldinho
Ca vient de la rue
Les icônes et les modèles des minots
Ca vient de la rue
Ces sons qui font bouger les parterres
Ca vient de la rue
le samedi dans tous ces clubs d'apartheid
Ca vient de la rue

Refrain :

La mode, les codes, le style et l'élégance
Les prods, les pas, les techniques et les danses,
Le sport, les sapes, les vagues et les tendances,
Cherche pas, tu sais d'ou ca vient

Shurik'n :

Partout ou tu vas, ce que tu entends
Ca vient de la rue
Et cette grosse caisse qui perce les tympan
Ca vient de la rue
Les pantalons larges et les nike en boîtes
Ca vient de la rue
T'es à la page, y a le caleçon qui dépasse
Ca vient de la rue
Si ton fiston se jette sur le parquet
Ca vient de la rue
Si ta fille rêve d'une vie comme beyoncé
Ca vient de la rue
L'argot qu'ils parlent et les mots qu'ils apprennent
Ca vient de la rue
Les noms, les groupes, les refrains qu'ils reprennent
Ca vient de la rue
Science de la rime poussée à l'extrême
Ca vient de la rue
Mentalite je suis pas de ceux qui s'trainent, non
Ca vient de la rue
Et cette culture qui rassemble autant de jeunes
Ca vient de la rue
C'est subversif, sensé, donc ca gêne
Ca vient de la rue
Ouai, les grands boxeurs, les joueurs phénomènes
Ca vient de la rue
Les femmes de ménage et leurs serpillières
Ca vient de la rue
Les pères courages que l'usine assassine
Ca vient de la rue
Et tout ce potentiel que l'on sous estime
Ca vient de la rue

La mode, les codes, le style et l'élégance
Les prods, les pas, les techniques et les danses,
Le sport, les sapes, les vagues et les tendances,
Cherche pas, tu sais d'ou ca vient

Freeman :
Et couz, d'abord la zik que t'écoutes
Ca vient de la rue
Lorsque ma façon de voir le monde s'découpe
Ca vient de la rue
Quand Patson et Djamel te font rire
Ca vient de la rue
La misère habillée en sourire
Ca vient de la rue
Toutes vos Under qui abondent mec
Ca vient de la rue
Brian de palma et Scorsese métèque
Ca vient de la rue
Les mentalités à toutes épreuves
Ca vient de la rue
La démocratie et toutes ses preuves
Ca vient de la rue
Quand c'est Busta qui passe le courvoisier
Ca vient de la rue
et quand le peuple crie Ali Boomayet
Ca vient de la rue
La révolte des résistants en France
Ca vient de la rue
Les droits de l'homme et ses influences
Ca vient de la rue
La foi des restos du coeur et Emmaüs
Ca vient de la rue
Quand le maire et le président sont élus
Ca vient de la rue
Par tous les moyens nécessaires
Ca vient de la rue
Le fond et les paroles d'IAM frère
Ca vient de la rue

APPENDICE 2

Scheda tecnica del film

Regia	José Pinheiro
Sceneggiatura	Jean-Claude Izzo (books) Philippe Setbon
Anno	2001
Durata	90 min (3 episodi)
Produttori	Jean-Pierre Guérin, Véronique Marchat
Montaggio	Jean-Daniel Fernandez Qundez -

Personaggi	Interpreti
Fabio Montale	Alain Delon
Serge Bondy	Jean-Claude Dauphin
Alex Narni	Michel Albertini
Gianni Simeone	Philippe Baronnet
Thierry Peyrol	Cédric Chevalme
Norine	Andrée Damant
Thomas	Alain Delon Jr.
Hélène Pessayre	Mathilda May
Loubet	Eric Defosse
Don Gennaro Battisti	Arnoldo Foà

Pavie	Géraldine Danon
Mavros	Jean-Louis Foulquier
Pierre Ugolini	Jean-François Garreaud
Angèle Aguila	Laure Killing
Anh Hoa Fabre	Isabelle Lacamp
Stan Korvacs	Yves Michel
Fonfon	Georges Neri
Sonia Bertone	Astrid Veillon
Naïma Hamoudi	Estelle Vincent
Philippe Auch	Jean-Marie Winling
Guy Aguila	Jean-Paul Trem

APPENDICE 3

Total Khéops

Proposta di traduzione del Prologo

Testo originale	Traduzione B. Ferri	Traduzione nostra
PROLOGUE Rue des Pistoles, vingt ans après Il n'avait que son adresse. Rue des pistoles, dans le Vieux Quartier. Cela faisait des années qu'il n'était pas venu à Marseille. Maintenant il n'avait plus le choix. On était le 2 juin, il pleuvait. Malgré la pluie, le taxi refusa de s'engager dans les ruelles. Il le déposa devant la Montée-des-Accoules. Plus d'une centaine de marches à gravir et un dédale de rues jusqu'à la rue des Pistoles. Le sol était jonché de sacs d'ordures éventrés et il s'élevait des rues une odeur	PROLOGO Vent'anni dopo, rue des Pistoles Aveva solo l'indirizzo. Rue des Pistoles, nel Vieux Quartier. Erano anni che non tornava a Marsiglia. Ora non aveva più scelta. Era il 2 giugno, pioveva. Nonostante la pioggia, il tassista rifiutò di inoltrarsi nei vicoli. Lo fece scendere davanti a Montée-des-Accoules. Un centinaio e più di scalini da salire e un dedalo di strade fino a rue des Pistoles. Il suolo era cosparso di sacchi di spazzatura	PROLOGO Rue des Pistoles, vent'anni dopo Aveva solo l'indirizzo. Rue des Pistoles, nel Vieux Quartier. Erano anni che non veniva a Marsiglia. Ora non aveva scelta. Era il 2 giugno, pioveva. Nonostante la pioggia il tassista rifiutò di inoltrarsi nei vicoli. Lo lasciò davanti a Montée-des-Accoules. Più di un centinaio di scalini da salire e un dedalo di stradine fino a rue des Pistoles. Il suolo era coperto di sacchi di immondizie sventrati che

<p>acre, mélange de pisse, d'humidité et de moisi.</p> <p>Seul grand changement, la rénovation avait gagné le quartier.</p> <p>Des maisons avaient été démolies. Les façades des autres étaient repeintes, en ocre et rosé, avec des persiennes vertes ou bleues, à l'italienne.</p> <p>De la rue des Pistoles, peut-être l'une des plus étroites, il n'en restait plus que la moitié, le côté pair. L'autre avait été rasée, ainsi que les maisons de la rue Rodillat. À leur place, un parking. C'est ce qu'il vit en premier, en débouchant à l'angle de la rue du Refuge.</p> <p>Ici, les promoteurs semblaient avoir fait une pause. Les maisons étaient noirâtres, lépreuses,</p>	<p>sventrati e dalle strade saliva un odore acre, un misto di piscio, umidità e muffa.</p> <p>Unico grande cambiamento, il restauro del quartiere. Alcune case erano state demolite. Le facciate di altre ridipinte, in ocre e rosa, con persiane verdi e blu, all'italiana.</p> <p>Di rue des Pistoles, probabilmente una delle più strette, rimaneva solo una metà, il lato pari. L'altro era stato raso al suolo, così come le case di rue Rodillat. Al loro posto, un parcheggio. Fu la prima cosa che vide sbucando all'angolo di rue du Refuge. Qui, sembrava che i costruttori avessero fatto una pausa. Le case erano luride, fatiscenti, divorate da</p>	<p>spandevano per le vie un odore acre, miscuglio di piscio, umidità e muffa.</p> <p>Unico grande cambiamento, il restauro aveva raggiunto il quartiere. Delle case erano state demolite. Le facciate di altre ridipinte in ocre e rosa, con le persiane verdi o blu, all'italiana.</p> <p>Di rue des Pistoles, forse una delle più strette, non rimaneva che la metà, il lato pari. L'altro era stato raso al suolo, così come le case di rue Rodillat. Al loro posto, un parcheggio. Fu la prima cosa che vide sbucando all'angolo di rue du Refuge.</p> <p>Qui, i costruttori sembravano aver fatto una pausa. Le case erano nerastre, fatiscenti, divorate</p>
--	--	--

<p>rongées par une végétation d'égout.</p> <p>Il était trop tôt, il le savait. Mais il n'avait pas envie de boire des cafés dans un bistrot, en regardant sa montre, à attendre une heure décente pour réveiller Lole. Il rêvait d'un café dans un vrai appartement, confortablement assis.</p> <p>Cela ne lui était plus arrivé depuis plusieurs mois. Dès qu'elle ouvrit la porte, il se dirigea vers l'unique fauteuil de la pièce, comme si c'était son habitude.</p> <p>Il caressa l'accoudoir de la main et il s'assit, lentement, en fermant les yeux.</p> <p>C'est seulement après qu'il la regarda enfin. Vingt ans après.</p> <p>Elle se tenait debout. Droite, comme toujours. Les mains enfoncées dans les poches d'un</p>	<p>una vegetazione merdosa.</p> <p>Era troppo presto, lo sapeva. Ma non aveva voglia di bere caffè in un bistrot, e aspettare, guardando l'orologio, un'ora décente per svegliare Lole. Sognava di berne uno in un vero appartamento, seduto comodamente.</p> <p>Da mesi non gli era più successo. Appena lei aprì la porta, si diresse verso l'unica poltrona della stanza, come se fosse un'abitudine.</p> <p>Accarezzò il bracciolo e si sedette, lentamente, chiudendo gli occhi. Poi, finalmente, la guardò. Vent'anni dopo.</p> <p>Stava in piedi. Dritta, come sempre. Le mani infilate nelle tasche di un</p>	<p>dal proliferare di erbacce.</p> <p>Era troppo presto, lo sapeva. Ma non aveva voglia di bere caffè in un bistrot, l'occhio fisso sull'orologio, ad aspettare un'ora décente per svegliare Lole. Sognava di un caffè in un vero appartamento, comodamente seduto.</p> <p>Erano mesi che non gli capitava. Appena lei aprì la porta, si diresse verso l'unica poltrona della stanza, come se fosse sua abitudine.</p> <p>Accarezzò il bracciolo con la mano e si sedette, lentamente, chiudendo gli occhi. Solo dopo la guardò, finalmente. Vent'anni dopo.</p> <p>Stava in piedi. Dritta, come sempre. Le mani affondate nelle tasche di un accappatoio</p>
---	--	---

<p>peignoir de bain jaune paille. La couleur donnait à sa peau un éclat plus brun qu'à l'accoutumée et mettait en valeur ses cheveux noirs, qu'elle portait maintenant courts. Ses hanches s'étaient peut-être épaissies, il n'en était pas sûr. Elle était devenue femme, mais elle n'avait pas changé. Lole, la Gitane. Belle, depuis toujours.</p> <p>— Je prendrais bien un café.</p> <p>Elle fit signe de la tête. Sans un mot. Sans un sourire. Il l'avait tirée du sommeil. D'un rêve où Manu et elle rouleraient à fond la caisse vers Séville, insouciantes, les poches bourrées de fric. Un rêve qu'elle devait faire toutes les nuits. Mais Manu était mort. Depuis trois mois.</p> <p>Il se laissa aller dans le fauteuil, en</p>	<p>accappatoio giallo paglierino. Quel colore dava alla sua pelle una luce più intensa e metteva in risalto i capelli neri, che ora portava corti.</p> <p>I fianchi, forse, le si erano allargati, ma non ne era sicuro. Era diventata una donna, ma non era cambiata. Lole, la zingara. Bella, da sempre.</p> <p>«Prenderei volentieri un caffè».</p> <p>Annui. Senza una parola. Senza un sorriso. L'aveva strappata al sonno. Da un sogno in cui Manu e lei correvano a tutto gas, in macchina, verso Siviglia, incoscienti, con le tasche piene di soldi. Un sogno che faceva tutte le notti. Ma Manu era morto. Da tre mesi.</p> <p>Lui sprofondò nella poltrona, allungando</p>	<p>giallo paglia. Quel colore dava alla sua pelle un riflesso più scuro del solito e valorizzava i suoi capelli neri, che ora portava corti.</p> <p>I fianchi erano forse più larghi, non ne era sicuro. Era diventata donna, ma non era cambiata. Lole, la Zingara. Bella, da sempre.</p> <p>- Prenderei proprio un caffè.</p> <p>Fece un segno con la testa. Senza una parola. Senza un sorriso. L'aveva strappata dal sonno. Da un sogno in cui Manu e lei correvano a tutto gas, verso Siviglia, incoscienti, con le tasche piene di bigliettoni Un sogno che doveva fare tutte le notti. Ma Manu era morto. Da tre mesi.</p> <p>Si lasciò cadere nella poltrona, allungando</p>
---	--	--

<p>allongeant les jambes. Puis il alluma une cigarette.</p> <p>Incontestablement la meilleure depuis longtemps.</p> <p>- Je t'attendais. (Lole lui tendit une tasse.) Mais plus tard.</p> <p>- J'ai pris un train de nuit. Un train de légionnaires. Moins de contrôle. Plus de sécurité.</p> <p>Son regard était ailleurs. Là où était Manu.</p> <p>- Tu ne t'assois pas ?</p> <p>- Mon café, je le prends debout.</p> <p>- Tu n'as toujours pas le téléphone.</p> <p>- Non.</p> <p>Elle sourit. Le sommeil, un instant, sembla disparaître de son visage. Elle avait chassé le rêve. Elle le regarda avec des yeux mélancoliques. Il était fatigué, et inquiet. Ses vieilles peurs. Il aimait que Lole soit avare de mots,</p>	<p>le gambe. Poi accese una sigaretta.</p> <p>Senz'altro la migliore, da molto tempo.</p> <p>«Ti aspettavo». Lole gli tese una tazza. «Ma più tardi».</p> <p>«Ho viaggiato di notte, Un treno di legionari. Meno controlli. Più sicuro». Lo sguardo di lei era altrove. Là dov'era Manu.</p> <p>«Non ti siedì?».</p> <p>«Il caffè lo prendo in piedi, io».</p> <p>«Non hai ancora il telefono».</p> <p>«No».</p> <p>Sorrise. Per un attimo, il sonno sembrò sparirle dal viso. Aveva scacciato il sogno. Lo guardò con occhi malinconici: sembrava stanco e preoccupato, le solite paure. Gli piaceva che Lole fosse avara di parole,</p>	<p>le gambe. Poi accese una sigaretta.</p> <p>Senza dubbio la migliore da molto tempo.</p> <p>- Ti aspettavo. (Lole gli allungò una tazza.) Ma più tardi.</p> <p>- Ho preso un treno di notte. Un treno di legionari. Meno controlli. Più sicurezza.</p> <p>Lo sguardo di lei era altrove. Là dov'era Manu.</p> <p>- Non ti siedì?</p> <p>- Il caffè, lo prendo in piedi, io.</p> <p>- Sei sempre senza telefono?</p> <p>- Sì.</p> <p>Sorrise. Il sonno, per un istante, sembrò scomparirle dal viso. Aveva scacciato il sogno. Lo guardò con occhi malinconici. Era stanco, e inquieto. Le sue vecchie paure. Gli piaceva che Lole fosse era avara di parole, di spiegazioni.</p>
---	---	---

<p>d'explications. Le silence remettait leur vie en ordre. Une fois pour toutes.</p> <p>Il flottait un parfum de menthe. Il détailla la pièce. Assez vaste, murs blancs, nus. Pas d'étagères, ni bibelots ni livres. Un mobilier réduit à l'essentiel, table, chaises, buffet, mal assortis, et un lit à une place près de la fenêtre.</p> <p>Une porte ouvrait sur une autre pièce, la chambre. D'où il était, il apercevait une partie du lit.</p>	<p>di spiegazioni. Il silenzio rimetteva in ordine la loro vita. Una volta per tutte.</p> <p>Nell'aria c'era profumo di menta. Guardò con attenzione la stanza. Piuttosto grande, pareti bianche, spoglie. Niente scaffali, soprammobili o libri. Arredamento essenziale, tavolo, sedie e credenza, scombinati, e un letto singolo vicino alla finestra. Una porta si apriva su un'altra stanza, la camera da letto. Dalla poltrona, poteva vedere una parte del letto.</p>	<p>Il silenzio rimetteva in ordine la loro vita. Una volta per tutte.</p> <p>Aleggiava un profumo di menta. Scrutò la stanza. Piuttosto ampia, muri bianchi, nudi. Niente scaffali, né soprammobili né libri. Un mobilio ridotto all'essenziale, tavolo, sedie, credenza, male assortiti, e un letto a una piazza vicino alla finestra. Una porta dava su un'altra stanza, la camera. Da dove stava intravedeva una parte di letto.</p>
<p>Draps bleus, défaits.</p> <p>Il ne savait plus rien des odeurs de la nuit.</p> <p>Des corps. L'odeur de Lole. Ses aisselles, pendant l'amour, sentaient le basilic. Ses yeux se fermaient.</p>	<p>Lenzuola blu, in disordine. Non ricordava più gli odori della notte.</p> <p>Dei corpi. L'odore di Lole. Le sue ascelle, durante l'amore, sapevano di basilico. I suoi occhi si</p>	<p>Lenzuola blu, in disordine. Non sapeva più niente degli odori della notte. Dei corpi. L'odore di Lole. Le sue ascelle, durante l'amore, sapevano di basilico. I suoi occhi si</p>

<p>Son regard revint au lit près de la fenêtre.</p> <p>- Tu pourras dormir là. - Je voudrais dormir maintenant.</p> <p>Plus tard, il la vit traverser la pièce. Il ne savait pas combien de temps il avait dormi. Pour lire l'heure à sa montre, il lui aurait fallu bouger. Et il n'avait pas envie de bouger. Il préférait regarder Lole aller et venir. Les yeux mi-clos. Elle était sortie de la salle de bains enroulée dans une serviette éponge. Elle n'était pas très grande. Mais elle avait ce qu'il fallait là où il fallait. Et elle avait de très belles jambes. Puis il s'était rendormi. Sans aucune peur. Le jour était tombé. Lole portait une robe de toile noire, sans manches. Sobre, mais très seyante. Elle moulait délicatement</p>	<p>chiudevano. Con lo sguardo tornò al letto accanto alla finestra. «Dormirai lì». «Vorrei dormire ora». Più tardi, la vide attraversare la stanza. Non sapeva quanto tempo aveva dormito.</p> <p>Per guardare l'ora avrebbe dovuto spostarsi e non ne aveva voglia. Preferiva guardare Lole che andava e veniva. Con gli occhi socchiusi. Uscì dal bagno avvolta in un asciugamano. Non era molto alta. Ma aveva ciò che ci voleva al posto giusto. E le gambe erano bellissime. Poi si riaddormentò. Senza nessuna paura. Si era fatto buio. Lole indossava un vestito nero, senza maniche. Sobrio, ma le donava molto. Segnava delicatamente il suo</p>	<p>chiudevano. Lo sguardo ritornò al letto vicino alla finestra.</p> <p>- Potrai dormire lì. - Vorrei dormire ora. Più tardi, la vide attraversare la stanza. Non sapeva per quanto tempo aveva dormito. Per vedere l'ora sull'orologio si sarebbe dovuto girare. E non aveva voglia di girarsi. Preferiva guardare Lole che andava e veniva. Gli occhi socchiusi. Era uscita dal bagno avvolta in un asciugamano. Non era molto alta. Però aveva tutto al posto giusto. E aveva delle bellissime gambe. Poi si era riaddormentato. Senza nessuna paura. Si era fatto buio. Lole indossava un abito di cotone nero, senza maniche. Sobrio, ma le donava molto. Disegnava delicatamente</p>
--	--	---

<p>son corps. Il regardait encore ses jambes. Cette fois, elle sentit son regard.</p> <p>- Je te laisse les clefs. Il y a du café au chaud. J'en ai refait. Elle disait les choses les plus évidentes. Le reste ne trouvait pas place dans sa bouche. Il se redressa, attrapa une cigarette sans la quitter des yeux.</p> <p>- Je rentre tard. Ne m'attends pas.</p> <p>- Tu es toujours entraîneuse ?</p> <p>- Hôtesse. Au Vamping. Je ne veux pas t'y voir traîner.</p> <p>Il se rappela le Vamping, au-dessus de la plage des Catalans. Un incroyable décor à la Scorsese. La chanteuse et l'orchestre derrière des pupitres pailletés.</p> <p>Tango, boléro, cha-cha, mambo,...</p> <p>- Ce n'était pas mon intention.</p>	<p>corpo. Le guardò di nuovo le gambe. Questa volta, si sentì addosso gli occhi di Lole.</p> <p>«Ti lascio le chiavi. C'è del caffè caldo. L'ho rifatto».</p> <p>Diceva le cose più ovvie. Per il resto non c'era posto nella sua bocca. Si sollevò, prese una sigaretta senza perderla di vista.«Torno tardi. Non mi aspettare».</p> <p>«Fai sempre l'entraîneuse?».</p> <p>«Faccio la hostess. Al Vamping. Non ti voglio vedere da quelle parti». Si ricordò del Vamping, sopra la spiaggia dei Catalans. Un'incredibile scenografia alla Scorsese. La cantante e l'orchestra dietro leggi luccicanti. Tango, boléro, cha-cha-cha, mambo...</p> <p>«Non era nelle mie intenzioni».</p>	<p>il suo corpo. Le guardò ancora le gambe. Questa volta lei sentì il suo sguardo</p> <p>- Ti lascio le chiavi. C'è del caffè caldo. Ne ho rifatto.</p> <p>Diceva le cose più evidenti. Il resto non trovava posto nella sua bocca. Si tirò su, prese una sigaretta senza perderla di vista.</p> <p>- Torno tardi. Non mi aspettare.</p> <p>- Fai sempre l'entraîneuse?</p> <p>- Hostess. Al Vamping. Non ti ci voglio vedere Si ricordò del Vamping, sopra la spiaggia dei Catalans. Un' incredibile scenografia alla Scorsese. La cantante e l'orchestra dietro dei leggi con le paillettes. Tango, bolero, cha-cha-cha, mambo,...</p> <p>- Non era mia intenzione.</p>
---	---	--

<p>Elle haussa les épaules. - Je n'ai jamais su tes intentions. (Son sourire interdisait tout commentaire.) Tu penses voir Fabio?</p> <p>Il pensait qu'elle poserait la question. Il se l'était posée aussi. Mais il en avait écarté l'idée. Fabio était flic. C'était comme un trait tiré sur leur jeunesse, sur leur amitié. Fabio, pourtant, il aimerait le revoir.</p> <p>- Plus tard. Peut-être. Comment il est ? - Le même. Comme nous. Comme toi, comme Manu. Paumé. On n'a rien su faire de nos vies. Alors, gendarme ou voleur... - Tu l'aimais bien, c'est vrai. - Je l'aime bien, oui. Il se sentit piqué au cœur. - Tu l'as revu ?</p>	<p>Alzò le spalle. «Non ho mai conosciuto le tue intenzioni». Il sorriso bloccò qualsiasi commento di lui. «Pensi di vedere Fabio?».</p> <p>Si aspettava questa domanda. Se l'era posta anche lui. Ma aveva accantonato l'idea. Fabio era uno sbirro. Significava mettere una croce sul loro passato, sulla loro amicizia. Eppure, avrebbe desiderato rivederlo, Fabio.</p> <p>«Più tardi. Forse. Com'è?». «Lo stesso. Come noi. Come te, come Manu. Un fallito. Non abbiamo saputo far niente delle nostre vite. Dunque, poliziotto o ladro...». «Gli volevi bene, è vero». «Gli voglio bene, sì». Una stretta al cuore, «L'hai rivisto?». «Non lo vedo da tre</p>	<p>Alzò le spalle. - Non ho mai conosciuto le tue intenzioni. (Il suo sorriso vietava ogni commento). Pensi di vedere Fabio?</p> <p>Si aspettava questa domanda. Anche lui se l'era posta. Ma aveva scartato l'idea. Fabio era uno sbirro. Era come tirare una riga sulla loro giovinezza, la loro amicizia. Fabio, però, gli sarebbe piaciuto rivederlo</p> <p>- Più tardi. Forse. Com'è? - Lo stesso. Come noi. Come te, come Manu. Perso. Non abbiamo saputo fare niente delle nostre vite. Perciò, poliziotto o ladro... - Gli volevi bene, è vero. - Gli voglio bene, sì. Sentì un colpo al cuore. - L'hai rivisto?</p>
---	---	---

<p>- Pas depuis trois mois.</p> <p>Elle attrapa son sac et une veste en lin blanc.</p> <p>Il ne la quittait toujours pas des yeux.</p> <p>- Sous ton oreiller, lâcha-t-elle enfin. (Il vit à son visage qu'elle s'amusait de sa surprise.) Le reste est dans le tiroir du buffet.</p> <p>Et sans un mot de plus elle partit. Il souleva l'oreiller. Le 9 mm était là. Il l'avait expédié à Lole, en colissimo, avant de quitter Paris. Les métros, les gares grouillaient de flics. La France républicaine avait décidé de laver plus blanc.</p> <p>Immigration zéro. Le nouveau rêve français. En cas de contrôle, il ne voulait pas de problème. Pas celui-là. Vu que déjà il avait de faux papiers.</p>	<p>mesi».</p> <p>Lole prese la borsa e una giacca di lino bianca. Non riusciva a toglierle gli occhi di dosso.</p> <p>«Sotto il tuo cuscino» disse alla fine. Era divertita dalla sua aria sorpresa. «Il resto è nel cassetto della credenza».</p> <p>E senza dire altro, uscì. Alzò il cuscino. La calibro 9 era lì.</p> <p>L'aveva spedita a Lole, con posta celere, prima di lasciare Parigi. Il metrò e le stazioni brulicavano di sbirri.</p> <p>La Francia repubblicana aveva deciso di dare una bella ripulita.</p> <p>Immigrazione zero. Il nuovo sogno francese. In caso di controlli, non voleva problemi. Almeno non questo, visto che aveva pure i</p>	<p>- No, da tre mesi.</p> <p>Lole prese la borsa e una giacca di lino bianco. Non le staccava gli occhi di dosso.</p> <p>- Sotto il cuscino, disse alla fine. (Vide dal suo viso che lei si divertiva della sua sorpresa). Il resto è nel cassetto della credenza.</p> <p>E senza una parola di più se ne andò. Alzò il cuscino. La 9 mm era là. L'aveva spedita a Lole, con posta celere, prima di lasciare Parigi. Il metrò e le stazioni brulicavano di sbirri. La Francia repubblicana aveva deciso di lavare più bianco.</p> <p>Immigrazione zero. Il nuovo sogno francese. In caso di controlli non voleva problemi. Non questo. Già che aveva i documenti falsi.</p>
---	--	--

<p>Le pistolet. Un cadeau de Manu, pour ses vingt ans. À cette époque-là, Manu, il déconnaît déjà. Il ne s'en était jamais séparé, mais il n'en avait jamais fait usage non plus. On ne tue pas quelqu'un comme ça. Même menacé. Ce qui avait été quelques fois le cas, ici ou là. Il y avait toujours une autre solution. C'est ce qu'il pensait. Et il était toujours en vie. Mais aujourd'hui, il en avait besoin. Pour tuer. Il était un peu plus de huit heures. La pluie avait cessé et, en sortant de l'immeuble, il reçut l'air chaud en pleine gueule. Après une longue douche, il avait enfilé un pantalon noir, en toile, un polo noir, et un blouson en jean. Il avait remis ses mocassins, mais sans</p>	<p>documenti falsi.</p> <p>La pistola. Un regalo di Manu per i suoi vent'anni. A quell'epoca Manu era ormai fuori di testa. Non se n'era mai separato, ma neppure l'aveva mai usata. Non si uccide come niente. Anche se minacciati. E, a volte, era successo, qui o là.</p> <p>C'era sempre un'altra soluzione.</p> <p>Sicuramente. Ed era ancora vivo.</p> <p>Ma oggi ne aveva bisogno. Per uccidere. Erano da poco passate le otto. Non pioveva più e, fuori dal palazzo, l'assali l'aria calda. Dopo una lunga doccia, aveva indossato pantaloni neri, una polo nera e un giubbotto jeans. Si era infilato le scarpe, senza calzini.</p>	<p>La pistola. Un regalo di Manu, per i suoi vent'anni. Già allora Manu aveva preso una brutta piega. Non se n'era mai separato, ma neppure l'aveva mai usata. Non si uccide come niente. Anche se minacciati. E, a volte, era successo, qui o là.</p> <p>C'era sempre un'altra soluzione. Era questo che pensava. Ed era sempre vivo.</p> <p>Ma oggi, ne aveva bisogno. Per uccidere. Erano poco più delle otto. Non pioveva più e, nell'uscire dallo stabile, sentì in faccia una vampata d'aria calda. Dopo una lunga doccia s'era infilato pantaloni neri di cotone, una polo nera e un giubbotto di jeans. Aveva rimesso i suoi mocassini, ma senza</p>
--	--	---

<p>chaussettes.</p> <p>Il prit la rue du Panier. C'était son quartier. Il y était né. Rue des Petits-Puits, à deux couloirs de là où était né Pierre Puget. Son père avait d'abord habité rue de la Charité, en arrivant en France. Ils fuyaient la misère et Mussolini.</p> <p>Il avait vingt ans, et traînait derrière lui deux frères. Des nabos, des Napolitains. Trois autres s'étaient embarqués pour l'Argentine. Ils firent les boulots dont les Français ne voulaient pas. Son père se fit embaucher comme docker, payé au centime. « Chien des quais », c'était l'insulte.</p> <p>Sa mère travaillait aux dattes, quatorze heures par jour.</p> <p>Le soir, nabos et babis, ceux du Nord, se retrouvaient dans</p>	<p>Imboccò rue du Panier. Il suo quartiere. C'era nato. Rue des Petits-Puits, vicino a dove era nato Pierre Puget. Suo padre, appena arrivato in Francia, aveva abitato in rue de la Charité.</p> <p>In fuga dalla miseria e da Mussolini.</p> <p>Aveva vent'anni e si portava dietro due fratelli. Erano nabos, napoletani. Altri tre si erano imbarcati per l'Argentina.</p> <p>Fecero i lavori che i Francesi rifiutavano. Suo padre si fece assumere come scaricatore, pagato al centesimo. "Cane da banchina" lo insultavano così.</p> <p>Sua madre lavorava ai datteri, quattordici ore al giorno.</p> <p>La sera, nabos e babis¹ (1 Italiani del nord) si ritrovavano</p>	<p>calze.</p> <p>Imboccò rue du Panier. Era il suo quartiere. C'era nato. Rue des Petits-Puits, a due passi da dov'era nato Pierre Puget. Suo padre aveva abitato agli inizi in rue de la Charité, al suo arrivo in Francia.</p> <p>Fuggivano la povertà e Mussolini.</p> <p>Aveva vent'anni e si portava dietro due fratelli. Dei nabos, dei Napoletani. Altri tre si erano imbarcati per l'Argentina.</p> <p>Fecero i lavori che i Francesi non volevano fare. Suo padre si fece assumere come scaricatore di porto, pagato al centesimo. "Cane da banchina" era l'insulto. Sua madre lavorava a cottimo, quattordici ore al giorno.</p> <p>La sera, nabos e babis, quelli del Nord, si ritrovavano</p>
---	---	---

<p>la rue. On tirait la chaise devant la porte. On se parlait par la fenêtre. Comme en Italie. La belle vie, quoi.</p> <p>Sa maison, il ne l'avait pas reconnue. Rénovée, elle aussi. Il avait continué.</p> <p>Manu était de la rue Baussenque.</p> <p>Un immeuble sombre et humide, où sa mère, enceinte de lui,</p> <p>s'installa avec deux de ses frères. José Manuel, son père, avait été fusillé par les franchistes. Immigrés, exilés, tous débarquaient un jour dans l'une de ces ruelles. Les poches vides et le cœur plein d'espoir.</p> <p>Quand Lole arriva, avec sa famille, Manu et lui étaient déjà des grands. Seize ans.</p> <p>Enfin, c'était ce qu'ils faisaient croire aux filles.</p> <p>Vivre au Panier, c'était</p>	<p>in strada. Sedevano davanti alla porta, si parlavano dalla finestra. Come in Italia. La bella vita, insomma. .</p> <p>Non riconobbe la vecchia casa, anche quella restaurata. Non si fermò neppure.</p> <p>Manu era di rue Baussenque. Un palazzo buio e umido, dove sua madre, incinta di lui,</p> <p>si era trasferita con i suoi due fratelli. José Manuel, il padre, era stato fucilato dai franchisti. Immigrati, esiliati,</p> <p>tutti sbarcavano, un giorno o l'altro, in uno di questi vicoli. Con le tasche vuote e il cuore pieno di speranza. Quando Lole arrivò con la sua famiglia. Manu e lui erano già grandi. Sedici anni. O almeno, era quello che facevano credere alle ragazze.</p> <p>Vivere al Panier era</p>	<p>per strada. Si portava la sedia davanti alla porta. Ci si parlava dalla finestra. Come in Italia. La bella vita, insomma.</p> <p>La sua casa, non l'aveva riconosciuta. Restaurata, anche quella. Aveva continuato. Manu era di rue Baussenque.</p> <p>Un palazzo buio e umido, dove sua madre, incinta di lui, si sistemò con due suoi fratelli. José Manuel, suo padre, era stato fucilato dai franchisti. Immigrati, esiliati,</p> <p>sbarcavano tutti un tempo in uno di questi vicoli. Le tasche vuote e il cuore pieno di speranza.</p> <p>Quando arrivò Lole, con la sua famiglia, Manu e lui erano già grandi. Sedici anni. Almeno, era quello che facevano credere alle ragazze.</p> <p>Vivere al Panier, era</p>
--	--	---

<p>la honte. Depuis le siècle dernier. Le quartier des marins, des putes. Le chancre de la ville. Le grand lunapar. Et, pour les nazis, qui avaient rêvé de le détruire, un foyer d'abâtardissement pour le monde occidental.</p> <p>Son père et sa mère y avaient connu l'humiliation.</p> <p>L'ordre d'expulsion, en pleine nuit. Le 24 janvier 1943. Vingt mille personnes.</p> <p>Une charrette vite trouvée, pour entasser quelques affaires. Gendarmes français violents et soldats allemands goguenards. Pousser la charrette au petit jour sur la Canebière, sous le regard de ceux qui allaient au travail. Au lycée, on les montrait du doigt. Même les fils d'ouvriers, ceux de la</p>	<p>una vergogna. Da un secolo. Il quartiere dei marinai, delle puttane. La piaga della città. Il grande lupanare. Per i nazisti, che avevano progettato di distruggerlo, un focolaio di infezione per il mondo occidentale.</p> <p>Lì, suo padre e sua madre avevano conosciuto l'umiliazione.</p> <p>L'ordine di espulsione, in piena notte. Il 24 gennaio 1943. Ventimila persone. Una carretta trovata in fretta e furia per stiparci le proprie cose. Poliziotti francesi violenti e soldati tedeschi arroganti.</p> <p>All'alba, spingere la carretta sulla Canebière, sotto gli occhi di chi andava al lavoro. Al liceo, li segnavano a dito.</p> <p>Anche i figli degli operai, quelli di Belle de Mai. Ma non per</p>	<p>una vergogna. Fin dal secolo scorso. Il quartiere dei marinai, delle puttane. La piaga della città. Il grande lupanare. E per i nazisti, che avevano sognato di distruggerlo, un focolaio d'imbastardimento per il mondo occidentale.</p> <p>Lì, suo padre e sua madre avevano conosciuto l'umiliazione. L'ordine di espulsione, in piena notte. Il 24 gennaio 1943. Ventimila persone. Una carretta trovata in fretta per ammassarci un po' di roba. Gendarmi francesi violenti e soldati tedeschi beffardi. Spingere la carretta all'alba sulla Canebière, sotto lo sguardo di quelli che andavano a lavorare. Al liceo, venivano segnati a dito. Anche i figli degli operai, quelli di Belle-de-Mai.</p>
---	---	--

<p>Belle-de-Mai. Mais pas longtemps. Ils leur cassaient les doigts ! Ils le savaient, Manu et lui, leur corps, leurs fringues sentaient le moisi. L'odeur du quartier. La première fille qu'il avait embrassée, cette odeur, elle l'avait au fond de la gorge. Mais ils s'en foutaient. Ils aimaient la vie. Ils étaient beaux. Et ils savaient se battre.</p> <p>Il prit la rue du Refuge, pour redescendre. Six beurs, quatorze-dix-sept ans, discutaient le coup, plus bas. À côté d'une mobylette. Rutilante. Neuve.</p> <p>Ils le regardèrent venir. Sur leur garde. Une tête nouvelle dans le quartier, c'est danger.</p> <p>Flic. Indic.</p> <p>Ou le nouveau propriétaire d'une</p>	<p>molto, gliiele avrebbero spezzate quelle dita! Manu e lui lo sapevano: i loro corpi e i loro vestiti sapevano di muffa. L'odore del quartiere. La prima ragazza che baciaronò aveva quell'odore perfino in fondo alla gola. Ma se ne fregavano. Amavano la vita. Erano belli. E sapevano battersi.</p> <p>Per scendere prese rue du Refuge. Più in basso, sei ragazzini, dai quattordici ai sedici anni, stavano organizzando un colpo. Vicino a un motorino nuovo e splendente. Lo guardarono avvicinarsi, lo tenevano d'occhio. Una faccia nuova nel quartiere, possibile pericolo. Sbirro. Informatore. O il nuovo proprietario</p>	<p>Ma non per molto. Gliele spezzavano le dita! Lo sapevano, Manu e lui, i loro corpi, i loro vestiti sapevano di muffa. L'odore del quartiere. La prima ragazza che aveva baciato, quell'odore, ce l'aveva in fondo alla gola. Ma se ne fregavano. Amavano la vita. Erano belli. E sapevano battersi.</p> <p>Per scendere prese rue du Refuge. Sei beurs, quattordici-diciasette anni, organizzavano un colpo, più sotto. Accanto a una moto. Splendente. Nuova. Lo guardarono venire Lo tenevano d'occhio.</p> <p>Una faccia nuova nel quartiere vuol dire pericolo. Sbirro. Spia.</p> <p>O il nuovo proprietario di una</p>
---	---	--

<p>rénovation, qui irait se plaindre de l'insécurité à la mairie.</p> <p>Des flics viendraient. Des contrôles, des séjours au poste. Des coups, peut-être. Des emmerdes.</p> <p>Arrivé à leur hauteur, il jeta un regard à celui qui lui sembla être le chef. Un regard droit, franc. Bref. Puis il continua. Personne ne bougea. Ils s'étaient compris.</p> <p>Il traversa la place de Lenche, déserte, puis descendit vers le port. Il s'arrêta à la première cabine téléphonique. Batisti décrocha.</p> <p>- Je suis l'ami de Manu.</p> <p>- Salut, gàri. Passe prendre l'apéro, demain au Péano. Vers une heure. Ça me fera plaisir de te rencontrer.</p> <p>Ciao, fiston.</p>	<p>di un'impresa di ristrutturazioni, che sarebbe andato in comune a lamentarsi sulla poca sicurezza del quartiere. Sarebbe arrivata la polizia. Controlli, fermi. Forse anche botte. Rotture di coglioni.</p> <p>Giunto alla loro altezza, lanciò un'occhiata a quello che sembrava il capo. Uno sguardo dritto, franco, breve. Poi andò avanti. Nessuno si mosse. Si erano capiti.</p> <p>Attraversò place de Lenche, deserta, poi scese verso il porto. Si fermò alla prima cabina telefonica. Batisti rispose.</p> <p>«Sono l'amico di Manu».</p> <p>«Salve, ragazzo. Passa a prendere un aperitivo, domani, al Péano. Verso l'una. Mi farà piacere conoscerti. Ciao».</p>	<p>casa ristrutturata, pronto a lamentarsi in comune della mancanza di sicurezza. Sarebbero venuti degli sbirri. Controlli , arresti, botte forse. Casini.</p> <p>Arrivato alla loro altezza lanciò un'occhiata a quello che sembrava il capo. Uno sguardo dritto, franco. Breve.</p> <p>Proseguì. Nessuno si mosse. Si erano capiti.</p> <p>Attraversò la place de Lenche, deserta, poi scese verso il porto. Si fermò alla prima cabina telefonica. Batisti rispose.</p> <p>- Sono l'amico di Manu.</p> <p>- Ciao, guaglio'. Passa a bere l'aperitivo, domani al Péano. Verso l'una. Mi farà piacere incontrarti.</p> <p>Ciao ragazzo.</p>
---	---	--

<p>Il raccrocha. Pas bavard Batisti. Pas le temps de lui dire qu'il aurait préféré n'importe où ailleurs.</p> <p>Mais pas là. Pas au Péano. Le bar des peintres. Ambrogiani y avait accroché ses premières toiles. D'autres après lui, dans sa mouvance. De pâles imitateurs aussi. C'était aussi le bar des journalistes. Toutes tendances confondues. Le Provençal, La Marseillaise, l'A.F.P., Libération.</p> <p>Le pastis jetait des passerelles entre les hommes. La nuit, on y attendait la dernière heure des journaux avant d'aller écouter du jazz dans l'arrière-salle. Petrucciani père et fils y étaient venus. Avec Aldo Romano. Et des nuits, il y en avait eu. Il essayait de</p>	<p>Riattaccò. Era di poche parole, Batisti. Lui non aveva avuto il tempo di dirgli che avrebbe preferito qualsiasi altro posto. Ma non il Péano. Il bar dei pittori. Lì, Ambrogiani aveva esposto per la prima volta i suoi quadri. Anche altri nella sua scia, dopo. Pallidi imitatori. Inoltre, era il bar dei giornalisti. Di ogni tendenza. Le Provençal, La Marseillaise, l'A.F.P., Libération.</p> <p>Il pastis lanciava ponti tra gli uomini. La notte, si aspettava l'ultima edizione dei giornali prima di andare ad ascoltare il jazz nella sala sul retro. C'erano venuti Petrucciani, padre e figlio. Con Aldo Romano. Quante notti aveva trascorso lì, a</p>	<p>Riattaccò. Di poche parole Batisti. Non aveva avuto tempo di dirgli che avrebbe preferito qualsiasi altro posto. Ma non là. Non al Péano. Il bar dei pittori. Ambrogiani ci aveva appeso le sue prime tele. Degli altri dopo di lui, sulla sua onda. Anche pallidi imitatori. Era pure il bar dei giornalisti. Di ogni tendenza. Le Provençal, La Marseillaise, l'A.F.P., Libération.</p> <p>Il pastis gettava dei ponti tra gli uomini. La notte, si aspettava l'ultima edizione dei giornali prima di andare ad ascoltare jazz nella sala interna. Petrucciani padre e figlio c'erano venuti. Con Aldo Romano. E di notti ce n'erano state. Cercava di capire</p>
--	---	--

<p>comprendre ce qu'était sa vie.</p> <p>Cette nuit-là, Harry était au piano.</p> <p>- On comprend que ce qu'on veut, avait dit Lole.</p> <p>- Ouais. Et moi, j'ai un besoin urgent d'aérer mon regard.</p> <p>Manu était revenu avec</p> <p>la énième tournée.</p> <p>Passé minuit, on ne comptait plus.</p> <p>Trois scotchs, doubles doses. Il s'était assis et avait levé son verre en souriant sous sa moustache.</p> <p>- Santé, les amoureux.</p> <p>- Toi, tu la fermes, avait dit Lole.</p> <p>Il vous avait dévisagés comme des animaux étranges, puis vous avait oubliés pour la musique. Lole te regardait. Tu avais vidé ton verre. Lentement. Avec application. Ta décision était prise. Tu allais partir.</p>	<p>tentare di capire cos'era la vita.</p> <p>Quella notte, Harry era al piano.</p> <p>«Si capisce solo quello che si vuole capire» aveva detto Lole.</p> <p>«Si. E io ho urgente bisogno di cambiare aria».</p> <p>Manu era tornato con l'ennesimo bicchiere. Dopo la mezzanotte non si contavano più. Tre scotch, doppi. Si era seduto e aveva alzato il bicchiere, sorridendo sotto i baffi.</p> <p>«Alla salute degli innamorati».</p> <p>«Chiudi il becco» aveva detto Lole,</p> <p>Vi aveva guardato come strani animali, poi vi aveva dimenticato per la musica. Lole ti osservava. Avevi scolato il bicchiere. Lentamente. Con impegno. La decisione era presa: partire.</p>	<p>cos'era la sua vita.</p> <p>Quella notte, Harry era al piano.</p> <p>- Si capisce solo quello che si vuole, aveva detto Lole.</p> <p>- Sì. E io, ho un bisogno urgente di cambiare aria.</p> <p>Manu era tornato con l'ennesimo giro. Passata mezzanotte, non si contavano più. Tre scotch, doppi. Si era seduto e aveva alzato il bicchiere sorridendo sotto i baffi.</p> <p>- Salute agli innamorati!</p> <p>- Chiudi il becco, aveva detto Lole.</p> <p>Vi aveva squadrato come degli animali strani, poi vi aveva dimenticato per la musica. Lole ti guardava. Avevi scolato il bicchiere. Lentamente. Con impegno. Avevi già deciso. Saresti partito.</p>
---	---	---

<p>Tu t'étais levé et tu étais sorti en titubant. Tu partais. Tu partis. Sans un mot pour Manu, le seul ami qu'il te restait. Sans un mot pour Lole, qui venait d'avoir vingt ans. Que tu aimais. Que vous aimiez.</p> <p>Le Caire, Djibouti, Aden, le Harar. Itinéraire d'un adolescent attardé. Puis l'innocence perdue. De l'Argentine au Mexique. L'Asie, enfin, pour en finir avec les illusions. Et un mandat d'arrêt international au cul, pour trafic d'oeuvres d'art. Tu revenais à Marseille pour Manu. Pour régler son compte à l'enfant de salaud qui l'avait tué. Il sortait de Chez Félix, un bistrot rue Caissérie où il mangeait le midi. Lole l'attendait à</p>	<p>Ti eri alzato ed eri uscito barcollando. Partire. Sei partito. Senza una parola per Manu, l'unico amico che ti rimaneva e senza una parola per Lole, che aveva appena compiuto vent'anni. Che amavi. Che amavate. Il Cairo, Gibuti, Aden, Harar. Itinerario di un adolescente non cresciuto. Poi, l'innocenza persa. Dall'Argentina al Messico. L'Asia, per chiudere con le illusioni. E un mandato di arresto internazionale, per traffico di opere d'arte. Ora tornavi a Marsiglia per Manu. Per saldare il conto allo stronzo che l'aveva ucciso. Stava uscendo da Chez Félix, un bistrot di rue Cisserie, dove mangiava di solito. Lole lo aspettava a</p>	<p>Ti eri alzato ed eri uscito barcollando. Partivi. Partisti. Senza una parola per Manu, l'unico amico che ti rimaneva. Senza una parola per Lole, che aveva appena compiuto venti anni. Che amavi. Che amavate. Il Cairo, Gibuti, Aden, Harar. Itinerario di un adolescente non cresciuto. Poi l'innocenza perduta. Dall'Argentina al Messico. L'Asia, infine, per finirla con le illusioni. E un mandato di arresto internazionale alle calcagna, per traffico di opere d'arte. Ora tornavi a Marsiglia per Manu. Per sistemare quel figlio di puttana che l'aveva ammazzato. Usciva da Chez Felix, un bistrò di rue Caisserie dove mangiava a mezzogiorno. Lole lo</p>
---	--	---

<p>Madrid, chez sa mère.</p> <p>Il allait palper un beau paquet de fric.</p> <p>Pour un casse sans bavure, chez un grand avocat marseillais, Éric Brunel, boulevard Longchamp.</p> <p>Ils avaient décidé d'aller à Séville. Et d'oublier Marseille, et les galères.</p> <p>Tu n'en voulais pas à celui qui avait fait cette saloperie. Un tueur à gages, sans doute.</p> <p>Anonyme. Froid. Venu de Lyon, ou de Milan.</p> <p>Et que tu ne retrouverais pas. Tu en voulais à l'ordure qui avait commandité ça.</p> <p>Tuer Manu.</p> <p>Tu ne voulais pas savoir pourquoi. Tu n'avais pas besoin de raisons. Pas même une seule. Manu, c'est comme si c'était toi. Le soleil le réveilla. Neuf heures. Il resta couché</p>	<p>Madrid, da sua madre. Doveva prendersi un bel pacco di soldi. Per uno scasso senza sbavature da un grande avvocato marsigliese, Eric Brunel, in boulevard Longchamp. Avevano deciso di andarsene a Siviglia.</p> <p>Dimenticare Marsiglia e le difficoltà. Non ce l'avevi con chi aveva fatto quella schifezza.</p> <p>Un killer a pagamento, di sicuro.</p> <p>Anonimo. Freddo.</p> <p>Venuto da Lione o da Milano. E che non avresti mai ritrovato.</p> <p>Ce l'avevi con quella merda che aveva dato l'ordine. Uccidere Manu. Non volevi sapere perché. Non ti servivano le ragioni. Neanche una. Manu, era come se fossi stato tu. Il sole lo svegliò. Le nove.</p> <p>Rimase sdraiato sulla</p>	<p>aspettava a Madrid, da sua madre. Doveva intascare un bel malloppo. Per uno scasso perfetto a casa di un famoso avvocato marsigliese, Éric Brunel, boulevard Longchamp. Avevano deciso di andare a Siviglia.</p> <p>E dimenticare Marsiglia e i problemi.</p> <p>Non ce l'avevi con colui che aveva fatto quella porcheria.</p> <p>Un sicario, forse.</p> <p>Anonimo. Freddo.</p> <p>Venuto da Lione, o da Milano. E che non avresti mai ritrovato.</p> <p>Ce l'avevi con quel pezzo di merda che aveva dato l'ordine.</p> <p>Uccidere Manu.</p> <p>Non volevi sapere perché. Non ti servivano le ragioni. Neanche una. Manu, era come se fossi stato tu.</p> <p>Il sole lo svegliò. Le nove. Rimase sdraiato</p>
--	--	---

<p>sur le dos, et fuma sa première cigarette. Il n'avait pas dormi aussi profondément depuis des mois. Il rêvait toujours qu'il dormait ailleurs que là où il était.</p> <p>Dans un bordel du Harar. Dans la prison de Tijuana.</p> <p>Dans l'express Rome-Paris. Partout. Mais toujours ailleurs.</p> <p>Cette nuit, il avait rêvé qu'il dormait chez Lole.</p> <p>Et il était chez elle. Comme chez lui. Il sourit. À peine s'il l'avait entendue rentrer, fermer la porte de sa chambre. Elle dormait dans ses draps bleus, à reconstituer son rêve cassé.</p> <p>Il en manquait toujours un morceau. Manu. À moins que ce ne fût lui. Mais il y avait longtemps qu'il</p>	<p>schiena e fumò la prima sigaretta.</p> <p>Erano mesi che non dormiva così profondamente.</p> <p>Sognava sempre di essere in un posto diverso da quello dove si trovava. In un bordello di Harar. Nella prigione di Tijuana.</p> <p>Sull'espresso Roma-Parigi. Ovunque. Ma sempre altrove.</p> <p>Invece, quella notte aveva sognato di dormire da Lole.</p> <p>Proprio dov'era, a casa di lei. Sorrise. L'aveva sentita appena, quando era tornata e aveva chiuso la porta della sua camera. Dormiva nelle lenzuola blu, cercando di ricomporre il suo sogno interrotto. Ne mancava sempre un pezzo. Manu. O forse era lui il pezzo mancante. Ma</p>	<p>sulla schiena e fumò la prima sigaretta.</p> <p>Non aveva dormito così profondamente. da mesi. Sognava sempre di dormire in un posto diverso da quello dove si trovava.</p> <p>In un bordello di Harar . Nella prigione di Tijuana.</p> <p>Sull'espresso Roma-Parigi. Dappertutto. Ma sempre altrove.</p> <p>Questa notte aveva sognato che dormiva da Lole.</p> <p>Ed era a casa di lei. Come a casa sua. Sorrise. L'aveva sentita a mala pena tornare, chiudere la porta della sua camera. Lei dormiva nelle lenzuola blu, per ricomporre il suo sogno spezzato.</p> <p>Ne mancava sempre un pezzo. Manu. A meno che non fosse lui. Ma da tanto aveva respinto</p>
---	---	---

<p>avait repoussé cette idée. Et c'était s'accorder un beau rôle.</p> <p>Vingt ans, c'était plus qu'un deuil.</p> <p>Il se leva, fit du café et passa sous la douche. Sous l'eau chaude. Il se sentait beaucoup mieux. Les yeux fermés sous le jet, il se mit à imaginer que Lole venait le rejoindre. Comme avant. Elle se serrait contre son corps. Son sexe contre le sien. Ses mains glissaient dans son dos, sur ses fesses. Il se mit à bander. Il ouvrit l'eau froide en hurlant.</p> <p>Lole mit un des premiers disques d'Azuquita. Pura salsa. Ses goûts n'avaient pas changé. Il esquissa quelques pas de danse, ce qui la fit sourire.</p> <p>Elle s'avança pour l'embrasser. Dans le</p>	<p>ormai non ci credeva più. E significava darsi troppa importanza.</p> <p>Vent'anni, più di un lutto.</p> <p>Si alzò, preparò il caffè e andò a farsi la doccia. Sotto l'acqua calda, si sentì molto meglio. Con gli occhi chiusi sotto il getto, immaginò che Lole lo raggiungesse. Come prima. Si stringeva a lui. Il sesso di Lole contro il suo. La accarezzava lungo la schiena, sul sedere.</p> <p>Si eccitò. Aprì l'acqua fredda, urlando.</p> <p>Lole mise uno dei primi dischi di Azuquita. Pura salsa. I suoi gusti non erano cambiati. Ugo accennò qualche passo di danza e questo la fece sorridere. Si avvicino per baciarlo. Lui le</p>	<p>questa idea. E significava darsi troppa importanza.</p> <p>Vent'anni, era più di un lutto</p> <p>Si alzò, fece il caffè e passò sotto la doccia. Sotto l'acqua calda. Si sentiva molto meglio. Ad occhi chiusi sotto il getto, si mise ad immaginare che Lole l'avrebbe raggiunto. Come una volta. Si stringeva al suo corpo. Il sesso di Lole contro il suo. La accarezzava lungo la schiena, sul sedere.</p> <p>Gli si drizzò. Aprì l'acqua fredda urlando.</p> <p>Lole mise uno dei primi dischi di Azuquita. Pura salsa. I suoi gusti non erano cambiati. Ugo accennò qualche passo di danza, la fece sorridere. Lole si avvicinò per baciarlo. Nel movimento lui le</p>
--	---	--

<p>mouvement, il aperçut ses seins. Comme des poires, qui attendaient d'être cueillies. Il ne détourna pas son regard assez vite.</p> <p>Leurs yeux se rencontrèrent. Elle s'immobilisa, serra plus fort la ceinture de son peignoir de bain et partit vers la cuisine. Il se sentit minable. Une éternité passa. Elle revint avec deux tasses de café.</p> <p>- Hier soir, un type m'a demandé de tes nouvelles. Savoir si tu étais par là. Un copain à toi. Malabe. Franckie Malabe.</p> <p>Il ne connaissait pas de Malabe. Un flic ? Plus certainement un indic. Ça ne lui plaisait pas, qu'ils s'approchent de Lole.</p> <p>Mais, en même temps, cela le rassurait. Les flics des Douanes savaient qu'il</p>	<p>scorse i seni. Pere che aspettavano di essere colte. Ma non distolse abbastanza velocemente lo sguardo.</p> <p>I loro occhi si incontrarono. Lole s'immobilizzò, strinse più forte la cintura dell'accappatoio e andò in cucina. Si senti un verme. Passò un'eternità. Tornò con due tazze di caffè.</p> <p>«Ieri sera, un tizio mi ha chiesto tue notizie. Voleva sapere se eri da queste parti. Un tuo amico. Malabe. Franckie Malabe».</p> <p>Non conosceva nessun Malabe. Uno sbirro? Più probabilmente, un informatore. Non gli piaceva che si avvicinasero a Lole.</p> <p>Ma, al tempo stesso, lo rassicurava.</p> <p>I poliziotti della Dogana sapevano</p>	<p>intravide i seni. Come pere in attesa di essere colte. Ma non distolse lo sguardo abbastanza in fretta.</p> <p>I loro occhi si incontrarono. Lole si immobilizzò, strinse più forte la cintura dell'accappatoio e andò in cucina. Si senti un verme. Passò un'eternità. Lei tornò con due tazze di caffè.</p> <p>- Ieri sera, un tipo mi ha chiesto di te. Sapere se eri da queste parti. Un tuo amico. Malabe. Franckie Malabe.</p> <p>Non conosceva nessun Malabe. Una sbirro? Più probabile una spia. Non gli piaceva che si avvicinasero a Lole. Ma nello stesso tempo questo lo rassicurava. I poliziotti della Dogana sapevano che era</p>
--	--	--

<p>était revenu en France, mais pas où il était. Pas encore. Ils essayaient les pistes. Il lui fallait encore un peu de temps. Deux jours, peut-être. Tout dépendait de ce que Batisti avait à vendre.</p> <p>- Pourquoi es-tu là ? Il prit le blouson. Surtout ne pas répondre. Ne pas s'engager dans les questions-réponses. Il serait incapable de lui mentir. Incapable d'expliquer pourquoi il allait faire cela. Pas maintenant. Il devait le faire. Comme un jour il avait dû partir.</p> <p>À ses questions, il n'avait jamais trouvé de réponses. Il n'y avait que des questions. Pas de réponses. Il avait compris ça, c'est tout. C'était peu de chose, mais c'était plus sûr que de croire en Dieu.</p>	<p>che era tornato in Francia, ma non conoscevano il suo rifugio. Non ancora. A lui serviva ancora un po' di tempo. Due giorni, forse. Tutto dipendeva da ciò che Batisti aveva da vendere.</p> <p>«Perché sei qui?». Afferrò il giubbotto. Non doveva rispondere. Non doveva iniziare con il gioco delle domande-risposte. Sarebbe stato incapace di mentirle. Incapace di spiegare perché lo faceva. Non ora. Doveva farlo e basta. Così come un giorno era dovuto partire. Alle sue domande non aveva mai trovato risposte. C'erano solo domande. Nessuna risposta. L'aveva capito, ecco tutto. Non era molto, ma era più sicuro che credere in Dio.</p>	<p>tornato in Francia, ma non dove. Non ancora. Cercavano delle piste. Gli serviva ancora un po' di tempo. Due giorni, forse. Dipendeva tutto da quello che Batisti aveva da vendere.</p> <p>- Perché sei qui? Prese il giubbotto. Soprattutto non rispondere. Non doveva entrare nel gioco delle domande-risposte. Sarebbe stato incapace di mentirle. Incapace di spiegare perché lo avrebbe fatto. Non ora. Doveva farlo. Come un giorno era dovuto partire. Alle sue domande non aveva mai trovato risposte. C'erano solo delle domande. Non delle risposte. L'aveva capito, tutto qui. Era poco, ma era più sicuro che credere in Dio.</p>
---	--	---

<p>- Oublie la question.</p> <p>Derrière lui, elle ouvrit la porte et cria :</p> <p>- Ça m'a menée nulle part, de pas en poser, des questions.</p> <p>Le parking à deux étages du cours d'Estienne-d'Orves avait enfin été détruit.</p> <p>L'ancien canal des galères était devenu une belle place.</p> <p>Les maisons avaient été restaurées, les façades repeintes, le sol pavé. Une place à l'italienne.</p> <p>Les bars et les restaurants avaient tous des terrasses. Tables blanches et parasols. Comme en Italie, on se donnait à voir. L'élégance en moins.</p> <p>Le Péano avait aussi sa terrasse, déjà bien remplie. Des jeunes pour la plupart. Propres sur eux.</p> <p>L'intérieur avait été</p>	<p>«Dimentica la domanda».</p> <p>Dietro a lui, Lole aprì la porta e urlò:</p> <p>«Non mi ha mai portata da nessuna parte, il fatto di non fare domande».</p> <p>Il parcheggio a due piani di cours Estierme d'Orves era stato finalmente demolito. Il vecchio canale era diventato una bella piazza.</p> <p>Le case erano state restaurate, le facciate ridipinte, il selciato lastricato. Una piazza all'italiana. I bar e i ristoranti avevano tutti tavolini bianchi e ombrelloni all'aperto. Come in Italia, ci si metteva in mostra. Ma non con la stessa eleganza.</p> <p>Anche il Péano aveva i tavolini fuori, già tutti occupati. Soprattutto giovani.</p> <p>L'interno era stato</p>	<p>- Dimentica la domanda.</p> <p>Dietro di lui aprì la porta e gridò:</p> <p>- non mi ha portata mai da nessuna parte, non farne, di domande.</p> <p>Il parcheggio a due piani di Cours Estienne-d'Orves era stato finalmente demolito. Il vecchio canale delle galere era diventato una bella piazza. Le case erano state restaurate, le facciate ridipinte, il selciato lastricato. Una piazza all'italiana. I bar e i ristoranti avevano tutti tavolini bianchi e ombrelloni all'aperto. Come in Italia ci si metteva in mostra. Ma senza quell'eleganza.</p> <p>Anche il Péano aveva i tavolini fuori, già quasi pieni. Giovani per la maggior parte. Figli di papà.</p> <p>L'interno era stato</p>
---	---	--

<p>refait. Déco branchée. Froide. Des reproductions avaient remplacé les tableaux. À chier. C'était presque mieux ainsi. Il pouvait tenir les souvenirs à distance.</p> <p>Il se mit au comptoir. Il commanda un pastis. Dans la salle un couple. Une prostituée et son mac. Mais on pouvait se tromper.</p> <p>Ils discutaient à voix basse. Leur discussion était plutôt animée.</p> <p>Il appuya un coude sur le zinc tout neuf et surveilla l'entrée.</p> <p>Les minutes passaient. Personne n'entrait. Il commanda un autre pastis. On entendit : « Fils de pute ». Un bruit sec. Les regards se tournèrent vers le couple.</p> <p>Un silence. La femme partit en courant.</p>	<p>rifatto. In stile déco. Freddo. I quadri sostituiti dalle copie. Orribili.</p> <p>Ma forse era meglio così. Per tenere i ricordi a distanza.</p> <p>Si sedette al banco. Ordinò un pastis. Nella sala c'era una coppia, una prostituta e il suo magnaccia. O forse no.</p> <p>Discutevano a bassa voce. Una discussione animata.</p> <p>Appoggiò un gomito sul banco nuovo di zecca e tenne d'occhio l'ingresso.</p> <p>I minuti passavano. Non entrava nessuno. Ordinò un altro pastis. Si sentì "Figlio di puttana". Un rumore sordo.</p> <p>Gli sguardi si voltarono verso la coppia. Silenzio. La donna uscì correndo.</p>	<p>rifatto. Arredamento ultimo grido. Freddo. Delle riproduzioni avevano sostituito i quadri. Da cagare.</p> <p>Però era quasi meglio così. Poteva tenere lontano i ricordi.</p> <p>Si sedette al banco. Ordinò un pastis. Nella sala una coppia. Una prostituta e il suo magnaccia. Ma ci si poteva ingannare.</p> <p>Discutevano a bassa voce. La discussione era piuttosto animata.</p> <p>Appoggiò un gomito sul banco nuovo di zecca e tenne d'occhio l'ingresso.</p> <p>I minuti passavano. Non entrava nessuno. Ordinò un altro pastis. Si sentì: "Figlio di puttana". Un rumore secco. Gli sguardi si voltarono verso la coppia.</p> <p>Silenzio. La donna uscì correndo. L'uomo</p>
---	---	--

<p>L'homme se leva, laissa un billet de cinquante francs et sortit après elle.</p> <p>Sur la terrasse, un homme plia le journal qu'il lisait. La soixantaine. Une casquette de marin sur la tête. Pantalon de toile bleue, chemise blanche à manches courtes, par-dessus le pantalon. Espadrilles bleues. Il se leva et vint vers lui. Batisti.</p> <p>Il passa l'après-midi à repérer les lieux.</p> <p>Monsieur Charles, comme on l'appelait dans le Milieu, habitait une des villas cossues qui surplombent la Corniche. Des villas étonnantes, avec clochetons ou colonnes, et des jardins avec palmiers, lauriers rosés et figuiers. Quitté le Roucas-Blanc, la rue qui serpente à travers cette petite colline,</p>	<p>L'uomo si alzò, lasciò un biglietto da cinquanta franchi e la seguì.</p> <p>Fuori, un uomo piegò il giornale che stava leggendo. Una sessantina d'anni. Berretto da marinaio in testa. Pantaloni blu, camicia bianca a maniche corte, fuori dalla cintura. Scarpe di corda blu. Si alzò e si avvicinò.</p> <p>Batisti.</p> <p>Passò il pomeriggio a rintracciare i posti.</p> <p>Monsieur Charles, come lo chiamavano nel milieu, abitava in una ricca villa sopra la Corniche.</p> <p>Ville meravigliose, con torrette e colonne, giardini con le palme, oleandri e alberi da fico.</p> <p>Lasciata la Roucas-Blanc, la strada che serpeggia su per questa piccola</p>	<p>si alzò, lasciò un biglietto da 50 franchi e uscì dopo di lei.</p> <p>Fuori, un uomo piegò il giornale che stava leggendo. Sui sessanta. Berretto da marinaio in testa. Pantaloni di tela blu, camicia bianca a maniche corte, sopra i pantaloni. Espadrillas blu. Si alzò e venne verso di lui.</p> <p>Batisti.</p> <p>Passò il pomeriggio ad esaminare i luoghi.</p> <p>Monsieur Charles, come lo chiamavano nel Milieu, abitava una delle ricche ville che dominano la Corniche.</p> <p>Ville meravigliose con torrette o colonne, giardini con palme, oleandri e fichi.</p> <p>Lasciata la Roucas-Blanc, la strada che serpeggia su per questa piccola collina,</p>
--	---	---

<p>c'est un entrelacs de chemins, parfois à peine goudronnés.</p> <p>Il avait pris le bus, le 55, jusqu'à la place des Pilotes, en haut de la dernière côte. Puis il avait continué à pied.</p> <p>Il dominait la rade.</p> <p>De l'Estaque à la Pointe-Rouge. Les îles du Frioul, du Château d'If. Marseille cinémascope. Une beauté.</p> <p>Il aborda la descente, face à la mer. Il n'était plus qu'à deux villas de celle de Zucca.</p> <p>Il regarda l'heure. 16h 58. Les grilles de la villa s'ouvrirent. Une Mercedes noire apparut, se gara.</p> <p>Il dépassa la villa, la Mercedes, et continua jusqu'à la rue des Espérettes, qui coupe le chemin du Roucas-Blanc. Il traversa. Dix pas et il arriverait à l'arrêt de bus.</p>	<p>collina, ci si trova in un dedalo di sentieri, a volte neanche asfaltati.</p> <p>Prese l'autobus, il 55, fino a place des Pilotes, in cima all'ultima collina. Poi continuò a piedi.</p> <p>Aveva la rada ai suoi piedi.</p> <p>Dall'Estaque alla Pointe-Rouge. Le isole di Frioul, di Château d'If. Marsiglia in cinémascope. Una meraviglia. Iniziò la discesa, di fronte al mare. C'erano altre due ville e poi quella di Zucca.</p> <p>Guardò l'ora. 16 e 58. Il cancello della villa si aprì. Apparve una Mercedes nera, parcheggiò.</p> <p>Superò la villa, la Mercedes, e proseguì fino a rue des Espérettes, che taglia Roucas Blanc. Attraversò. Dieci passi e sarebbe arrivato alla fermata</p>	<p>è un intreccio di sentieri, spesso neanche asfaltati.</p> <p>Aveva preso il bus, il 55, fino a Place des Pilotes, in cima all'ultima salita. Poi aveva continuato a piedi. Dominava la rade.</p> <p>Dall'Estaque alla Pointe-Rouge. Le isole del Frioul, del Château d'If. Marsiglia in cinémascope. Una meraviglia.</p> <p>Iniziò la discesa, di fronte il mare. Ancora due ville prima di quella di Zucca.</p> <p>Guardò l'ora. 16.58. Il cancello della villa si aprì. Una Mercedes nera apparve, parcheggiò.</p> <p>Oltrepassò la villa, la Mercedes, e proseguì fino a rue des Espérettes che taglia la strada Roucas-Blanc. Attraversò. Dieci passi e sarebbe arrivato alla fermata</p>
--	---	---

<p>Selon les horaires, le 55 passait à 17h 5. Il regarda l'heure, puis, appuyé contre le poteau, attendit.</p> <p>La Mercedes fit une marche arrière en longeant le trottoir, et s'arrêta. Deux hommes à bord, dont le chauffeur. Zucca apparut. Il devait avoir dans les soixante-dix ans. Élégamment vêtu, comme les vieux truands. Chapeau de paille compris. Il tenait en laisse un caniche blanc.</p> <p>Précédé par le chien, il descendit jusqu'au passage piéton de la rue des Espérettes. Il s'arrêta. Le bus arrivait. Zucca traversa. Côté ombre. Puis il descendit le chemin du Roucas-Blanc, en passant devant l'arrêt de bus.</p> <p>La Mercedes démarra, en roulant au pas.</p>	<p>dell'autobus. Stando agli orari, il 55 doveva passare alle 17 e 05. Guardò l'ora, poi, appoggiato al palo, aspettò.</p> <p>La Mercedes fece retromarcia lungo il marciapiede e si fermò. Due uomini a bordo, tra cui l'autista. Apparve Zucca. Doveva avere una settantina d'anni. Vestito elegantemente, come i vecchi malavitosi. Cappello di paglia compreso. Teneva al guinzaglio un barboncino bianco. Preceduto dal cane, scese fino al passaggio pedonale di rue des Espérelles. Si fermò. L'autobus stava arrivando. Zucca attraversò. Lato in ombra. Poi scese per Roucas Blanc, passando davanti alla fermata dell'autobus. La Mercedes si mosse, seguendolo.</p>	<p>dell'autobus. Stando agli orari il 55 doveva passare alle 17.05. Guardò l'ora, poi, appoggiato al palo, aspettò.</p> <p>La Mercedes fece retromarcia lungo il marciapiede e si fermò. Due uomini a bordo, tra cui l'autista. Apparve Zucca. Doveva avere una settantina d'anni. Vestito elegantemente, come i vecchi malavitosi. Cappello di paglia compreso. Teneva al guinzaglio un barboncino bianco. Preceduto dal cane, scese fino al passaggio pedonale di rue des Espérettes. Si fermò. Stava arrivando l'autobus. Zucca attraversò. Lato in ombra. Poi scese per Roucas-Blanc, passando davanti alla fermata dell'autobus. La Mercedes si avviò, seguendolo.</p>
---	---	--

<p>Les renseignements de Batisti valaient bien cinquante mille francs.</p> <p>Il avait tout consigné minutieusement. Pas un détail ne manquait.</p> <p>Zucca faisait cette promenade tous les jours, sauf le dimanche, il recevait sa famille. A dix-huit heures, la Mercedes le ramenait à la villa. Mais Batisti ignorait pourquoi Zucca s'en était pris à Manu.</p> <p>De ce côté-là, il n'avancait pas.</p> <p>Un lien avec le braquage de l'avocat devait bien exister.</p> <p>Il commençait à se dire ça. Mais à vrai dire, il n'en avait rien à foutre. Seul Zucca l'intéressait. Monsieur Charles.</p> <p>Il avait horreur de ces vieux truands.</p>	<p>Le informazioni di Batisti valevano effettivamente cinquantamila franchi. Aveva riferito tutto minuziosamente. Non mancava nessun dettaglio.</p> <p>Zucca faceva quella passeggiata ogni giorno, tranne la domenica, quando riceveva la sua famiglia. Alle sei, la Mercedes lo riportava alla villa. Ma Batisti non sapeva perché Zucca se la fosse presa con Manu. Su questo punto non riusciva a saperne di più. Ci doveva essere un nesso con la rapina a mano armata allo studio dell'avvocato.</p> <p>Iniziava a crederlo. Ma in verità, non gliene fregava niente. Solo Zucca lo interessava. Monsieur Charles.</p> <p>Quei vecchi malavitosi gli facevano orrore.</p>	<p>Le informazioni di Batisti valevano davvero cinquantamila franchi.</p> <p>Aveva riferito tutto minuziosamente. Non mancava un dettaglio.</p> <p>Zucca faceva quella passeggiata tutti i giorni, tranne la domenica, riceveva la famiglia. Alle sei, la Mercedes lo riportava alla villa. Ma Battisti ignorava perché Zucca se la fosse presa con Manu.</p> <p>Su questo non riusciva a saperne di più. Ci doveva essere un nesso con la rapina a mano armata allo studio dell'avvocato.</p> <p>Cominciava a dirselo. Ma a dire il vero, non gliene fregava niente. Solo Zucca lo interessava. Monsieur Charles.</p> <p>Aveva orrore di quei vecchi malavitosi.</p>
--	---	---

<p>Copains comme coquins avec les flics, les magistrats. Jamais punis. Fiers. Condescendants. Zucca avait la gueule de Brando dans Le Parrain. Ils avaient tous cette gueule-là. Ici, à Palermo, à Chicago. Et ailleurs, partout ailleurs. Et lui, il en avait maintenant un dans sa ligne de mire. Il allait en descendre un. Pour l'amitié. Et pour libérer sa haine. Il fouillait dans les affaires de Lole. La commode, les placards. Il était rentré légèrement ivre. Il ne cherchait rien. Il fouillait comme s'il pouvait découvrir un secret. Sur Lole, sur Manu. Mais il n'y avait rien à découvrir. La vie avait filé entre leurs doigts, plus vite que le fric. Dans un tiroir, il trouva plein de photos. Il ne leur restait plus</p>	<p>Amici per la pelle degli sbirri, dei magistrati. Impuniti. Fieri. Condiscendenti. Zucca aveva la stessa faccia di Brando nel Padrino. Avevano tutti la stessa faccia. Qui, a Palermo, a Chicago. E altrove, ovunque. E lui, ora, ne aveva uno sotto tiro. Ne avrebbe fatto fuori uno. Per amicizia. E per sfogare il suo odio. Frugò tra le cose di Lole. Il comò, gli armadi. Era tornato leggermente ubriaco. Non cercava nulla di preciso. Cercava per scoprire un segreto. Su Lole, su Manu. Ma non c'era niente da scoprire. La vita era scivolata tra le loro dita, più veloce dei soldi. In un cassetto trovò un mucchio di foto. Ormai, restava solo</p>	<p>Amici per la pelle degli sbirri, dei magistrati. Impuniti. Fieri. Condiscendenti. Zucca aveva la stessa faccia di Brando nel Padrino. Avevano tutti quella faccia. Qui, a Palermo, a Chicago. E altrove, ovunque. E Ugo, ora ne aveva uno sotto tiro. Stava per farne fuori uno. Per l'amicizia. E per sfogare il suo odio. Frugò tra le cose di Lole. Il comò, gli armadi. Era rientrato leggermente ubriaco. Non cercava nulla. Frugava come se potesse scoprire un segreto. Su Lole, su Manu. Ma non c'era niente da scoprire. La vita era scivolata tra le loro dita, più veloce della grana. In un cassetto, trovò un mucchio di foto. Era tutto quello che</p>
--	--	--

<p>que ça. Ça l'écœura.</p> <p>Il faillit tout foutre à la poubelle.</p> <p>Mais il y avait ces trois photos. Trois fois la même. À la même heure, au même endroit. Manu et lui. Lole et Manu. Lole et lui. C'était au bout de la grande jetée, derrière le port de commerce. Pour y aller, il fallait tromper la vigilance des gardiens.</p> <p>Pour ça, nous étions bons, pensa-t-il.</p> <p>Derrière eux, la ville. En toile de fond, les îles. Vous sortiez de l'eau. Essoufflés. Heureux. Vous vous étiez rassasiés de bateaux en partance dans le coucher du soleil. Lole lisait Exil, de Saint-John Perse, à haute voix. Les milices du vent dans les sables d'exil.</p> <p>Au retour, tu avais pris la main de Lole.</p> <p>Tu avais osé. Avant Manu.</p>	<p>questo. Si senti nauseato. Bisognava buttare via tutto.</p> <p>Ma c'erano quelle tre foto. Tre foto uguali. Alla stessa ora, nello stesso posto. Manu e lui. Lole e Manu. Lole e lui.</p> <p>Scattate in fondo al grande molo, dietro il porto commerciale. Per andarci, bisognava eludere la sorveglianza dei guardiani.</p> <p>Eravamo bravi, pensò Ugo. Dietro a voi, la città. Sullo sfondo, le isole. Uscivate dall'acqua. Senza fiato. Felici.</p> <p>Eravate stati a lungo a guardar salpare le barche al tramonto.</p> <p>Lole leggeva Esilio, di Saint-John Perse, ad alta voce. Le milizie dei vento nelle sabbie dell'esilio.</p> <p>Tornando, tu le avevi preso la mano. Avevi osato. Prima di Manu.</p>	<p>rimaneva. Si senti nauseato. Per poco non buttò tutto nella spazzatura. Ma c'erano quelle tre foto. Tre foto uguali. Alla stessa ora, nello stesso posto. Manu e lui. Lole e Manu. Lole e lui. Scattate in fondo al grande molo, dietro il porto commerciale. Per andarci, bisognava eludere la sorveglianza dei guardiani.</p> <p>Per questo, eravamo bravi, pensò. Alle loro spalle, la città. Come sfondo, le isole. Uscivate dall'acqua. Senza fiato. Felici.</p> <p>Vi eravate saziati di barche in partenza al tramonto.</p> <p>Lole leggeva Esilio, di Saint-John Perse, ad alta voce. Le milizie del vento nelle sabbie dell'esilio.</p> <p>Al ritorno, avevi preso la mano di Lole. Avevi osato. Prima di Manu.</p>
---	--	--

<p>Ce soir-là, vous aviez laissé Manu au Bar de Lenche. Tout avait basculé. Plus de rires. Pas un mot. Les pastis bus dans un silence gêné.</p> <p>Le désir vous avait éloignés de Manu. Le lendemain, il fallut aller le chercher au poste de police. Il y avait passé la nuit.</p> <p>Pour avoir déclenché une bagarre avec deux légionnaires.</p> <p>Son œil droit ne s'ouvrait plus. Sa bouche était enflée. Il avait une lèvre fendue.</p> <p>Et des bleus partout.</p> <p>- M'en suis fait deux !</p> <p>Mais alors, bien !</p> <p>Lole l'embrassa sur le front. Il se serra contre elle et se mit à chialer.</p> <p>- Putain, que c'est dur, il avait dit.</p> <p>Et il s'était endormi, comme ça, sur les</p>	<p>Quella sera, avevate lasciato Manu al Bar de Lenche. La situazione era precipitata. Niente più risate. Neanche una parola. I pastis bevuti in un silenzio imbarazzato. Il desiderio vi aveva allontanati da Manu. Il giorno dopo, fu necessario andarlo a prendere al posto di polizia. Ci aveva passato la notte. Aveva scatenato una rissa con due legionari.</p> <p>L'occhio destro non gli si apriva più. La bocca era gonfia. Aveva un labbro tagliato. E un sacco di lividi.</p> <p>«Ne ho fatti fuori due!»</p> <p>Lole l'aveva baciato sulla fronte. Si era stretto a lei e si era messo a piangere.</p> <p>«Cazzo, quant'è dura» aveva detto.</p> <p>E si era addormentato così, sulle ginocchia</p>	<p>Quella sera avevate lasciato Manu al Bar di Lenche. La situazione era precipitata. Niente più risate. Neanche una parola. I pastis bevuti in un silenzio imbarazzato.</p> <p>Il desiderio vi aveva allontanati da Manu. Il giorno dopo, bisognò andarlo a prendere al posto di polizia. Ci aveva passato la notte.</p> <p>Per aver scatenato una rissa con due legionari.</p> <p>L'occhio destro non gli si apriva più. La bocca era gonfia. Aveva un labbro tagliato.</p> <p>E lividi dappertutto.</p> <p>- Ne ho fatti fuori due! Dovevi vedere!</p> <p>Lole lo baciò sulla fronte. Si strinse forte a lei e si mise a piangere.</p> <p>- Cazzo, quant'è dura, aveva detto.</p> <p>E si era addormentato, così, sulle ginocchia di</p>
--	--	---

<p>genoux de Lole.</p> <p>Lole le réveilla à dix heures. Il avait dormi profondément, mais il se sentait la bouche pâteuse. L'odeur du café envahissait la pièce. Lole s'était assise sur le bord du lit. Sa main avait effleuré son épaule. Ses lèvres s'étaient posées sur son front, puis sur ses lèvres.</p> <p>Un baiser furtif et tendre. Si le bonheur existait, il venait de le frôler.</p> <p>- J'avais oublié. - Si c'est vrai, sors immédiatement d'ici !</p> <p>Elle lui tendit une tasse de café, se leva pour aller chercher la sienne. Elle souriait. Heureuse. Comme si la tristesse ne s'était pas réveillée.</p> <p>- Tu ne veux pas t'asseoir. Comme tout à l'heure.</p> <p>- Mon café... - Tu le prends debout,</p>	<p>di Lole.</p> <p>Lole lo svegliò alle dieci. Aveva dormito profondamente, ma sentiva la bocca impastata. L'odore di caffè riempiva la stanza. Lole, seduta sul bordo del letto, gli aveva sfiorato la spalla. Le sue labbra si erano posate sulla sua fronte, poi sulle sue labbra.</p> <p>Un bacio furtivo e tenero. Se la felicità esisteva, l'aveva appena sfiorata.</p> <p>«Avevo dimenticato».</p> <p>«Se è vero, esci immediatamente di qua!».</p> <p>Gli tese una tazza di caffè e si alzò per andare a prendere la sua. Sorrideva. Felice. Come se la tristezza non si fosse svegliata.</p> <p>«Perché non ti siedi, come prima».</p> <p>«Il caffè...».</p> <p>«Lo prendi in piedi, lo</p>	<p>Lole.</p> <p>Lole lo svegliò alle dieci. Aveva dormito profondamente ma sentiva la bocca impastata. L'odore di caffè riempiva la stanza. Lole si era seduta sul bordo del letto. La mano gli aveva sfiorato la spalla. Gli aveva posato le labbra sulla fronte, poi sulle labbra. Un bacio furtivo e tenero. Se esisteva la felicità l'aveva appena sfiorata.</p> <p>- Avevo dimenticato. - Se è vero, esci immediatamente da qui.</p> <p>Gli tese una tazza di caffè, si alzò per andare a prendere la sua. Sorrideva. Felice. Come se la tristezza non si fosse risvegliata.</p> <p>- Non ti vuoi sedere. Come prima.</p> <p>- Il caffè... - Lo prendi in piedi, lo</p>
--	---	---

<p>je sais.</p> <p>Elle sourit encore.</p> <p>Il ne se lassait pas de ce sourire, de sa bouche. Il s'accrocha à ses yeux. Ils brillaient comme cette nuit-là. Tu avais soulevé son tee-shirt, puis ta chemise.</p> <p>Vos ventres s'étaient collés l'un à l'autre et vous étiez restés ainsi sans parler. Juste vos respirations. Et ses yeux qui ne te lâchaient pas.</p> <p>-Tu ne me quitteras jamais. Tu avais juré. Mais tu étais parti. Manu était resté. Et Lole avait attendu. Mais Manu était peut-être resté parce qu'il fallait quelqu'un pour veiller sur Lole. Et Lole ne t'avait pas suivi parce que abandonner Manu lui semblait injuste. Il s'était mis à penser ces choses. Depuis la mort de Manu. Parce qu'il fallait qu'il revienne. Et il était là.</p>	<p>so».</p> <p>Lei sorrise di nuovo. Ugo non si stancava mai di quel sorriso, della sua bocca. Si aggrappò ai suoi occhi. Brillavano come quella notte: avevi alzato la sua maglietta, poi la tua camicia. Con i corpi incollati uno all'altro eravate rimasti così, senza parlare. Solo i respiri. E i suoi occhi che non ti lasciavano. «Non mi lascerai mai». Avevi giurato. Ma eri partito. Manu era rimasto. E Lole ti aveva aspettato. Ma Manu era restato perché ci voleva qualcuno che proteggesse Lole. E Lole non ti aveva seguito perché le sembrava ingiusto abbandonare Manu. Dopo la morte di lui, Ugo si era messo a pensare a queste cose. Doveva tornare. E adesso era lì. Il</p>	<p>so.</p> <p>Lei sorrise di nuovo. Ugo non si stancava di quel sorriso, della sua bocca. Si aggrappò ai suoi occhi. Brillavano come quella notte. Tu avevi sollevato la sua maglietta, poi la tua camicia. I vostri corpi si erano incollati l'uno all'altro e rimaste così, senza parlare. Solo i vostri respiri. E i suoi occhi che non ti lasciavano. - Non mi lascerai mai. Avevi giurato. Ma eri partito. Manu era restato. E Lole aveva aspettato. Ma Manu era forse restato perché ci voleva qualcuno per vegliare su Lole. E Lole non ti aveva seguito perché abbandonare Manu le sembrava ingiusto. Si era messo a pensare queste cose. Dopo la morte di Manu Per questo doveva ritornare. Ed era lì. Marsiglia gli</p>
---	---	--

<p>Marseille lui remontait à la gorge. Avec Lole, en arrière-goût. Les yeux de Lole brillèrent plus fort. D'une larme contenue. Elle devinait qu'il tramait quelque chose. Et que ce quelque chose allait changer sa vie. Elle en avait eu le pressentiment, après l'enterrement de Manu. Dans les heures passées avec Fabio. Elle sentait cela. Et elle savait aussi sentir les drames. Mais elle ne dirait rien. C'était à lui de parler. Il attrapa l'enveloppe kraft posée à côté du lit. - Ça, c'est un billet pour Paris. Aujourd'hui. Le T.G.V. de 13 h 54. Ça, un ticket de consigne manuelle. Gare de Lyon. Ça, la même chose mais gare Montparnasse.</p>	<p>sapere di Marsiglia gli riveniva in bocca. Con il retrogusto di Lole. Gli occhi di Lole brillarono ancora di più. Lacrime trattenute. Capiva che Ugo nascondeva qualcosa. E quel qualcosa avrebbe cambiato la sua vita. Ne aveva avuto il presentimento, dopo il funerale di Manu. Nelle ore trascorse con Fabio. Lo sentiva. Era capace di intuire le tragedie. Ma non avrebbe detto nulla. Stava a lui parlare. Ugo prese la busta vicino al letto. «Ecco un biglietto per Parigi. Oggi. Il T.G.V. delle 13 e 45. Ed ecco un biglietto per il deposito bagagli. Gare de Lyon. E quest'altro, la stessa cosa, ma per la stazione Montparnasse.</p>	<p>ritornava su. Con il retrogusto di Lole. Gli occhi di Lole brillarono di più. Di una lacrima contenuta. Lei intuiva che tramava qualcosa. E che questo qualcosa avrebbe cambiato la sua vita. Ne aveva avuto il presentimento, dopo il funerale di Manu. Nelle ore trascorse con Fabio. Lo sentiva. Lei sapeva anche presentire i drammi. Ma non avrebbe detto niente. Toccava a lui parlare. Ugo prese la busta vicino al letto. - Questo è un biglietto per Parigi. Oggi. Il T.G.V. delle 13.54. Questo, un biglietto per il deposito bagagli. Gare de Lyon. Questa, la stessa cosa ma per Gare Montparnasse.</p>
--	--	--

<p>Deux valises à récupérer. Dans chacune, sous de vieilles fringues, cent mille balles. Ça, la carte postale d'un très bon restaurant à Port-Mer, près de Cancale, Bretagne. Au dos, le téléphone de Marine. Un contact. Tu peux tout lui demander.</p> <p>Mais ne marchande aucun prix de ses services. Je t'ai réservé une chambre, hôtel des Marronniers, rue Jacob. À ton nom, pour cinq nuits. Il y aura une lettre pour toi à la réception.</p> <p>Elle n'avait pas bougé. Figée. Ses yeux s'étaient lentement vidés de toute expression. Son regard n'exprimait plus rien.</p> <p>- Est-ce que je peux placer un mot, dans tout ça ?</p> <p>- Non.</p> <p>- C'est tout ce que tu as à me dire ?</p>	<p>Due valigie da ritirare. In ciascuna, nascosti sotto vecchi vestiti, centomila franchi.</p> <p>E qui la cartolina di un ottimo ristorante a Port-Mer, vicino a Cancale, in Bretagna. Dietro, il telefono di Marine. Un contatto. Puoi chiederle tutto.</p> <p>Ma non trattare sul prezzo per il suo aiuto. Ti ho prenotato una camera all'hotel des Marronniers, rue Jacob. A nome tuo, per cinque notti. Troverai una lettera alla réception».</p> <p>Lole era rimasta immobile. Lentamente gli occhi si erano svuotati di ogni espressione. Il suo sguardo non esprimeva più niente.</p> <p>«Posso dire una parola su tutta questa storia?».</p> <p>«No».</p> <p>«Non hai altro da aggiungere?».</p>	<p>Due valigie da recuperare. In ognuna, sotto dei vecchi vestiti, centomila sacchi.</p> <p>Questa, la cartolina di un ottimo ristorante a Port-Mer, vicino a Cancale, Bretagna. Dietro il telefono di Marine. Un contatto. Puoi chiederle tutto.</p> <p>Ma non tirare sul prezzo per il suo aiuto. Ti ho prenotato una camera, hôtel Marronniers, rue Jacob. A nome tuo, per cinque notti. Ci sarà una lettera per te alla reception.</p> <p>Lole non s'era mossa. Rigida. Gli occhi si erano lentamente svuotati di ogni espressione. Il suo sguardo non esprimeva più niente.</p> <p>- Posso dire la mia?</p> <p>- No.</p> <p>- E' tutto quello che hai da dirmi?</p>
---	--	---

<p>Ce qu'il avait à dire, il aurait fallu des siècles. Il pouvait le résumer en un mot et une phrase. Je regrette. Je t'aime. Mais ils n'avaient plus le temps. Ou plutôt, le temps les avait dépassés. L'avenir était derrière eux. Devant, il n'y avait plus que les souvenirs. Les regrets. Il leva les yeux vers elle. Avec le plus de détachement possible.</p> <p>- Vide ton compte bancaire. Détruis ta carte bleue. Et ton carnet de chèques. Change d'identité, le plus vite possible. Marine te réglera ça.</p> <p>- Et toi ? articula-t-elle avec peine.</p> <p>- Je t'appelle demain matin.</p> <p>Il regarda l'heure, se leva. Il passa près d'elle en évitant de la dévisager et alla dans la salle de bains.</p> <p>Derrière lui, il tira le</p>	<p>Ci sarebbero voluti secoli per dire tutto quanto avrebbe voluto. Poteva riassumerlo in una parola e una frase. Mi dispiace. Ti amo. Ma non avevano più tempo. O meglio, il tempo li aveva superati. Il futuro era dietro di loro. Davanti, c'erano solo i ricordi. I rimpianti. Alzo gli occhi su di lei. Con il maggior distacco possibile.</p> <p>«Chiudi il tuo conto in banca. Distruggi la carta di credito E il libretto di assegni. Cambia identità prima possibile. Se ne occuperà Marine».</p> <p>«E tu?» articolò lei a fatica.</p> <p>«Ti chiamo domattina».</p> <p>Ugo guardò l'ora, si alzò. Le passò accanto evitando di guardarla e andò in bagno. Si chiuse a chiave.</p>	<p>Per quel che aveva da dire ci sarebbero voluti dei secoli. Poteva riassumerlo in una parola e una frase. Mi dispiace. Ti amo. Ma non avevano più tempo. O meglio, il tempo li aveva superati. L'avvenire era dietro di loro. Davanti, non c'erano che i ricordi. I rimpianti. Alzò gli occhi su di lei. Con il maggior distacco possibile.</p> <p>- Chiudi il tuo conto corrente. Distruggi la carta di credito e il libretto degli assegni. Cambia identità, il più presto possibile. Ci penserà Marine.</p> <p>- E tu? articolò lei a fatica.</p> <p>- Ti chiamo domattina.</p> <p>Ugo guardò l'ora, si alzò. Le passò accanto evitando di squadrarla e andò in bagno. Dietro di sè, chiuse la serratura.</p>
--	---	---

<p>loquet. Il n'avait pas envie que Lole vienne le rejoindre sous la douche. Dans la glace, il vit sa tête. Il ne l'aimait pas. Il se sentait vieux. Il ne savait plus sourire. Un pli d'amertume était apparu aux commissures des lèvres, qui ne se dissiperait plus.</p> <p>Il allait avoir quarante-cinq ans et cette journée serait la plus moche de sa vie.</p> <p>Il entendit le premier accord de guitare de <i>Entre dos aguas</i>. Paco de Lucia. Lole avait monté le son. Devant la chaîne, elle fumait, les bras croisés.</p> <p>- Tu fais dans la nostalgie.</p> <p>- Je t'emmerde.</p> <p>Il prit le pistolet, le chargea, mit la sécurité et le cala dans son dos entre la chemise et le pantalon. Elle s'était retournée</p>	<p>Non voleva che Lole lo raggiungesse sotto la doccia. Si guardò allo specchio. Non gli piaceva il suo viso. Si sentiva vecchio. Non sapeva più sorridere. Una piega di amarezza segnava la sua bocca, e non se ne sarebbe più andata. Stava per compiere quarantacinque anni e quel giorno sarebbe stato il più brutto della sua vita.</p> <p>Sentì il primo accordo di chitarra di <i>Entre dos aguas</i>. Paco de Lucia. Lole aveva alzato il volume, fumava davanti allo stereo, le braccia conserte.</p> <p>«Ti fai prendere dalla nostalgia».</p> <p>«Va' al diavolo».</p> <p>Prese la pistola, la caricò, mise la sicura e la nascose dietro, nella cintura, tra la camicia e i pantaloni. Lole si voltò e seguì</p>	<p>Non desiderava che Lole lo raggiungesse sotto la doccia. Nello specchio si vide la faccia. Non gli piaceva. Si sentiva vecchio. Non sapeva più sorridere. Una piega di amarezza era apparsa agli angoli delle labbra e non sarebbe più andata via. Stava per compiere quarantacinque anni e quel giorno sarebbe stato il più brutto della sua vita.</p> <p>Sentì il primo accordo di chitarra di <i>Entre dos aguas</i>. Paco de Lucia. Lole aveva alzato il volume. Fumava davanti allo stereo, le braccia conserte.</p> <p>- Ti fai di nostalgia.</p> <p>- Va a cagare.</p> <p>Prese la pistola, la caricò, mise la sicura e la nascose dietro, tra la camicia e i pantaloni. Lei si era girata e aveva</p>
---	---	---

et avait suivi chacun de ses gestes.	ogni singolo gesto.	seguito ogni gesto.
<p>- Dépêche-toi. Je voudrais pas que tu rates ce train.</p>	<p>«Sbrigati. Non vorrei che tu perdessi quel treno».</p>	<p>- Sbrigati. Non vorrei che tu perdessi il treno.</p>
<p>- Qu'est-ce que tu vas faire ?</p>	<p>«Cosa farai?».</p>	<p>- Cosa farai?</p>
<p>- Foutre le bordel. Je crois.</p>	<p>«Un gran casino. Credo».</p>	<p>- Un gran casino. Credo.</p>
<p>Le moteur de la mobylette tournait au ralenti. Pas un raté. 16 h 51. Rue des Espérettes, sous la villa de Charles Zucca. Il faisait chaud. La sueur coulait dans son dos. Il avait hâte d'en finir.</p>	<p>Il motorino teneva perfettamente il minimo. Non perdeva un colpo. 16 e 51. Rue des Espérettes, sotto la villa di Charles Zucca. Faceva caldo. Il sudore gli colava sulla schiena. Aveva fretta di farla finita.</p>	<p>Il motorino girava al minimo perfettamente. Non perdeva un colpo. 16.51. Rue des Espérettes, sotto la villa di Charles Zucca. Faceva caldo. Il sudore gli colava sulla schiena. Non vedeva l'ora di finire.</p>
<p>Il avait cherché les beurs toute la matinée.</p>	<p>Aveva cercato i <i>beurs</i>¹ (1 Persone nate in Francia da genitori arabi immigrati.) per tutta la mattina</p>	<p>Aveva cercato i <i>beurs</i> tutta la mattinata.</p>
<p>Ils changeaient sans cesse de rues. C'était leur règle. Ça ne devait servir à rien, mais ils avaient sans doute leurs raisons. Il les avait trouvés rue Fontaine-de-Caylus, qui était devenue une place, avec des arbres,</p>	<p>Cambiavano continuamente strada. Era una regola. Probabilmente non serviva a niente, ma avevano senz'altro i loro motivi. Li aveva trovati in rue Fontaine-de-Caylus, che era diventata una piazza,</p>	<p>Cambiavano continuamente strada. Era una regola. Probabilmente non serviva a niente ma avevano sicuramente i loro motivi. Li aveva trovati in rue Fontaine-de-Caylus, che ora era diventata una piazza,</p>

<p>des bancs. Il n'y avait qu'eux. Personne du quartier ne venait s'asseoir ici. On préférait rester devant sa porte. Les grands étaient assis sur les marches d'une maison, les plus jeunes debout. La mobylette à côté d'eux. En le voyant arriver, le chef s'était levé, les autres s'étaient écartés. - J'ai besoin de ta meule. Pour l'après-midi. Jusqu'à six heures. Deux mille, cash. Il surveilla les alentours. Anxieux. Il avait misé que personne ne viendrait prendre le bus. Si quelqu'un se pointait, il renoncerait. Si, dans le bus, un passager voulait descendre, ça, il ne le saurait que trop tard. C'était un risque. Il avait décidé de le prendre. Puis il se dit</p>	<p>con alberi e panchine. C'erano solo loro. Nessuno del quartiere veniva a sedersi lì. Preferivano rimanere accanto alle loro porte. I grandi stavano sugli scalini di una casa, i più giovani in piedi. Il motorino, accanto. Vedendolo arrivare, il capo si alzò, gli altri si spostarono. «Ho bisogno del motorino. Per oggi pomeriggio. Fino alle sei. Duemila, in contanti». Si guardò attorno. Ansioso. Aveva contato sul fatto che nessuno avrebbe preso l'autobus. Se fosse arrivato qualcuno, avrebbe rinunciato. Se, in autobus, qualcuno fosse voluto scendere, lo avrebbe scoperto troppo tardi. Era un rischio. Ma aveva deciso di correrlo.</p>	<p>con alberi, panchine. C'erano solo loro. Nessuno del quartiere veniva a sedersi lì. Si preferiva rimanere davanti alla porta di casa. I grandi erano seduti sugli scalini di una casa, i più giovani in piedi. Il motorino accanto. Vedendolo arrivare, il capo si era alzato, gli altri si erano scostati. - Ho bisogno della moto. Per oggi pomeriggio. Fino alle sei. Duemila in contanti. Si guardò attorno. Nervoso. Aveva puntato sul fatto che nessuno avrebbe preso l'autobus. Se fosse arrivato qualcuno avrebbe rinunciato. Se in autobus, un passaggero voleva scendere, lo avrebbe saputo troppo tardi. Era un rischio. Aveva deciso di correrlo. Poi pensò</p>
---	---	--

<p>qu'à prendre ce risque, il pouvait tout aussi bien prendre l'autre.</p> <p>Il se mit à calculer. Le bus qui s'arrête. La porte qui s'ouvre. La personne qui monte. Le bus qui redémarre. Quatre minutes. Non, hier, cela avait pris trois minutes seulement. Disons quatre, quand même. Zucca aurait déjà traversé. Non, il aurait vu la mobylette et la laisserait passer. Il vida sa tête de toutes pensées en comptant et recomptant les minutes. Oui, c'était possible. Mais après ce serait le western. 16 h 59.</p> <p>Il baissa la visière du casque. Il avait le pistolet bien en main. Et ses mains étaient sèches. Il accéléra, mais à peine, pour longer le trottoir.</p>	<p>Poi si disse che se correva questo rischio, avrebbe potuto benissimo correre anche l'altro.</p> <p>Iniziò a calcolare. L'autobus si ferma. La porta si apre. Qualcuno sale. L'autobus riparte. Quattro minuti. No, ieri aveva calcolato solo tre minuti. Diciamo quattro. Zucca avrebbe già attraversato. No, avrebbe visto il motorino e l'avrebbe lasciato passare. Vuotò la testa da ogni pensiero, contando e ricontando i minuti. Sì, era possibile. Ma dopo sarebbe esploso il caos. 16 e 59.</p> <p>Abbassò la visiera del casco. Teneva la pistola in pugno. Le mani erano asciutte. Accelerò, ma appena, per costeggiare il marciapiede.</p>	<p>che se correva questo rischio poteva anche correre l'altro.</p> <p>Si mise a calcolare. L'autobus si ferma. La porta si apre. La persona sale. L'autobus riparte. Quattro minuti. No, ieri aveva calcolato solo tre minuti. Diciamo pure quattro. Zucca avrebbe già attraversato. No, avrebbe visto il motorino e l'avrebbe lasciato passare. Vuotò la testa da ogni pensiero contando e ricontando i minuti. Sì, era possibile. Ma dopo sarebbe stato il western. 16 e 59.</p> <p>Abbassò la visiera del casco. Teneva la pistola stretta in pugno. E le mani erano asciutte. Accelerò ma appena, per costeggiare il marciapiede.</p>
---	--	---

<p>La main gauche crispée sur le guidon. Le caniche apparut, suivi de Zucca. Un froid intérieur l'envahit. Zucca le vit arriver. Il s'arrêta au bord du trottoir, retenant le chien. Il comprit, mais trop tard. Sa bouche s'arrondit, sans qu'il en sorte un son. Ses yeux s'agrandirent. La peur. Rien que cela aurait suffi. Qu'il ait chié dans son froc. Il appuya sur la détente. Avec dégoût. De soi. De lui. Des hommes. Et de l'humanité. Il vida le chargeur dans sa poitrine. Devant la villa, la Mercedes bondit. À droite, le bus arrivait. Il dépassa l'arrêt. Sans ralentir. Il emballa la mobylette et lui coupa la route, en le contournant.</p> <p>Il faillit se prendre le</p>	<p>La mano sinistra stretta al manubrio. Apparve il barboncino, seguito da Zucca. Lo pervase un senso di gelo interiore. Zucca lo vide arrivare. Si fermò sul bordo del marciapiede, trattenendo il cane. Capi, ma troppo tardi. La bocca si arrotondò, senza che ne uscisse un suono. Gli occhi si allargarono. La paura. Già quello sarebbe bastato. Che si fosse cagato sotto. Premette il grilletto. Con disgusto. Di se stesso. Di lui. Degli uomini. E dell'umanità. Gli svuotò il caricatore nel petto. Davanti alla villa, la Mercedes scattò. A destra, stava arrivando l'autobus. Ugo superò la fermata, senza rallentare. Imballò il motorino e tagliò la strada all'autobus, aggirandolo.</p> <p>Rischiando di</p>	<p>La mano sinistra stretta al manubrio. Apparve il barboncino seguito da Zucca. Un gelo interiore lo pervase. Zucca lo vide arrivare. Si fermò sul bordo del marciapiede, trattenendo il cane. Capi, ma troppo tardi. La bocca si spalancò senza che ne uscisse un suono. Sbarrò gli occhi. La paura. Sarebbe bastato già questa. Che si fosse cagato sotto. Premette il grilletto. Con disgusto. Di sé. Di lui. Degli uomini. E dell'umanità. Gli svuotò il caricatore nel petto. Davanti alla villa, la Mercedes parti di scatto. A destra arrivava l'autobus. Superò la fermata. Senza rallentare. Imballò il motorino e tagliò la strada all'autobus, aggirandolo.</p> <p>Rischiò di sbattere</p>
--	--	--

<p>trottoir, mais il passa.</p> <p>Le bus pila net, bloquant l'accès de la rue à la Mercedes. Il fila pleins gaz, prit à gauche, à gauche encore, le chemin du Souvenir, puis la rue des Rosés. Rue des Bois-Sacrés, il jeta le pistolet dans une bouche d'égout. Quelques minutes après il roulait tranquille rue d'Endoume. Alors seulement il se mit à penser à Lole. L'un devant l'autre.</p> <p>Plus rien ne pouvait être dit. Tu avais eu envie de son ventre contre le tien. Du goût de son corps. De son odeur. Menthe et basilic. Mais il y avait trop d'années entre vous, et trop de silence. Et Manu.</p> <p>Mort, et encore si vivant. Cinquante centimètres vous séparaient. De ta main,</p>	<p>andare a sbattere sul marciapiede, riuscì a passare.</p> <p>L'autobus inchiodò, bloccando la strada alla Mercedes. Ugo filò via a tutto gas, prese a sinistra, ancora a sinistra, il Chemin du Souvenir, poi rue des Rosés. Rue des Bois-Sacrés, gettò la pistola in un tombino.</p> <p>Qualche minuto dopo procedeva tranquillo in rue d'Endoume. Solo allora pensò a Lole. Uno di fronte all'altra. Nulla poteva più essere detto. Avevi avuto voglia del suo ventre contro il tuo. Del sapore del suo corpo. Del suo odore. Menta e basilico. Ma c'erano troppi anni tra voi, e troppo silenzio. E Manu. Morto, eppure ancora così vivo. Cinquanta centimetri vi separavano. Con la</p>	<p>contro il marciapiede ma riuscì a passare.</p> <p>L'autobus inchiodò, bloccando la strada alla Mercedes. Ugo filò via a tutto gas, prese a sinistra, ancora a sinistra, chemin du Souvenir, poi rue des Roses. Rue des Bois-sacrés gettò la pistola in un tombino.</p> <p>Qualche minuto dopo procedeva tranquillo in rue d'Endoume. Solo allora pensò a Lole. Uno di fronte all'altra. Più niente poteva essere detto. Avevi avuto voglia del suo ventre contro il tuo. Del sapore del suo corpo. Del suo odore. Menta e basilico. Ma c'erano troppi anni tra di voi, troppo silenzio. E Manu. Morto, e ancora così vivo. Cinquanta centimetri vi separavano. Con la mano,</p>
---	--	---

<p>si tu l'avais avancée, tu aurais pu saisir sa taille et l'attirer vers toi. Elle aurait pu dénouer la ceinture de son peignoir.</p> <p>T'éblouir de la beauté de son corps.</p> <p>Vous vous seriez pris avec violence. D'un désir inassouvi. Après, il y aurait eu après. Trouver les mots. Des mots qui n'existaient pas. Après, tu l'aurais perdue.</p> <p>Pour toujours. Tu étais parti. Sans au revoir. Sans un baiser. Une nouvelle fois. Il tremblait. Il freina devant le premier bistrot, boulevard de la Corderie. Comme un automate, il mit la chaîne de sécurité, enleva le casque. Il avala un cognac. Il sentit la brûlure descendre au fond de lui. Le froid reflua de son corps. Il se mit à transpirer. Il fila aux toilettes pour enfin</p>	<p>mano, allungandola, avresti potuto prenderla per la vita e avvicinarla a te. Lei avrebbe potuto sciogliere la cinta dell'accappatoio e sconvolgerti con la bellezza del suo corpo. Vi sareste presi con violenza. Con insaziabile desiderio. Dopo, ci sarebbe stato un dopo. Trovare le parole. Parole che non esistono. Ma poi, l'avresti persa ugualmente. Per sempre. Perché te n'eri andato. Senza un arrivederci. Senza un bacio. Ancora una volta. Tremava. Si fermò davanti al primo bistrot, boulevard de la Corderie. Come un automa, mise la catena e si tolse il casco. Trangugiò un cognac. Sentì il bruciore scendergli fino in fondo. Il freddo abbandonò il suo corpo. Iniziò a sudare. Corse in bagno a vomitare,</p>	<p>allungandola, avresti potuto prendere Lole per la vita e avvicinarla a te. Lei avrebbe potuto sciogliere la cintura dell'accappatoio. Sconvolgerti con la bellezza del suo corpo. Vi sareste presi con violenza. Con un desiderio insaziabile. Dopo, ci sarebbe stato un dopo. Trovare le parole. Parole che non esistevano. Dopo, l'avresti persa. Per sempre. Eri partito. Senza un arrivederci. Senza un bacio. Ancora una volta. Tremava. Si fermò davanti al primo bistrò, boulevard de la Corderie. Come un automa, mise la catena, si tolse il casco. Trangugiò un cognac. Sentì il bruciore scendergli fino in fondo. Il freddo abbandonò il suo corpo. Si mise a sudare. Corse in bagno per vomitare,</p>
---	--	--

<p>vomir. Vomir ses actes et ses pensées. Vomir celui qu'il était. Qui avait abandonné</p> <p>Manu.</p> <p>Qui n'avait pas eu le courage d'aimer Lole. Un être en dérive.</p> <p>Depuis si longtemps. Trop longtemps. Le pire, c'est sûr, était devant lui.</p> <p>Au deuxième cognac, il ne tremblait plus. Il était revenu de lui-même.</p> <p>Il se gara Fontaine-de-Caylus. Les beurs n'étaient pas là. Il était 18 h 20. Étonnant. Il enleva le casque, l'accrocha au guidon, mais sans arrêter le moteur. Le plus jeune arriva, poussant un ballon devant lui. Il shoota dans sa direction.</p> <p>- Tire-toi, y a des keufs qui arrivent.</p> <p>Y en a qui matent devant chez ta meuf. Il démarra et remonta la ruelle. Ils devaient</p>	<p>finalmente. Vomitare i suoi atti e i suoi pensieri. Vomitare ciò che era. Colui che aveva abbandonato</p> <p>Manu.</p> <p>Che non aveva avuto il coraggio di amare Lole. Un essere alla deriva. Da così tanto tempo. Troppo tempo. Il peggio, ne era sicuro, doveva ancora venire. Al secondo cognac non tremava più. Si era ripreso. Parcheggiò a Fontaine-de-Caylus. I <i>beurs</i> non c'erano. Erano le 18 e 20. Strano. Si tolse il casco e l'appese al manubrio, senza spegnere il motore.</p> <p>Il più giovane arrivò, prendendo a calci un pallone. Gli andò incontro.</p> <p>«Sparisci, stanno arrivando gli sbirri. Ce ne sono piantati di fronte a casa della tua donna.»</p> <p>Risali la stradina</p>	<p>finalmente. Vomitare i suoi atti e i suoi pensieri. Vomitare ciò che era. Colui che aveva abbandonato</p> <p>Manu. Che non aveva avuto il coraggio di amare Lole. Un essere alla deriva. Da così tanto tempo. Troppo tempo. Il peggio, di sicuro, doveva ancora arrivare. Al secondo cognac non tremava più. Era tornato se stesso. Parcheggiò a Fontaine-de-Caylus. I <i>beurs</i> non c'erano. Erano le 18 e 20. Strano. Si tolse il casco, l'appese al manubrio, ma senza spegnere il motore. Il più giovane arrivò, spingendo un pallone davanti a sè. Lo calciò nella sua direzione.</p> <p>- Sparisci, stanno arrivando gli sbirri. Ce ne sono piazzati davanti alla casa della tua tipa. Accese e risali per la stradina. Gli</p>
---	---	---

<p>surveiller les passages.</p> <p>Montée-des-Accoules, Montée-Saint-Esprit, Traverse des Repenties.</p> <p>Place de Lenche, bien sûr. Il avait oublié de demander à Lole si Frankie Malabe était revenu.</p> <p>Il avait peut-être une chance en prenant la rue des Cartiers, tout en haut.</p> <p>Il quitta la mobylette et descendit les marches en courant. Ils étaient deux. Deux jeunes flics en civil. En bas des escaliers.</p> <p>- Police.</p> <p>Il entendit la sirène, plus haut dans la rue. Coincé. Des portières claquaient. Ils arrivaient. Dans son dos.</p> <p>- On ne bouge plus !</p> <p>Il fit ce qu'il avait à faire. Il plongea la main sous son</p>	<p>controllando le traverse.</p> <p>Montée-des-Accoules, Montée-Saint-Esprit, traversa des Repenties. Place de Lenche, ovviamente. Aveva dimenticato di chiedere a Lole se Franckie Malabe era tornato. Forse aveva una possibilità prendendo la rue des Cartiers dall'alto.</p> <p>Lasciò il motorino e scese gli scalini correndo. Erano due. Due giovani poliziotti in borghese. In fondo alle scale.</p> <p>«Polizia».</p> <p>Sentì la sirena, più in alto sulla strada.</p> <p>Incastrato. Senti sbattere gli sportelli. Stavano arrivando. Alle sue spalle.</p> <p>«Non muoverti!».</p> <p>Fece ciò che doveva fare. Infilò la mano sotto il giubbotto.</p>	<p>sbirri stavano probabilmente sorvegliando i vicoli.</p> <p>Montée-des-Accoules, Montée-Saint-Esprit, Traverse des Repenties.</p> <p>Place de Lenche, certo. Aveva dimenticato di chiedere a Lole se Franckie Malabe era ritornato. Forse aveva ancora una possibilità prendendo rue des Cartiers dall'alto.</p> <p>Lasciò il motorino e scese le scale correndo. Erano due. Due giovani sbirri in borghese. In fondo alle scale.</p> <p>- Polizia.</p> <p>Sentì la sirena, più in alto sulla strada.</p> <p>Incastrato. Le portiere sbatterono. Arrivavano. Alle sue spalle.</p> <p>- Non ti muovere!</p> <p>Fece quello che doveva fare. Infilò la mano nel giubbotto. Bisognava</p>
---	---	--

<p>blouson. Il fallait en finir. Ne plus être en fuite. Il était là. Chez lui. Dans son quartier. Autant que cela soit ici. Marseille, pour finir. Il braqua les deux jeunes flics.</p> <p>Derrière lui, ils ne pouvaient pas voir qu'il était sans arme. La première balle lui déchira le dos. Son poumon explosa. Il ne sentit pas les deux autres balles.</p>	<p>Doveva farla finita. Non fuggire più. Era lì. A casa sua. Nel suo quartiere. Tanto valeva che succedesse qui. Marsiglia, per finire. Fece finta di puntare la pistola contro i due giovani poliziotti.</p> <p>Dietro di lui, non potevano vedere che era disarmato. La prima pallottola gli trafisse la schiena. Il polmone esplose. Le altre due non le sentì</p>	<p>farla finita. Non fuggire più. Era lì. A casa sua. Nel suo quartiere. Tanto valeva che succedesse qui. Marsiglia, per finire. Puntò i due giovani sbirri.</p> <p>Dietro di lui, non potevano vedere che era disarmato. La prima pallottola gli squarciò la schiena. Il polmone esplose. Non sentì le altre due pallottole.</p>
--	---	---