



## MARIELLA TORNA A CASA.

La rappresentazione dell'Italia in alcuni romanzi in francese di Gilda Piersanti e nelle loro autotraduzioni italiane

FABIO REGATTIN

### 1. Introduzione

Negli ultimi venticinque anni, almeno a partire dalla prima comparsa in un'enciclopedia chiave sui Translation Studies (Grutman 1998), gli studi sull'autotraduzione hanno conosciuto uno sviluppo fenomenale. Questo vale anche, e forse soprattutto, per gli studi di caso, che hanno mostrato in quali modi il processo autotraduttivo sia sotto molti punti di vista diverso dalla traduzione realizzata da altri. Sebbene a lungo il dibattito si sia concentrato sulla possibilità stessa di considerare l'autotraduzione come una forma di traduzione o come qualcosa d'altro, e per quanto riteniamo personalmente che la posizione più sensata sia quella – maggioritaria – di chi ritiene che sia così, cioè che l'autotraduzione *sia* una forma di traduzione (cfr. Tanqueiro 1999, Groupe Autotrad 2007), ad oggi alcune specificità dell'atto autotraduttivo sembrano essere innegabili. In un regime che anche dal punto di vista legale attribuisce ad autrici e autori diritti estremamente ampi sui propri testi, negandoli al contempo ad altre figure che lavorano su di essi (traduttrici e traduttori, editor, redattrici e redattori, revisore e revisori, e così via), non stupisce che il confronto tra i testi autotradotti e i loro originali mostri con una certa frequenza divergenze che, senza essere per forza qualitativamente diverse da quelle che si incontrano nei testi allotradotti, lo sono però quantitativamente. In sostanza, nel momento in cui devono rendere i propri testi in altra lingua, autotraduttrici e autotraduttori godono oggi, socialmente e legalmente, di

diritti che gli allotraduttori non hanno, e sfruttano in misura più o meno ampia questa possibilità.

Nello spazio di cui disponiamo avremmo voluto inserirci in questo tipo di studi, analizzando tre romanzi di una singola autrice, nelle loro doppie versioni francese e italiana – versioni ovviamente autotradotte –, senza investire i testi nel loro complesso, ma concentrandoci su un unico elemento: la resa comparata degli elementi relativi all'Italia. Questo articolo è tuttavia il resoconto di un fallimento – o meglio, della scoperta di altro rispetto a ciò che cercavamo.

## 2. Autrice, opere analizzate

Partiamo dall'inizio, ossia dal corpus e da qualche informazione sulla sua autrice prima e traduttrice poi. Gilda Piersanti (1957, Tivoli) è una figura poliedrica: nata e formata in Italia, ma divisa tra Parigi e Roma già dai tardi anni Ottanta, storica dell'arte e curatrice di alcune esposizioni, traduttrice letteraria dal francese in italiano (cfr. Fonio 2017: 179-180), diviene nota a partire dai primi anni Duemila come autrice di romanzi gialli e thriller. Gli otto volumi della sua serie “Les Saisons meurtrières”, pubblicati tra il 2003 e il 2013<sup>1</sup>, hanno ottenuto in Francia un grande successo di pubblico, che ha portato anche alla realizzazione di quattro film per la televisione. Scritti in francese ma ambientati in Italia, i romanzi vedono al centro Mariella de Luca, ispettore [sic] della questura centrale di Roma, attorno alla quale si muove una vasta serie di caratteri ricorrenti, colleghi e amici della protagonista. Come spesso accade nella letteratura poliziesca, ogni romanzo è incentrato su un delitto e sulla sua soluzione; le vicende si dipanano seguendo la cadenza delle stagioni romane. Grazie al successo francese, tra il 2014 e il 2016 tre romanzi della serie sono stati pubblicati anche nel nostro paese, il primo da Bompiani e i due successivi dalla Nave di Teseo (Piersanti 2014, 2016a, 2016b). Si tratta delle versioni italiane di *Bleu catacombes*, *Jaune Caravage* e *Roma enigma*: non i primi tre volumi originali, dunque, e nemmeno tre testi consecutivi. Le ragioni di questa

<sup>1</sup> *Rouge abattoir*, 2003; *Vert Palatino*, 2005; *Bleu catacombes*, 2007; *Jaune Caravage*, 2008; *Vengeances romaines*, 2009; *Roma enigma*, 2010; *Wonderland*, 2012; *Le Saut de Tibère*, 2013. Tutti i volumi sono pubblicati dall'editore parigino Le Passage.

selezione sono con ogni probabilità in capo agli editori. Dopo questa breve esplosione, a nostra conoscenza non sono usciti in Italia altri romanzi scritti da Piersanti.

Nonostante l'interesse crescente per l'autotraduzione, nonostante i testi siano già stati pubblicati da alcuni anni, il lavoro di Piersanti non sembra aver destato molto interesse in ambito critico. Una breve ricerca su Google Scholar, effettuata nell'agosto del 2023, restituisce solamente un risultato pertinente (Fonio 2017, che dedica alcune pagine alle autotraduzioni ma si concentra soprattutto sull'analisi dei testi francesi e delle loro caratteristiche) e alcune rapide citazioni in elenchi relativi al poliziesco femminile o agli scrittori italiani di espressione francese.

Qualche dato utile per una categorizzazione. Le opere che analizzeremo sono ovviamente il frutto del lavoro di un'autotraduttrice «migratrice» (Grutman 2015: 10-11), che si è spostata, cioè, dal proprio paese di origine acquisendo una nuova lingua di espressione in seguito a questo movimento, e sono senza dubbio autotraduzioni «differite» (Grutman 2016: 120) – sono state effettuate, cioè, dopo che i testi originali erano stati terminati e pubblicati. Per confermarlo basta confrontare le date di pubblicazione, distanti in ognuno dei casi diversi anni: 2007 e 2014 per *Bleu catacombes* e la sua traduzione *Estate assassina*, 2008 e 2016 per *Jaune Caravage/Giallo Caravaggio*, infine 2010 e ancora 2016 per *Roma enigma*. Le traduzioni italiane vengono del resto pubblicate solo una volta che le “Saisons meurtrières” si sono del tutto concluse, dato che l'ultimo volume ascrivibile alla serie esce in Francia nel 2013. Una brevissima parola, infine, sullo statuto autotraduttivo dei testi: benché Piersanti non nasconda in alcun modo il ruolo svolto nelle traduzioni, il «patto autotraduttivo» (Ferraro 2016) è ambiguo, almeno peritestinalmente. I volumi italiani riportano nel colophon solamente il titolo originale e il suo anno di pubblicazione, ma l'aspetto traduttivo è altrimenti omesso, con una sola eccezione. Una pagina di ringraziamenti presente alla fine di *Estate assassina*, il primo dei tre volumi italiani, recita:

Vorrei ringraziare anzitutto, e di cuore, Laurentina Guidotti e Vincent Eudaline, che sono stati gli appassionati promotori di questa traduzione. Un grazie affettuoso va inoltre a Enzo Morreale che si è generosamente prestato a un'attenta rilettura di questo testo (Piersanti 2014: 237).

Possiamo dunque considerare che queste autotraduzioni siano principalmente caratterizzate da quella che Dasilva definisce una «opacità fortuita» (2015: 172-173). Non si nomina – almeno non esplicitamente – lo

statuto traduttivo del testo, e nessun peritesto indica che Piersanti sia l'autrice delle versioni italiane; non sembra tuttavia, viste alcune interviste rilasciate dall'autrice anche in Italia<sup>2</sup>, che ci sia stata una volontà esplicita di nascondere questi elementi.

Alcuni minimi elementi di trama per i tre romanzi, nell'ordine di pubblicazione. *Bleu catacombes/Estate assassina* si svolge nell'estate del 2003. In diverse catacombe romane e in altri luoghi della città vengono rinvenute le teste mozzate di diverse persone, tra cui un celebre artista concettuale. Un'indagine condotta tra Roma e Venezia porterà Mariella De Luca a scoprire che le assassine sono due sorelle, vittime di una performance artistica molto violenta, conclusasi con uno stupro – bambine all'epoca dei fatti e in cerca di vendetta una volta cresciute. *Jaune Caravage/Giallo Caravaggio* si sviluppa invece nell'autunno del 2006. In un caldo settembre, dopo la Notte bianca, il corpo di una liceale viene ritrovato, privato degli occhi, sulle rive del Tevere. Le indagini porteranno la protagonista a indagare in varie direzioni – tra mafia russa, droga e sfruttamento sessuale – per scoprire infine che l'assassina è una compagna di classe dell'alta borghesia romana. In *Roma enigma*, infine, il colpevole è noto fin dalle prime pagine. Si tratta di uno studente universitario, il quale compie nella primavera del 2009 un duplice omicidio che ha diverse somiglianze con il noto caso di Marta Russo. L'azione si svolge principalmente, ma non soltanto, alla Garbatella, luogo in cui avvengono i delitti.

Come scrivevamo, i romanzi francesi di Piersanti, come anche, seppur brevemente, le autotraduzioni, sono stati recentemente analizzati da Filippo Fonio (2017). Diversi degli elementi sottolineati in quel contributo sono interessanti anche per la prospettiva che intendiamo adottare nelle prossime pagine. Fonio sottolinea per esempio, a proposito dei testi francesi, il fenomeno «d'adaptation et d'explication d'une réalité "autre" comme est celle de la Rome de Piersanti» (Fonio 2017: 180); tra le strategie a cui ricorre l'autrice, parla di «besoin de notes en bas de page, d'explications

<sup>2</sup> Fonio (2017) cita diversi passaggi tratti da un'intervista a Piersanti pubblicata alcuni anni fa sul sito della Rai, «Essere "entre deux": Gilda Piersanti tra Italia e Francia». Purtroppo il testo risulta attualmente indisponibile all'indirizzo indicato e siamo dunque stati costretti a limitarci alle citazioni riportate da Fonio stesso. Un altro contributo, un articolo/intervista a firma di Francesca Pierantozzi, apparso sul «Messaggero» del 16 novembre 2014 e dedicato alla recente pubblicazione di *Estate assassina*, recita esplicitamente: «A tradurlo, inedita operazione di ritorno alla lingua madre, è stata la stessa autrice».

de certaines réalités et phénomènes italiens, l'emploi de figures de style, périphrases et autres procédés nécessaires à ce transfert d'objets et de situations» (2017: 180). Era del resto la stessa Piersanti ad affermare, nella già citata intervista non più disponibile, che «il contenuto è di fatto italiano» (2017: 185). Nel prosieguo del suo articolo (2017: 187), Fonio ricorda poi i numerosi poeti e scrittori italiani citati nei romanzi – da Leopardi a Boccaccio, da Pasolini a Gadda, fino a Federico Moccia. Alla forte presenza dell'Italia e della società italiana si aggiunge una costante frequentazione della mitologia classica e della Bibbia, che costituiscono di frequente ipotesi da considerare per la soluzione dei delitti. Il retroterra di storia dell'arte fa sì che anche quest'ambito tematico risulti di particolare ricchezza: dall'archeologia all'arte contemporanea, nel tratteggiare diversi personaggi più o meno importanti legati a quest'ambito, Piersanti si comporta in un certo senso da mediatrice culturale, o meglio da *médiatrice culturelle* (nel senso francese del termine), descrivendo con dovizia di dettagli pratiche, opere, tematiche legate al mondo artistico.

Seppur brevemente, Filippo Fonio descrive anche le autotraduzioni di Piersanti, concentrandosi in particolare su *Estate assassina/Bleu Catacombes*. Segnala una tendenza all'abbreviazione, con alcuni passaggi – in special modo quelli che creano un legame intertestuale con i volumi precedenti delle “Saisons meurtrières” – ridotti in misura sensibile; nota anche un diverso trattamento di alcuni *realia*, per i quali Piersanti ricorre in italiano a definizioni più esatte dove il francese generalizzava (per esempio, «INPS» viene preferito a «caisses de retraite», «*Settimana enigmistica*» a «*grilles de mots croisés*»).

### 3. Le autotraduzioni: un'analisi puntuale

In base a simili elementi, potremmo attenderci a un'accresciuta, o almeno costante, percezione dell'“italianità” dell'ambientazione dei romanzi. Per quanto non sia possibile generalizzare l'effetto di una lettura personale e dunque unica, alcuni anni fa avevamo invece ricavato un'impressione del tutto distinta leggendo in successione ma a distanza di di-

verso tempo i testi francesi prima, e italiani poi<sup>3</sup>. Roma e più generalmente l'Italia sembravano assumere uno spazio preponderante nelle versioni francesi e rarefarsi invece nei testi tradotti, dove parevano trasformarsi in un semplice sfondo, certo verosimile ma non centrale nello svolgersi delle vicende. Da questa impressione da lettore nasceva l'ipotesi di lavoro di queste righe: l'italianità, ci sembrava, veniva adattata piuttosto pesantemente nelle versioni in italiano, per evitare che il "colore locale" degli originali si trasformasse in caricatura.

Dopo aver spiegato rapidamente che cosa intendiamo per "italianità" nel prosieguo di questo testo, vedremo se l'ipotesi avanzata fosse corretta (possiamo anticipare che la risposta a questa domanda è a nostro avviso negativa) e quali siano le ragioni possibili dei risultati ottenuti.

### Italianità

L'italianità, dunque. Possiamo recuperare, per i nostri scopi, la definizione che ne dà il *Vocabolario Treccani*<sup>4</sup>, secondo il quale essa corrisponde a «L'essere conforme a ciò che si considera peculiarmente italiano o proprio degli Italiani nella lingua, nell'indole, nel costume, nella cultura, nella civiltà». Nei romanzi francesi di Pier-santi, il peculiarmente italiano emerge in diversi modi, alcuni incontestabili e altri più incerti. Tra i primi è possibile citare:

- numerosi elementi lessicali non integrati («questore», «questura», «dottorella»...), che compaiono in italiano nel testo. In generale, riguardano l'ambito delle istituzioni o quello della gastronomia («tramezzini», «supplì», «peperonata»...) e solitamente non ne viene offerta una spiegazione;
- elementi relativi alla cultura (alta o popolare) italiana, con citazioni relativamente frequenti di canzoni, arie d'opera o testi/autori letterari (la cui traduzione francese è talvolta fornita in nota);

<sup>3</sup> Una lettura che potremmo definire "bermaniana". Come suggeriva Antoine Berman nel suo classico dedicato alla critica delle traduzioni, infatti (Berman 1995), un primo approccio alle traduzioni dovrebbe farsi attraverso una lettura che non faccia confronti con i loro originali, ma si limiti a verificare la tenuta del testo in quanto tale, indipendentemente dal suo rapporto con altri testi.

<sup>4</sup> Cfr. <<https://www.treccani.it/vocabolario/italianita/>> (ultimo accesso: 20-08-2025).

- indicazioni geografiche (luoghi specifici o indirizzi, sistematicamente lasciati in italiano: «Via del Mare», «Via Cristoforo Colombo», «Stabilimento Kursaal»...). Vista l'onnipresenza di questi elementi, non li considereremo dove non presentino altro oltre al semplice riferimento locale; è chiaro però che contribuiscono fortemente alla percezione della presenza dell'Italia nei testi;
- elementi di storia e cronaca italiana, del xx secolo soprattutto, con descrizioni più o meno dettagliate di vari eventi – dall'eccidio delle Fosse Ardeatine all'omicidio di Pier Paolo Pasolini, dai casi di Marta Russo o di Cogne fino al terremoto dell'Aquila su cui si chiude *Roma Enigma*.

Quanto al secondo gruppo, ci sembra di potervi inserire altri elementi che, pur ambigui, denotano comunque un radicamento dei romanzi in Italia:

- descrizioni, talvolta piuttosto stereotipate, di momenti di vita del XX secolo: lo sguardo insistente degli uomini su due ragazze che passeggiano in un paesino abruzzese, una tavola imbandita per il pranzo della domenica...
- la presenza di numerose marche del Made in Italy, da auto e moto (Ducati, Fiat...) ad abiti e accessori (Borsalino, Carpisa...);
- i numerosi riferimenti all'arte, che prendono spesso anche la forma di *ekfrasis* di opere situate in vari luoghi italiani e principalmente romani. Torneremo su questo elemento, formalmente italiano ma, ci pare, legato a un'altra postura.

In questo secondo gruppo l'italianità è talvolta nell'occhio di chi guarda, dato che diversi elementi di questo tipo si ritrovano in altre culture o sono in ogni caso parte di un patrimonio internazionale.

Data la frequenza molto alta di questi elementi, pari spesso a varie occorrenze per pagina, non potremo elencarli tutti. Ci limiteremo a fornire alcuni esempi rappresentativi (non mancheranno i controesempi) e qualche dato quantitativo su ciò che può agevolmente essere riportato a cifre – per esempio, il numero di note esplicative a piè di pagina, o la densità di italianismi lessicali.

### **Presenza dell'italianità nei testi. Francese, francese-italiano**

Come dato preliminare, segnaliamo che l'insieme degli accorgimenti elencati si ritrova, con maggiore o minore frequenza, in tutti e tre i romanzi

analizzati. Non disponendo di una versione elettronica dei testi, abbiamo effettuato i conteggi a mano sui testi cartacei; le cifre che forniremo hanno dunque un valore di massima e vanno prese *cum grano salis*. La tabella che segue mostra i risultati:

Romanzo	Italia- nismi	Cultura	Storia / cronaca	Stereo- tipi	Brand	Arte
<i>Bleu catacombes</i>	89	10	4	7	2	9
<i>Jaune Caravage</i>	81	11	7	5	13	8
<i>Roma enigma</i>	47	3	13	4	5	4

**TABELLA 1.** Presenza dell'Italia nei tre romanzi

Alcune differenze tra i testi sembrano mostrare una progressiva diminuzione degli elementi più “stranianti” come gli italianismi lessicali e gli elementi legati alla cultura popolare. Dato che abbiamo analizzato soltanto i romanzi autotradotti e non l'intero ciclo, può darsi che questo fatto dipenda dai singoli romanzi e non da una tendenza più generale; sembra però che si dia una certa uniformità tra i due “emicicli”: da questo punto di vista, infatti, *Bleu catacombes* e *Jaune Caravage* sono tra loro molto più simili, mentre a discostarsi è il solo *Roma enigma*, che sembra mostrare un'italianità più “addomesticata”. La maggiore distanza di *Roma enigma* è ancora più netta se consideriamo un aspetto che il semplice dato “statistico” tende a nascondere: dei 47 italianismi lessicali, ben 20 compaiono in un unico breve capitolo (“Assurance-vie”, pp. 165-171) dove il dialogo tra un investigatore e una assicuratrice interrogata abbonda degli appellativi «dottore» e «dottorressa».

Passiamo alle note a piè di pagina o a fine volume, che in molti casi vengono usate per offrire spiegazioni aggiuntive sul mondo in cui si muovono i protagonisti dei romanzi, fornendo traduzioni di servizio di canzoni o espressioni lasciate in lingua originale, o rendendo più chiare al lettore francese allusioni non immediatamente evidenti. Queste note non si limitano all'italiano, ma riguardano anche le altre lingue straniere (quasi sempre citazioni da canzoni o opere letterarie) presenti nei testi, e spesso rimandano a eventi accaduti in altri romanzi della serie. Con rare eccezioni, ovviamente, le note relative all'Italia e ai romanzi non tradotti in italiano scompaiono nelle versioni italiane.

Romanzo	Note totali	Note "italiane"	% note "italiane"	Romanzo	Note totali
<i>Bleu catacombes</i>	14	6	42,9%	<i>Estate assassina</i>	6
<i>Jaune Caravage</i>	35	23	65,7%	<i>Giallo Caravaggio</i>	11
<i>Roma enigma</i>	18	10	55,6%	<i>Roma enigma</i>	10

**TABELLA 2.** Note a piè di pagina o a fine volume

La tabella mostra la presenza di note esplicative nei testi francesi e nelle loro traduzioni. Le differenze corrispondono piuttosto esattamente alla mancata riproduzione delle note relative alle realtà italiane, anche se in alcuni casi relativi alla storia d'Italia queste vengono mantenute (è il caso di una breve spiegazione della vicenda di Emanuela Orlandi) e comincia a vedersi, in *Roma enigma*, il rimando ad altri romanzi pubblicati in precedenza, con una nota che cita *Estate assassina*.

Nelle prossime tabelle forniremo alcuni esempi rappresentativi delle diverse categorie di presenza dell'Italia evidenziate nel paragrafo precedente, e delle relative strategie di traduzione. Mostreremo anche alcuni controesempi, che in alcuni casi limitati mostrano un maggiore radicamento locale dei testi italiani<sup>5</sup>.

- |   |   |
|---|---|
| <p>– Je ne veux pas abuser de votre disponibilité, dottor Salesi, dit la dottoressa Caruso en se levant [...]. Elle descendit le grand escalier de la Questura [...].</p> <p>– Et ces détails que vous m'aviez promis, dottoressa? (REF, 168)</p> | <p>“Non voglio approfittare oltre della sua disponibilità, dottor Salesi”, fece a un certo punto la dottoressa Caruso [...]. Decise di riaccomparla fino all'ingresso della questura [...].</p> <p>“E quei particolari su Lucetta Baldelli ai quali ha fatto allusione al telefono, dottoressa?” (REI, 206-207)</p> |
|---|---|

<sup>5</sup> Per semplicità, useremo le seguenti sigle per i diversi romanzi, seguite dal numero di pagina. *Bleu catacombes*: BC; *Jaune Caravage*: JC; *Roma enigma* (francese): REF; *Estate assassina*: EA; *Giallo Caravaggio*: GC; *Roma enigma* (italiano): REI.

– Où allons-nous?

– Prendre une glace. Une *mela stregata*, celle que préférerait Eva. Vous y alliez tout le temps au Biancaneve, n'est-ce pas? [...]

Plusieurs scooters avaient envahi la rue, ils rejoignaient tous le café Biancaneve, Piazza Pasquale Paoli, rendez-vous habituel des lycéens après les cours. Ils y traînaient, y prenaient des glaces, des *frullati*, des *tramezzini*, avant de rentrer déjeuner à la maison.

– *Ciao*, lancèrent deux jeunes filles sur une Vespa bleu clair (JC, 75)

– Vous allez goûter ma *minestra*. [...] Été comme hiver, je me prépare toujours une *minestrina*. Une pomme de terre, un oignon, une carotte, une courgette, deux feuilles de salade. Le tout coupé en petits morceaux dans suffisamment d'eau pour y faire cuire aussi une poignée de *grattoni* quand ça bout (JC, 118)

“Ma dove mi vuole portare?”

“A prendere un gelato. Una mela stregata al Biancaneve, non è lì che andavi sempre con Eva?” [...]

Ormai la strada si era riempita di motorini, molti erano gli studenti che facevano un salto al Biancaneve alla fine delle lezioni: prendevano un gelato, un frullato, un tramezzino, e poi se ne andavano a pranzo a casa.

“Ciao”, fecero rivolte a Leonora due ragazze su una Vespa celeste (GC, 88)

“Ho riscaldato un po' di minestra [...]. Mi preparo sempre una minestra a pranzo, d'estate come d'inverno. Patata, cipolla, carota, zucchina, e due foglie d'insalata. Faccio tutto a pezzettini piccoli piccoli, poi ci metto abbastanza acqua da poter cuocerli dentro anche un pugno di pasta, quando bolle” (GC, 134)

### TABELLA 3. Italianismi lessicali

La lettura comparata degli estratti mostra due cose: in primo luogo, che la riscrittura di Piersanti prende come unità di traduzione elementi testuali piuttosto ampi, che rielabora liberamente. Una lettura consecutiva dei due testi non pone problemi ma il confronto a livello microscopico rende visibili numerosi scarti, più o meno importanti. Come annunciavamo fin dall'introduzione, questi scarti non verranno analizzati. Il secondo aspetto interessante è legato proprio all'italianità. Esibita attraverso la forte presenza dell'italiano nei volumi francesi, scompare totalmente in quelli italiani dove rimane il solo significato denotativo. Segnaliamo che nel secondo estratto due note in francese, che rimandano a «*mela stregata*» e a «*des frullati, des tramezzini*», scompaiono in italiano: se la seconda espunzione è comprensibile<sup>6</sup> (la nota fornisce infatti due traduzioni di servizio, «milk-

<sup>6</sup> Va segnalato comunque un diverso trattamento degli italianismi lessicali tra *Jaune Caravage* e *Bleu catacombes*; talvolta, addirittura gli stessi termini in italiano (per esempio, “tramezzino”) vengono spiegati in *Jaune Caravage* mentre *Bleu catacombes* (il quale, ricordiamolo, precede cronologicamente l'altro romanzo) lascia ai lettori il

shakes» e «sorte de club-sandwichs»), la prima lo è meno, perché spiega in che cosa consista la specialità di cui si scrive: «La *mela stregata* (“pomme ensorcelée”), spécialité du café Biancaneve: il s’agit d’une pomme de glace à la vanille enrobée de chocolat» (JC, 280). Un dato che forse avrebbe fatto comodo anche al lettore italiano ancorché non romano... Nel terzo estratto, una nota esplicativa accompagna “grattoni”; è interessante il fatto che una simile precisione venga persa nella versione italiana, che non fa cenno a un formato di pasta specifico.

*Notte di Ferragosto*

*calda la spiaggia*

*e caldo il mare*

*freddo questo mio cuor*

Quand Gianni Morandi chantait Ferragosto, la fête du 15 août, Pamela n’était pas encore née [...] (BC, 10)

J’étais tellement dépitée : elle ne sortait jamais le jeudi soir à cause du *Commissaire Montalbano* sur Rai Uno. Le matin, nous avons même pensé à préparer une lasagne pour la partager devant la télévision (BC, 35).

Le temps était révolu où elle se moquait des filles de sa classe qui dévoraient la romance mielleuse de Step et Babi. Elle aussi rêvait désormais de passer un jour sous le pont de Corso Francia pour y découvrir la fameuse inscription bleue sur le marbre blanc:

TOI ET MOI. TROIS MÈTRES AU-DESSUS DU CIEL (JC, 144)

*Notte di ferragosto*

*calda la spiaggia*

*e caldo il mare*

*freddo questo mio cuor.*

Quando Gianni Morandi cantava *Notte di ferragosto*, Pamela non era ancora nata [...] (EA, 8)

Ero così arrabbiata! Ieri sera c’era Montalbano in televisione e noi lo guardavamo sempre insieme, non ci perdevamo una puntata. Avevamo pure preparato una lasagna per cenare davanti alla televisione, ma ieri sera neanche Montalbano è riuscito a trattenere mia sorella! (EA, 32)

Finiti i tempi in cui guardava sprezzante le sue compagne di classe, che divoravano la storiella all’acqua di rosa di Step e Babi. Anche lei sognava ormai di passare un giorno sotto il ponte di Corso Francia e di vedere la famosa scritta azzurra sul marmo bianco:

IO E TE. TRE METRI SOPRA IL CIELO (GC, 163-164)

**TABELLA 4.** Cultura di matrice italiana

compito di capire che cosa significhino. Che una qualche forma di *feedback* da parte dei lettori abbia portato, nel corso del tempo, ad ammorbidire gli aspetti più “stranianti”? Un’ipotesi che potrebbe anche spiegare la progressiva riduzione dell’italianità visibile nell’ultimo romanzo della nostra serie.

Due note nel primo e terzo esempio; la prima presenta la traduzione di servizio della canzone di Morandi, la seconda ricorda l'incredibile successo del romanzo di Federico Moccia nell'Italia dei primi anni 2000. Altri elementi interessanti sono la spiegazione intertestuale di «ferragosto» nel primo esempio e la maggiore precisione del testo francese nel secondo, dove «sur Rai Uno» viene tradotto con «in televisione». L'effetto, ci pare, è ancora una volta di esotizzazione nei testi francesi, mentre gli stessi elementi nelle versioni italiane sembrano puro contesto.

Feu vert. Piazza del Popolo sur la droite, la Vespa fila sur le *lungotevere*. Ministère de la Marine, Lungotevere delle Navi, nouveau feu rouge. Piazzale delle Belle Arti, l'immeuble somptueux où Ettore Scola a tourné *La Terrasse*.  
(JC, 131)

Semaforo verde. Piazza del Popolo a destra, la Vespa filò diritta sul *lungotevere*. Ministero della Marina, lungotevere delle Navi, di nuovo semaforo rosso. Piazzale delle Belle Arti, il palazzo sontuoso in cui Ettore Scola girò *La terrazza*.  
(GC, 148)

**TABELLA 5.** Toponimia

Per gli aspetti relativi alla localizzazione geografica, abbiamo riportato questo unico esempio; l'impressione è certo personale ma ancora una volta ci sembra che l'accumulazione di indirizzi in italiano spicchi nel testo francese (e non le è estraneo il mezzo di locomozione, che compare nel romanzo in numeri incalcolabili), connotandolo con forza, laddove in italiano abbiamo la semplice descrizione – certo piuttosto precisa – di un itinerario.

Tous apprirent ainsi, avec consternation et douleur, qu'un séisme désastreux venait de détruire la ville de L'Aquila, à cent dix kilomètres à l'est de Rome. Quand plus tard on compta les morts et qu'on dressa le bilan de la catastrophe, les chiffres furent aussi effrayants que les images transmises par toutes les télévisions : 308 morts, 1179 blessés, 25 000 sans-abri, 10 000 bâtiments détruits ou gravement endommagés. Pendant cette triste nuit du 6 avril 2009, Mariella oublia le cauchemar de son enfermement dans la cave et pleura sa ville de L'Aquila.  
(REF, 217)

Più tardi vennero a sapere con costernazione e dolore che a centodieci chilometri dalla capitale, un disastroso sisma aveva appena distrutto la città dell'Aquila. Quando alla fine si contarono i morti e si fece il bilancio della catastrofe, le cifre furono spaventose tanto quanto le immagini trasmesse da tutte le televisioni: 308 morti, 1179 feriti, 25.000 senza tetto, 10.000 palazzi distrutti o gravemente danneggiati. In quella triste notte del 6 aprile 2009, Mariella dimenticò l'incubo personale del suo sequestro nella cantina della Garbatella e pianse la fine della sua città.  
(REI, 265)

**TABELLA 6.** Storia d'Italia, fatti di cronaca

Si tratta di elementi che non presentano particolari differenze nelle due lingue. Talvolta, alcune spiegazioni più dettagliate – anche sotto forma di note – caratterizzano i testi francesi, ma in linea di massima il trattamento di queste parti testuali è improntato a una resa conforme ai testi-*source*. Nel caso di specie, la traduzione risulta quasi letterale, sfociando anche in formulazioni forse poco idiomatiche («senza tetto» dove la cronaca ha reso comune l'uso di «sfollati»). Un minimo cambiamento sintattico permette di rendere meno didattica l'introduzione del passaggio, anticipando il riferimento ai centodieci chilometri di distanza tra Roma e L'Aquila e rinunciando alla collocazione geografica («à l'est»).

Ce jour-là, a Gibellina, dans la Sicile occidentale, le repas du dimanche avait été interrompu par un bruit inhabituel, accompagné d'une secousse qui avait fait tanguer la table et renversé sur la nappe blanche le vin dont le grand-père avait rempli les verres (BC, 10).

Nemi s'aventura dans une pièce luxueuse, grande ouverte sur la nuit romaine (BC, 15).

[...] elle rentrait à la maison, épuisée par les longs après-midi passés avec son amie Silvana à arpenter les rues de Roccacasale. Debout contre les murs ou attablés aux cafés, les garçons ne se lasaient pas de reluquer les filles : c'était l'été, dans le petit village des Abruzzes où Mariella était née (BC, 60).

C'était par un beau mois d'octobre romain, la classe allait commencer (JC, 95).

Quel giorno infatti a Gibellina, nella Sicilia orientale, il pranzo della domenica fu interrotto da uno strano rumore, accompagnato da una scossa che fece ballare il tavolo e rovesciò i bicchieri di vino sulla tovaglia (EA, 8).

Noemi avanzò nel corridoio come un'automa [...] in un salone spalancato sulla notte romana (EA, 13).

[...] prima di entrare in casa sfinita dai lunghi pomeriggi passati con la sua amica Silvana a passeggiare nelle strade di Roccacasale. Appoggiati contro i muri o seduti ai tavoli dei bar, i ragazzi se ne stavano sempre in gruppo a sbirciare per ore le ragazze che passeggiavano sotto braccio, avanti e indietro sulla piazzacaldada (EA, 55).

Era una bella ottobrata romana, stava per cominciare la lezione della prima ora (GC, 109).

#### TABELLA 7. "Colore locale"

L'insistenza sull'italianità o la romanità prende varie forme, tra cui quelle dell'aggettivazione altrimenti superflua o delle descrizioni ricche di un "colore locale" talvolta stereotipato. I primi elementi sembrano mantenuti (e anzi la localizzazione risulta accresciuta nel quarto esempio), mentre i secondi sono talvolta attenuati nelle versioni italiane, come acca-

de nel primo esempio (nel quale si può notare anche un errore fattuale di traduzione, «orientale» in luogo del francese, e geograficamente corretto, «occidentale»).

Mariella réussit à y dénicher une boîte non encore entamée de café Vergnano (JC, 47).

Depuis qu'elle avait lu sur le site de Radiohead que Thom Yorke aimait conduire sa Punto, elle ne regardait plus de la même manière sa vieille carcasse. Mais elle n'avait pas renoncé au projet de s'acheter une Fiat 500 l'année prochaine. La *Cinquecento* allait renaître de ses cendres [...]. Paolo se moquait d'elle [...]. Ils n'avaient pas les mêmes rêves : il pilotait une Ducati Multistrada 1000 DS et comptait s'offrir avant la fin de l'année l'Alfa Spider présentée au dernier salon de Genève (JC, 62-63).

Mariella sortit de sa poche un Sperlari au café, son nouveau bonbon fétiche (JC, 186).

Mariella riuscì a scovare un barattolo di caffè non ancora aperto, un'ottima marca, e preparò la moka (GC, 56).

Aveva letto sul sito ufficiale dei Radiohead che a Thom Yorke piaceva guidare la sua Punto; anche a lei la sua vecchia macchina dava ancora qualche soddisfazione, ma non per questo aveva rinunciato all'idea di comprarsi una Cinquecento l'anno prossimo. [...] Paolo la prendeva in giro [...]. Non avevano gli stessi mezzi finanziari né le stesse aspirazioni. Lui guidava una Ducati Multistrada 1000 DS e prima della fine dell'anno si sarebbe comprato l'Alfa Spider presentata all'ultimo salone di Ginevra (GC, 73-74).

Mariella tirò fuori dalla tasca una Sperlari al caffè e l'offrì a Katja (GC, 211).

#### TABELLA 8. I brand

Le marche italiane sono ovunque, e in alcuni luoghi testuali si accumulano. L'esempio principale è il mezzo di trasporto della vittima adolescente (e, sembra, della maggior parte dei suoi compagni di classe) in *Jaune Caravage*, la Vespa, nominata in innumerevoli occasioni. Alcune differenze a livello testuale non verranno qui analizzate; stupisce a ogni modo il primo esempio, dove è possibile che la marca citata in francese sia un caso di *product placement* a cui l'italiano rinuncia. Anche il terzo caso mostra una piccola riduzione di importanza nel passaggio verso l'italiano; la marca è nominata ma non si parla più di «bonbon fétiche».

Eva l'avait sortie de l'ombre en la désignant du doigt comme le Christ de Caravage sort Matthieu de son tripot obscur et l'inonde de lumière jaune. Jaune Caravage. Sa vie était obscure comme le tripot de saint Matthieu, son jaune à elle avait été Eva. Dans la *Vocation* de l'église S. Luigi dei Francesi, le Christ se retire dans l'obscurité au moment où il éclaire l'élu du Seigneur. Eva aussi s'était effacée du tableau pour projeter sa lumière sur elle (JC, 129).

Eva aveva puntato il dito su di lei come il Cristo di Caravaggio designa Matteo nella bisca buia e l'inonda di luce gialla. Giallo Caravaggio. La sua vita era buia come la bisca di san Matteo: il giallo per lei era stata Eva. Nella *Vocazione* di San Luigi dei Francesi, Cristo si ritira nella zona più oscura illuminando l'eletto del Signore. Anche Eva si era cancellata dal quadro quando aveva proiettato la sua luce su di lei [...] (GC, 146).

**TABELLA 9.** La descrizione di opere d'arte

Le descrizioni di opere d'arte o le citazioni di artisti italiani, classici e contemporanei, sono davvero numerose. Questo non stupisce in *Bleu catacombes*, dove una delle vittime è giustamente un artista contemporaneo e tutta la vicenda si svolge in un mondo pieno di artisti e critici, né in *Roma enigma*, dove il colpevole inizia una collezione di opere d'arte; risulta certo meno atteso in *Jaune Caravage*, che nonostante il titolo si muove piuttosto nei mondi dell'alta borghesia romana e della moda. Eppure, anche qui non mancano diverse *ekfrasis* più o meno precise, come quella riportata nella Tabella 9 – proprio quella a cui rimanda il titolo del romanzo. In questo caso, la mediazione sembra farsi meno dalle realtà italiane verso quelle francesi che dal mondo dell'arte verso i non addetti. Non è un caso che Gilda Piersanti abbia una formazione e un curriculum che rimandano a questa realtà.

Alla luce degli esempi mostrati, sembra che l'italianità risulti ridotta non solo attraverso specifiche strategie traduttive (anche se talvolta è così: si pensi ai primi esempi delle Tabelle 7 e 8, o all'ultimo della Tabella 3) ma soprattutto per via del rinnovato contesto in cui i romanzi si trovano ad agire. Così, diversi elementi che il cotesto francese tende a "visibilizzare" (Tabelle 3, 4, 5) risultano diluiti, e rientrano semplicemente a far parte di un intreccio verosimile, in italiano. Per terminare questo paragrafo, mostreremo alcuni "controesempi", di due tipi diversi: l'apparente rinuncia alle marche di italianità in un testo francese in particolare, *Roma enigma*, e alcuni casi di insistenza sull'italianità (forse dovremmo dire "romanità") nei testi italiani in assenza di un corrispettivo nelle versioni-*source*.

L'assassino guida una moto Honda. È la prima marca straniera per un veicolo nei tre romanzi (REF).

Elle ouvrit le frigidaire : des packs de Coca-Cola, une bouteille de lait non entamée, pas grand-chose. Elle inspecta ensuite les placards : des boîtes de biscuits, des viennoiseries sous plastique, des réserves de pots de Nutella, des friandises (REF, 35).

Vanessa Tiberia était une fille format XS : maigre à la limite de l'anorexie, petite comme une enfant de CM2 (REF, 71).

Théâtre de l'opéra / samedi 4 avril 2009 – 20h30 / PUCCINI – TOSCA / premières loges de côté – 14 – fauteuil 1 / cat. 2 – tarif plein – 114 € (REF, 179).

– Vous êtes qui, vous? (JC, 44)

Mariella aprì il frigorifero: due lattine di Coca-Cola, un'altra bottiglia di latte non ancora aperta, poche cose. Poi guardò nella credenza: qualche scatola di biscotti, alcune merendine, due vasetti di Nutella, pacchetti di caramelle (REI, 45).

Vanessa Salvatori era una ragazza di taglia XS: magra al limite dell'anoressia, piccola come una bambina delle elementari (REI, 89).

TEATRO DELL'OPERA / sabato 4 aprile 2009 / PUCCINI – TOSCA / palchi di platea – 14 – poltrona 1 / cat. 2 – tariffa intera – 114 € (REI, 219).

“E mo' voi due chi siete?” (GC, 53)

**TABELLA 10.** Controesempi

Il primo caso di specie è autoevidente; il secondo mostra una lunga lista di cibi in cui l'italianità si riduce alla Nutella. In occasioni simili nei romanzi precedenti, Piersanti non aveva esitato a insistere notevolmente sull'italianità attraverso prestiti non integrati o una presenza più massiccia di nomi di marche locali. Il terzo e il quarto caso mostrano adattamenti perfettamente legittimi ma in contrasto, anche in questo caso, con quanto avveniva generalmente in *Bleu catacombes* o in *Jaune Caravage*: nel terzo esempio viene usata – per quanto questo avvenga nella narrazione, non nelle parole dei personaggi – una similitudine legata a una realtà unicamente francese; nel quarto, un *realia* – la riproduzione di un biglietto per l'opera – riporta tutti i dati in francese. *Jaune Caravage*, invece, sembra mostrare l'unico caso da noi reperito di “aumento dell'italianità”: a una battuta in francese standard Piersanti fa corrispondere una resa in cui una forma popolare centro-meridionale è messa in primo piano. Si tratta tuttavia, ci sembra, dell'eccezione che conferma la regola.

## 4. Bilancio

Nella già citata intervista per la Rai ora irreperibile, Gilda Piersanti parlava brevemente anche del suo lavoro di autotraduttrice, dichiarando una postura che Filippo Fonio (2017: 193) definiva «sourcière» sulla scorta della seguente affermazione: «Une bonne traduction doit faire sentir quelque chose de l'autre». Come abbiamo visto, questo atteggiamento “sourcier” sembra appartenere più alle dichiarazioni che ai fatti: certo, Piersanti non stravolge i suoi romanzi nel passaggio all'italiano ma si permette comunque libertà che difficilmente sarebbero tollerate da parte di un alloverduttore.

C'è però un altro modo di immaginare l'atteggiamento “sourcier” dell'autrice, e consiste nell'invertire il rapporto tra originale e traduzione. Con questo non intendiamo mettere in discussione l'ordine di redazione effettivo dei testi, ma soltanto far notare come le versioni francesi si prestino a essere lette come traduzioni, e quelle italiane come gli originali da cui derivano. In effetti, l'impressione di italianità presente nei romanzi originali è dovuta a poche, semplici strategie scritte ma di carattere traduttivo, che potremmo definire “pseudo-source oriented”, relative in sostanza all'uso di italianismi lessicali non necessari e all'ambientazione dei romanzi, nonché talvolta – ma si tratta di rari casi – alla ricerca di alcuni elementi stereotipati annullati nelle versioni italiane; la differenza rispetto a queste ultime, fatti salvi alcuni casi, è sostanzialmente minima, ma è l'effetto prodotto a variare considerevolmente. Com'è ovvio, infatti, un italianismo o un *realia* italiano non saranno percepiti, in italiano, come tali! Le versioni tradotte, nonostante una lieve forma di – se ci si passa il termine – romanizzazione, risultano così meno radicati, più prossimi alla ricerca di una semplice verosimiglianza.

Non diciamo niente di nuovo affermando che ogni scrittura è traduzione; e la Gilda Piersanti *autrice* non fa eccezione, comportandosi nei suoi romanzi come una sorta di doppia mediatrice di quegli ambiti di cui, per nascita o per formazione, può essere considerata una specialista rispetto ai suoi lettori francesi – in cui può mettere a frutto quello che Nicolas Froeliger (2013) ha definito «différentiel de compétences»: l'arte e l'Italia. In modo interessante, sembra apparire nel corso dei romanzi una progressiva rinuncia al secondo ruolo: decisamente presente, e in forma molto “esotizzante”, in *Bleu catacombes*, l'Italia riceve un trattamento più

“addomesticante”, con la presenza di numerose note esplicative, in *Jaune Caravage* e sembra scolorire in *Roma enigma*. L'esiguità del corpus su cui abbiamo lavorato non permette di trarre in merito alcuna conclusione: sarebbe interessante però studiare l'intera serie delle “Saisons meurtrières” per capire se, a poco a poco – una volta introdotta la sua protagonista e il mondo in cui si muove – Piersanti non abbia deciso di rendere più semplice la vita ai suoi lettori.

## Bibliografia

- Berman A. (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.
- Dasilva X.M. (2015), *La opacidad de la autotraducción entre lenguas asimétricas*, “Trans. Revista de Traductología”, 19, 2, pp. 171-182.
- Ferraro A. (2016), “Traduit par l’auteur”. *Sur le pacte autotraductif*, in: A. Ferraro, R. Grutman (eds.), *L'Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, Garnier, Paris, pp. 121-140.
- Fonio F. (2017), *Émigration, bilinguisme, jeu avec les codes des genres: Gilda Piersanti dans le panorama de la littérature italienne contemporaine d'expression française*, in: D. Comberiati, F. Pisanelli (a cura di), *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea (1980-2015)*, Aracne, Roma, pp. 179-193.
- Froeliger N. (2013), *Les Noces de l'analogique et du numérique. De la traduction pragmatique*, Les Belles Lettres, Paris.
- Groupe Autotrad (2007), *L'autotraduction littéraire comme domaine de recherche*, “Atelier de traduction”, 7, pp. 91-100.
- Grutman R. (1998), *Auto-translation*, in: M. Baker (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London, pp. 17-20.
- Grutman R. (2015), *Francophonie et autotraduction*, “Interfrancophonies”, 6, P. Puccini (a cura di), *Regards croisés sur l'autotraduction*, pp. 1-17.
- Grutman R. (2016), *Manuscrits, traduction et autotraduction*, in: C. Montini (ed.), *Traduire: génèse du choix*, Éditions des Archives Contemporaines, Paris, pp. 115-128.
- Pierantozzi F. (2014), *Gilda Piersanti e la poliziotta innamorata di Roma*, “Il Messaggero”, 16 novembre 2014.
- Piersanti G. (2007), *Bleu catacombes*, Le Passage, Paris.
- Piersanti G. (2008), *Jaune Caravage*, Le Passage, Paris.
- Piersanti G. (2010), *Roma enigma*, Le Passage, Paris.
- Piersanti G. (2014), *Estate assassina*, Bompiani, Milano.

Piersanti G. (2016a), *Giallo Caravaggio*, La Nave di Teseo, Milano.

Piersanti G. (2016b), *Roma enigma*, La Nave di Teseo, Milano.

Tanqueiro H. (1999), *El Autotraductor: un traductor privilegiado*, “Quaderns. Revista de Traducció”, 3, pp. 19-27.

## Abstract

FABIO REGATTIN

### *Mariella Returns Home. The Representation of Italy in Some Novels in French by Gilda Piersanti and in their Italian Self-Translations*

Gilda Piersanti (1957) is an Italian-French author of crime novels and thrillers. The eight volumes of her series “Les Saisons meurtrières” have achieved good public recognition in France – a success which also led to the making of four films for TV. Piersanti – who was born in Italy and moved to France only as an adult, after completing her university studies – writes her novels in French but sets them in Italy, in Rome; the protagonist of “Les Saisons meurtrières” is Mariella de Luca, an inspector of the capital’s police. The French success has meant that some novels in the series have also been published in Italy, first by Bompiani and then by La Nave di Teseo, in translations made by the author. In her novels written in French, Piersanti adds different touches of “local color”, which make them more commercially attractive for her primarily French public. This paper analyzes the Italian self-translations *Estate assassina* (2016), *Roma enigma* (2017), and *Giallo Caravaggio* (2017) focusing on the depiction of Italianness, in order to see if, and how, this aspect has been adapted in the Italian versions.

**Keywords:** Piersanti, Gilda, polar, crime fiction, self-translation, Les Saisons meurtrières, descriptive translation studies.