

## Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

### **Direzione:**

Laura Brignoli

Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Claude Cazalé Bérard, Mauro Ceruti, Paolo Proietti, Giovanna Rocca, Richard Saint-Gelais, Vincenzo Trione

### **Comitato scientifico/redazionale**

Maurizio Ascari (Università di Bologna), Maria Cristina Assumma (Università Iulm), Matteo Bittanti (Università Iulm), Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna), Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli), Mara Logaldo (Università Iulm), Stefano Lombardi Vallauri (Università Iulm), Massimo Lucarelli (Université de Savoie), Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense Madrid), Donata Meneghelli (Università di Bologna), Marta Muscariello (Università Iulm), Frank Wagner (Université Rennes 2)

### **Segreteria di redazione**

Laura Gilli

Tutti gli articoli sono sottoposti a un processo di peer review in doppio cieco.

INTERARTES n.1

**Confini**

ottobre 2021

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione

ARTICOLI

Laura Brignoli – Quale riscrittura?

Maria Chiara Gnocchi - Géométrie, géographie, géopolitique de la réécriture

Frank Wagner - Une question de topique ou d'optique? (Intertextualité, hypertextualité et transfictionnalité)

Laurence De La Poterie-Sienicki, Richard Saint-Gelais - Ouvrir la boîte, recoller les morceaux: la transfictionnalité paradoxale de Pandore et l'ouvre-boîte de Postel & Duchâtel

Silvia Albertazzi - Writing back, writing forth. Confini delle riscritture postcoloniali

Marinella Termitte - L'œuvre dormante dans les réécritures de Boualem Sansal

Alberto Sebastiani - Parafrasi e riscrittura. Un'ipotesi di definizione a partire da Nicolas Eymerich, Inquisitore

**Isabella Mattazzi - La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb**

Maria Cristina Assumma - Alberti dipinge Lorca. L'immaginario coreutico nell'illustrazione albertiana del *Romancero gitano*

Federico Bocchi - L'ideazione di universi narrativi come pratica culturale: il caso *The Witcher*

Philippe-Alexandre Gonçalves - Du théâtre au roman: la transfiction comme extension de l'univers de Gil Vicente

RECENSIONI

Raffaele Aragona - Una riscrittura metafrastica della *Commedia* dantesca (STEFANO TONIETTO, *Il Divino Intreccio*, in *riga* edizioni, 2021)

## La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb

Isabella MATAZZI

Università di Ferrara

**Abstract:**

Translation, as a transpositional procedure that offers a structurally close look at the text, seems to be a preferential observatory for investigating and understanding the structured writing process. In this article, the translator's work has highlighted some of the most significant characteristics of a specific literary genre: rewriting. In particular, the procedures implemented by Amélie Nothomb for her rewriting of two famous tales by Charles Perrault and the Gospels, texts recently translated into Italian, have been analyzed.

**Keywords:**

Translation, Rewritings, Fairy tales, Charles Perrault, Amélie Nothomb, Gospels, Barbe bleue-Barbablù, Riquet à la Houppe-Riccardin dal ciuffo

Nel panorama degli autori francofoni contemporanei Amélie Nothomb sembra essere tra i più attratti dalle possibilità cangianti della parola transfinzionale. All'interno della sua produzione si possono contare due riscritture dichiarate (*Barbe bleue* e *Riquet à la houppe*), un romanzo che, sebbene non si possa chiamare propriamente riscrittura, si appoggia su un progetto di programmatico ed evidente citazionismo letterario (*Attentat*<sup>1</sup>), e infine il recentissimo *Soif*, che potremmo definire come uno dei punti più estremi del gioco intertestuale dal momento che è stato concepito e costruito come un nuovo Vangelo dettato dalla voce del Cristo stesso.

Nella mia personale esperienza di traduttrice italiana di Nothomb per quanto riguarda *Riquet à la houppe* e *Soif*, la riflessione sull'intertestualità e le sue modalità espressive è stata un pensiero costante che ha accompagnato il mio lavoro di traduzione nella sua concretezza, modificandone più volte e in maniera profonda i risultati<sup>2</sup>. Se una traduzione è sempre un'operazione critica e se un traduttore è sempre e senza via di scampo

---

<sup>1</sup> In *Attentat*, romanzo del 1997 che non verrà analizzato in questa sede, Nothomb si sofferma su uno dei temi a lei più cari, la deformità fisica, inserendo all'interno della narrazione richiami diretti da parte del protagonista del racconto (dall'aspetto mostruoso) al gobbo Quasimodo, personaggio centrale di *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo e al principe-mostro della fiaba *La belle et la Bête* di Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. La presenza di echi intertestuali mirati (utilizzati il più delle volte in forma ironica dal protagonista riferendosi a se stesso) non è però paragonabile alla complessità con cui Nothomb affronterà il genere riscrittura nella sua produzione successiva.

<sup>2</sup> Faccio riferimento alle edizioni: Nothomb, 2017, Nothomb, 2020.

un interprete<sup>3</sup>, a maggior ragione questa postura interpretativa emerge e acquista spessore nel momento in cui il testo da tradurre si pone, per sua stessa natura, su un piano non soltanto sincronico nei confronti del proprio pubblico e della cultura a cui questo pubblico appartiene, ma diacronico rivelando al suo interno un altro testo, un altro pubblico, un'altra cultura, esattamente come la famosa pergamena più volte cancellata-riscritta a cui fa riferimento Gérard Genette (Genette, 1982).

Nella mia posizione doppia di studiosa e di traduttrice, la riscrittura di Nothomb ha sollecitato così un articolato lavoro di contaminazione extradisciplinare portandomi a una continua riflessione su quelle che sono le possibilità e le impossibilità della parola nel momento in cui si fa veicolo di un discorso transfinzionale. Se da un lato infatti la prospettiva del critico consente la giusta distanza per osservare le leggi del testo così da poterle inserire all'interno di un preciso sistema tassonomico o morfologico, dall'altra la posizione ravvicinata del traduttore e la sua pratica concretamente attiva sul testo permettono di mettere alla prova queste stesse leggi sottoponendo per forza di cose qualsiasi tassonomia o mappatura alla prova cogente del dato di realtà. Nello specifico dei due romanzi *Riquet à la houppe* e *Soif*, si è trattato non soltanto di lavorare e riflettere sulla parola del testo, ma su un doppio linguaggio sovrapposto (Nothomb-Perrault, Nothomb-costellazione delle scritture evangeliche) e sulle modalità di convivenza o conflagrazione di questa sovrapposizione.

Nel caso del primo romanzo che ho tradotto, *Riquet à la houppe* del 2016, il tema del testo "altro", di una scrittura pregressa leggibile in trasparenza sulla pergamena, si è posto fin dal titolo, comportando una scelta interpretativa forte ancora sulla soglia del lavoro vero e proprio di traduzione.

È prassi italiana, ormai da qualche decennio, non tradurre i nomi propri di persona all'interno dei testi letterari, lasciandoli nella loro lingua di provenienza (la presenza di "Giuliano Sorel" e di "Matilde de la Mole" in un'edizione italiana di Stendhal ci permette ad esempio di datarne la stampa con una precisione quasi millimetrica...). Sarebbe quindi del tutto ovvio, a un primo sguardo, non tradurre il titolo del *Riquet à la houppe* nothombiano, in quanto nome proprio, o meglio soprannome del protagonista del romanzo (così come

---

<sup>3</sup> Per una bibliografia di primo riferimento sulla traduzione intesa come istanza di negoziazione e come postura critica in seno al sistema dinamico della cultura rimando a: Eco, 2003; Even-Zohar, 1990; Hermans, 1985; Nergaard, 1987; Prete, 2011; Ricœur, 2004.

nella fiaba di Perrault). Si pone però qui un primo problema di carattere squisitamente teorico, problema che pertiene all'identità stessa dell'opera e soprattutto alla sua natura intertestuale. Non traducendo il titolo infatti, per il pubblico italiano viene a perdersi completamente la forza del progetto intertestuale originario. Per un italofono *Riquet à la houppe* non è immediatamente identificabile come fiaba di Perrault come invece lo è il suo equivalente tradotto *Riccardin dal ciuffo*. Senza il riferimento immediato a Perrault negli apparati paratestuali inoltre, la narrazione disegnata da Nothomb diventerebbe improvvisamente opaca, non riconoscibile come riscrittura, dal momento che oltre ad aver operato una variazione di contesto (la storia è ambientata nella Parigi contemporanea) la scrittrice ha optato anche per un cambiamento "ontologico", espungendo dal suo testo quello che di fatto è l'elemento più portante e radicale della fiaba come genere letterario: la magia.

Certamente sia il cambio di ambientazione che il mutamento di genere appartengono a pieno titolo ai procedimenti narrativi di cui fa uso la scrittura transfinzionale<sup>4</sup>, ma se utilizzati insieme rischiano di allontanare troppo ipotesto e ipertesto rendendo il loro legame del tutto opaco rispetto alla comunità di lettori a cui l'opera si rivolge. Ecco quindi la necessità di riconoscere al titolo un ruolo interpretativo, come fosse una sorta di chiave di lettura pregiudiziale fornita direttamente dall'autore. Una volta identificato a priori il legame tra il testo derivato e la sua fonte, tra la storia dei due innamorati parigini e la fiaba di Perrault, sarà infatti giocoforza per il lettore seguire la trama raccogliendo tra le righe i riferimenti nascosti al racconto originario, quasi fossero le briciole sparse di un cammino segnato in precedenza o gli elementi di un paradigma indiziario il cui colpevole è già stato da tempo assicurato alla giustizia.

Nello stesso modo anche *Barbe Bleue*, romanzo di Nothomb del 2012<sup>5</sup> ancora una volta dedicato a una fiaba di Perrault, concentra nel titolo la radice identitaria del proprio discorso. Anche in questo caso l'ambientazione in cui si muovono i personaggi è la Parigi contemporanea e anche in questo caso è stata del tutto espunta dal testo la magia. Se nel suo *Riquet à la houppe* nessuna fata madrina sulla culla dei due neonati (il bambino bruttissimo

---

<sup>4</sup> Uso qui il termine transfinzionale nell'accezione ampia di *transfictionnalité* che ne fa Saint-Gelais ovvero «le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction» (Saint-Gelais, 2011: 7).

<sup>5</sup> La versione italiana di *Barbe Bleue* di Nothomb è tradotta da Monica Capuani per Voland.

ma intelligente e la bambina eccezionalmente bella ma stupida) predice il loro destino e dà loro il dono della trasformazione d'amore (il bambino potrà rendere intelligente la donna che amerà e la bambina a sua volta farà diventare bellissimo l'oggetto del proprio amore<sup>6</sup>), nel suo *Barbe bleue* non c'è traccia di chiavi sporche di sangue che neppure se mille e mille volte strofinate smetteranno mai di sanguinare, ma soprattutto non esiste alcuna barba blu.

All'indeterminatezza spazio-temporale del *c'era una volta in un paese lontano lontano* e alla fascinazione del magico, fondamenta identitarie del genere fiabesco, Nothomb ha sostituito la concretezza del qui e ora di un quotidiano contemporaneo, concentrando il proprio lavoro di trasposizione su una ripresa dello scheletro narrativo della fiaba che può anche non apparire a prima volta come "riscrittura di". Per l'edizione italiana di *Riccardin dal ciuffo* è risultato quindi obbligatorio in sede traduttiva non opacizzare, depotenziandolo, il portato intertestuale dell'opera, e retrocedere così di un passo nelle consuetudini editoriali a vantaggio di una prospettiva critica più ampia sul testo<sup>7</sup>.

Tradurre il titolo ha naturalmente comportato a cascata l'obbligo di tradurre tutti gli altri nomi propri all'interno del romanzo, gesto che ha determinato un ulteriore giro di vite nella riflessione sulla relazione tra testo-fonte e testo-derivato e sui meccanismi di lontananza-vicinanza instaurati da questo *jeu à deux*.

Se i protagonisti delle fiabe di Perrault possono vantare quasi sempre soprannomi con un fortissimo potere di cristallizzazione simbolica (*Barbe bleue*, *Riquet à la houppe*, *Peau d'âne*, *Petit chaperon rouge*, *Petit poucet*), tutti gli altri personaggi non possiedono una caratterizzazione identitaria, ma esistono semplicemente in quanto *soeur*, *frère*, *prince*, *reine*. Non fanno eccezione i due racconti *Barbe bleue* e *Riquet à la houppe* che oppongono al peso evidente del soprannome dei due protagonisti maschili, una controparte femminile linguisticamente non marcata. La giovane sposa di *Barbe bleue* viene denominata

---

<sup>6</sup> In *Riquet à la houppe* Nothomb confina il tema del magico all'interno della caratterizzazione di un unico personaggio: la nonna Passerose (personaggio che in Perrault non c'è). Passerose non è propriamente una fata, ma mantiene una sottile linea di continuità con le abitatrici incantate dei *contes de fées* seicenteschi abitando in un vecchio palazzo aristocratico a Fontainebleau (che nessuno sa come abbia fatto ad avere) e guadagnandosi la vita come cartomante. Inoltre, la sua passione per i gioielli antichi e la sua abitudine di dormire la notte interamente ricoperta di pietre preziose, pur non rappresentando nulla di magico di per sé, hanno il potere nel testo di ricreare, almeno per un paio di pagine, quel genere di meraviglia puramente contemplativa proprio della fiaba.

<sup>7</sup> La traduzione del nome proprio ha comportato un'ulteriore riflessione preventiva, dal momento che la diffusione italiana della fiaba prevede storicamente la compresenza di due diverse soluzioni traduttive: *Riccardin dal ciuffo* e *Enrichetto dal ciuffo*. Ma per lo specifico tema della riscrittura trattato in questo saggio non è un argomento rilevante.

semplicemente *la cadette*, figlia minore di una *dame de qualité* del luogo, anch'essa senza nome<sup>8</sup>. La protagonista femminile di *Riquet à la houppe* è invece una *princesse* figlia di un generico *roi* e di una *reine*.

Nothomb, al contrario, intesse in entrambi i romanzi un sistema complesso di “nomi parlanti” il cui scopo principale sembra essere con ogni evidenza quello di istituire un continuo rapporto allusivo e dialogico tra ipotesto e ipertesto. Nel suo *Riquet à la houppe* il bambino mostruoso e intelligente, che ci viene detto essere figlio di Honorat e di Énide, avrà come nome Déodat (*Riquet à la houppe* è per lui un soprannome) e la bambina bellissima ma poco reattiva, figlia di Lierre e Rose, nipote di Passerose, si chiamerà Trémère<sup>9</sup>. La scelta di nomi propri così stravaganti, o perlomeno poco comuni, non è dettata da una semplice volontà di stupefazione ma ancora una volta sembra indicare, anche se in maniera mediata, il debito del testo verso la propria fonte, o meglio, in questo caso, verso la ricezione critica di questa stessa fonte. All'interno di un plot che ricalca in maniera più o meno fedele lo schema dell'intreccio tradizionale, i tre nomi del ramo genealogico maschile della coppia di fidanzati (Déodat Honorat, Énide) rimandano immediatamente a un universo erudito di valori cavallereschi e di *fin' amor*, e i cinque nomi del ramo femminile (Trémère, Lierre, Rose, Malvarose) hanno invece come primo referente diretto l'universo botanico, dal momento che sono tutti nomi di piante. Nothomb del resto esplicita direttamente nel testo questa scelta, mescolando le carte tra parola autoriale e parola del personaggio.

Vous êtes sûrs de ce prénom? - Interrogea l'infirmière. Oui, dit l'accouchée. Mon mari porte un nom de plante grimpante et moi celui d'une rose. Une rose qui grimpe, c'est une rose trémère (Nothomb, 2016: 35).

L'amore tra i due giovani sembra così riunire in sintesi l'incontro felice tra quelle due macro-categorie, Cultura e Natura, con cui buona parte della critica moderna (un nome tra

---

<sup>8</sup> Fa eccezione nella fiaba di Perrault il nome Anne, dato a una delle due sorelle della protagonista molto probabilmente per una questione puramente stilistica. Sulla reiterazione del nome Anne, Perrault costruisce infatti uno dei *crescendo* più angosciosi e riusciti della storia dei *contes de fées*:

«- Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? Et la sœur Anne répondait: - Je ne vois rien que le soleil qui poudroie, et l'herbe qui verdoie. - Descends donc vite, criait la Barbe bleue, ou je monterai là-haut. - Je m'en vais, répondait sa femme, et puis elle criait: - Anne, ma sœur Anne, ne vois-tu rien venir? - Je vois, répondit la sœur Anne, une grosse poussière qui vient de ce côté-ci...» (Perrault, 2006: 32-33).

<sup>9</sup> In italiano i nomi del ramo maschile della coppia di fidanzati sono stati tradotti con Deodato (Déodat), Onorato (Honorat), Enide (Énide), mentre per quanto riguarda il ramo femminile sono stati scelti Altea (Trémère), Rosa (Rose), Gelsomino (Lierre, edera, in francese è maschile ma in italiano è femminile; si è resa quindi necessaria la scelta di un equivalente italiano che rappresentasse una pianta rampicante maschile), e Malvarosa (Passerose).

tutti, Jean Starobinski) ha analizzato il canone letterario francese tra Sei e Settecento. L'evidenza della nobiltà di Riquet dalla sua gentilezza, dalla sua conversazione brillante, dalla sua erudizione molto più che dalla sua forza fisica e dal suo coraggio incarna per Perrault quel nuovo ideale aristocratico che sta lentamente distaccandosi sul finire del secolo da pratiche e valori ancora feudali. Con l'invenzione dei nomi delle due "casate", la riscrittura nothombiana sembra porsi allora, ancor prima di farsi narrazione, come una lente critica puntata sul proprio ipotesto, indagandolo non solo come semplice materiale narrativo, ma come portatore di un "discorso" e avvalorando così appieno l'idea del procedimento di riscrittura come legato a doppio filo al concetto di ricezione. In buona sostanza, una riscrittura non è soltanto *un testo*, ma presuppone innanzitutto *una riflessione su questo stesso testo*. In altre parole riscrivere non significa soltanto scrivere di nuovo, ma anche leggere di nuovo e quindi re-interpretare ovvero - esattamente come fa Nothomb - guardare alla propria fonte come a un'opera collocata all'interno di una tradizione interpretativa articolata che vede nella dinamica continua e infinita testoricezione il proprio fondamento identitario.

Una considerazione in qualche modo simile si può fare con i nomi nothombiani di *Barbe bleue*<sup>10</sup>. In questo caso il protagonista maschile ha perso del tutto il suo soprannome (che sopravvive soltanto nel titolo) per ricevere in cambio un magniloquente nome spagnolo, Don Elemirio Nibal y Milcar, mentre la protagonista femminile, la *cadette* di Perrault, è stata ribattezzata ancora una volta con un "nome parlante": Saturnine Puissant. All'interno di questo doppio movimento (perdita del nome tradizionale per il protagonista maschile e acquisizione di un nome per la protagonista femminile) sembra giocare in sintesi la struttura dell'intero romanzo.

Se da una parte il cognome Puissant (Potente) non necessita spiegazioni riguardo a un evidente *empowerment* del personaggio femminile, il nome Saturnine richiede invece una riflessione a parte. Saturnine contiene nella sua radice le tracce di un dio violento che ha evirato il padre e divorato i figli: Saturno, signore del tempo e protettore dei melanconici

---

<sup>10</sup> Per una bibliografia critica di riferimento sulla riscrittura nothombiana di *Barbe Bleue* segnalò: Fix, 2014; Le Juez, 2013; Locic, 2019 e Mattazzi, 2018. Su *Barbe bleue* come matrice generativa di riscritture al di fuori della versione nothombiana segnalò: Heidmann, 2011; Heidmann, Adam, 2010; Tatar, 2004; Velay-Vallantin, 1992; Zypes, 2006; Zypes, 2011.



ovvero di coloro che, folli e nello stesso illuminati, hanno accesso alle sfere più alte della conoscenza<sup>11</sup>.

Fin dalle prime righe del testo, nel pugno di vocali e consonanti che formano il suo nome, l'eroina di Nothomb si pone quindi su un asse diametralmente opposto rispetto alla sua gemella seicentesca, non è più la giovane sprovveduta in cerca di protezione che arriverà a rischiare di morire per la propria ingenuità e la propria posizione subordinata rispetto al maschile, ma è una donna che gioca dal tutto alla pari la partita con il suo carnefice. Non a caso, a fine racconto, Saturnine Puissant uccide personalmente il suo barbablù, senza l'aiuto di nessuno (esattamente come la protagonista della trasposizione teatrale di Dea Loher, *Blaubart – Hoffnung der Frauen* del 1997<sup>12</sup>). Se da una parte quindi la protagonista femminile sembra aver acquistato, nella riscrittura, un portato identitario più che solido, dall'altra il protagonista maschile sembra aver perso completamente il suo:

Deux heures plus tard, un secrétaire la conduisit dans un bureau gigantesque, orné d'admirables fleurs mortes. De l'homme qui lui serra la main, la jeune femme ne vit qu'une chose: il avait l'air d'un dépressif profond, le regard éteint et la voix épuisée.

- Bonjour mademoiselle, je suis don Elemirio Nibal y Milcar, j'ai quarante-quatre ans (Nothomb, 2012: 11).

Don Elemirio Nibal y Milcar non solo ha perduto il proprio nome fiabesco, ma non presenta alcuna connotazione fisica inquietate. O meglio, il blu della barba è diventato adesso la *mélaina kolé*<sup>13</sup> di un corpo melanconico, dal momento che quest'uomo, "*dépressif profond*", viene presentato con tutte le caratteristiche del morbo atrabiliare dichiarando così il proprio legame in qualche modo destinale con Saturnine che invece la melancolia la porta

---

<sup>11</sup> A questo proposito non si può ovviamente non citare il testo capitale di Klibansky, Panofski, Saxl, *Saturne et la mélancolie* (1989). Occorre inoltre dire che il nome Saturnine rinvia al saturnismo, la malattia da intossicazione da piombo (nelle pratiche alchemiche Saturno è rappresentato comunemente dal simbolo del piombo). Il rimando voluto al piombo all'interno del nome della protagonista è una delle tante tracce interpretative di cui Nothomb dissemina il testo, dal momento che il suo *Barbe bleue* si può leggere anche in chiave iniziatico-alchemica attraverso una sorta di lento e progressivo procedimento di elevazione dell'anima di Saturnine che dall'inconsapevolezza grezza del piombo iniziale arriva, a fine testo, dopo aver condannato a morte Don Elemirio, a brillare nella purezza luminosa dell'oro. («Près de la station de métro elle avisa un banc public et s'y assit pour l'attendre. Devant elle, il y avait les Invalides dont la coupole venait d'être redorée en feuille. Un éclairage idéal en rehaussait la lumière. La jeune femme eut tout le temps d'admirer cette splendeur. À l'instant précis où Don Elemirio mourut, Saturnine se changea en or») Nothomb, 2012: 124.

<sup>12</sup> *Barbablù* è probabilmente la fiaba che ha conosciuto più riscritture e trasposizioni cinematografiche-teatrali in epoca contemporanea, da Tahar Ben Jelloun (*Mes contes de Perrault*, 2014) a Lisa Guez (*Les Femmes de Barbe-Bleue*, 2017), da Alice Munro (*The Love of a Good Woman*, 1998) a Uwe Timm (*Am Beispiel meines Bruders*, 2003), o a Max Frisch (*Blaubart. Eine Erzählung*, 1982), solo per citare qualche esempio letterario tra i più noti.

<sup>13</sup> La bile nera (*mélaina kolé*) alla quale la teoria degli umori fa riferimento come causa del temperamento melanconico, viene anche descritta - per esempio in Agrippa - con i termini blu/bluastro.

incisa nel nome. Anche in questo caso, quindi, i nomi propri nothombiani contengono *in nuce* una pista interpretativa, giocando nel romanzo, pagina dopo pagina, una propria partita silenziosa nei confronti dell'ipotesto e della sua tradizione interpretativa.

Le riscritture di Nothomb non giocano però soltanto con la propria fonte. Traducendo *Riquet à la houppe* risulta immediatamente chiaro quanto la scrittura nothombiana si fondi su un universo complesso di echi intertestuali. All'interno del romanzo la casistica dei rimandi ad altri testi del canone occidentale tocca tutte le possibili sfumature della citazione letteraria incarnando in pieno la celebre definizione di Julia Kristeva «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (Kristeva, 1969: 85). La citazione nothombiana va dalla ripresa vigolettata di passi (un esempio tra tutti la citazione da *Les Bijoux* di Baudelaire «et j'aime à la fureur/les choses ou le son se mêle à la lumière» Nothomb, 2016: 35), alla nominazione di titoli e autori («Paris qui pour eux seuls n'avait pas changé depuis Cocteau. Tout le monde n'a pas la grâce d'être des enfants terribles» Nothomb, 2016: 14), alla presenza tra le righe di personaggi (Robinson-Vendredi) o di caratterizzazioni linguistiche fortemente codificate (come il termine *crystallisation* che all'interno di un discorso amoroso non può che rimandare a Stendhal). Un meccanismo di costruzione del discorso a patchwork che sembra radicarsi fin nelle radici più profonde della scrittura, andando a determinarne anche il registro lessicale. Non essendoci nessuna fata china sulla culla di Riquet-Déodat a constatare la bruttezza del bambino, Nothomb affronta il tema della deformità fisica secondo una prospettiva psicanalitica, senza arrivare a dichiararlo, ma impostando semplicemente il proprio vocabolario su un registro tecnico composto da termini e frasi idiomatiche immediatamente riconoscibili per chi abbia dimestichezza con la letteratura medica di settore. Tutto il racconto della prima infanzia di Déodat che culmina nella scoperta da parte del bambino della propria bruttezza in quella che è una vera e propria rappresentazione narrativa della cosiddetta “fase dello specchio”, gioca su un preciso codice linguistico che in sede traduttiva deve essere riconosciuto e assecondato.

Alors Énide commit un acte inédit, elle porta l'enfant vers une vaste surface éclatante dans laquelle on la voyait tentant contre elle un jouet au visage grotesque. Constatant sa perplexité, elle saisit la main du bébé et la remua. Déodat comprit par cette simultanéité l'identité du jouet. Il se sentit oppressé; lui c'était ça (Nothomb, 2016: 28).

Di fatto, l'atto della lettura e l'atto della scrittura consistono in una appropriazione-fagocitazione dell'altro. Nei testi di Nothomb (non soltanto nelle sue riscritture), per dirla

con Kristeva, «fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain. (...) Le livre renvoie à d'autres livres et donne à ces livres une nouvelle façon d'être, élaborant ainsi sa propre signification» (Kristeva, 1969: 120-121). La scrittura si ritrova così a essere rappresentata come procedimento perennemente in dialogo, mai concluso, o meglio impossibile a costringersi nella singola unità testuale. Tra le molteplici citazioni contenute nel romanzo, tra le decine di brevi lampi intertestuali che illuminano la pagina, compare per tre volte lo stesso *Riquet à la houppe* di Perrault. Nel capitolo di esordio il padre di Déodat, vedendo per la prima volta il neonato propone di chiamarlo come il protagonista della fiaba. Verso la fine del romanzo, una Trémière ormai adulta trova in una libreria i *Contes de ma mère l'Oye* e leggendo *Riquet à la houppe* in mezzo agli altri racconti lo riconosce come la storia della sua vita. Durante il suo primo incontro con Déodat, la ragazza chiederà infine se anche lui abbia mai letto la fiaba di Perrault e la risposta affermativa del giovane sancisce definitivamente il colpo di fulmine tra i due ragazzi e il lieto fine del romanzo.

L'inserzione dell'ipotesto all'interno di una rete eterogenea di citazioni fa compiere così un'ulteriore torsione al procedimento di riscrittura. Tramutando il proprio testo-fonte in un "oggetto" (un oggetto-libro discorsivo e reale insieme nelle parole e nelle mani di Trémière), Nothomb rompe per un attimo il patto di aderenza tra ipertesto e ipotesto, rivendicandosi come voce autonoma e problematizzante rispetto al suo legame inscindibile con Perrault (senza Perrault il romanzo di Nothomb potrebbe esistere? Qual è la possibilità della riscrittura di uscire dalla propria gabbia interpretativa?<sup>14</sup>). La *mise en abîme* della fiaba all'interno del testo, se da una parte è un chiaro omaggio all'autore seicentesco, dall'altra segnala anche un'evidente presa di distanza e la rivendicazione di una sovranità autoriale non più necessariamente costretta a uno stato di sudditanza imposto dal procedimento di riscrittura. Nell'ultimo capitolo del libro Nothomb entra infatti direttamente nel testo per spezzare definitivamente ogni *suspension of disbelief* spostando la narrazione da un ambito letterario a un ambito critico *tout court*:

Les contes ont un statut étrange au sein de la littérature: ils bénéficient d'une estime immodérée. L'ambiguïté du conte provient du fait que sous couleur de s'adresser aux enfants, on parle aussi et peut-être d'abord aux adultes. Quand Cocteau tourne la *Belle et la Bête*, il sait que son public comportera plus d'adultes que d'enfants.

*Riquet à la houppe* appartient au genre du conte. En France, la majorité des contes se terminent bien. On ne s'offusque pas de les voir obéir à cette règle enfantine de la fin heureuse, qui est considérée comme une faute de gout par 99,9 % des littératures dignes de ce nom. [...]

---

<sup>14</sup> Sull'aspetto teorico della fragilità autoriale nella riscrittura cfr. Maisonnat, Paccaud-Huguet, Ramel, 2009.

Si Déodat et Trémière avaient été des personnages de Balzac, ils se seraient acheté un très bel attelage et auraient déambulé l'après-midi sous les regards admiratifs du meilleur monde. Le jeudi soir, ils auraient reçu leurs amis du faubourg Saint-Germain dans leur hôtel particulier, et l'on se serait exclamé sur les ravissantes toilettes portées par la maîtresse des lieux (Nothomb, 2016: 183, 186).

La trasformazione di Nothomb, a fine testo, da scrittrice a studiosa ha, nell'ottica della riscrittura, una funzione prevalentemente autoaffermativa<sup>15</sup>. Con la collocazione ipotetica di Déodat e Trémière dentro un romanzo di Balzac, Nothomb apre il suo testo all'infinito gioco dei possibili affermando, in un unico gesto, lo statuto di marionette dei personaggi e la completa sovranità dell'autore-demiurgo, libero si spostarsi lungo l'asse diacronico del tempo e di scegliere infiniti abiti con cui rivestire la sua storia. Perrault in quanto autore-matrice viene così ridimensionato all'interno di una galleria di illimitate possibilità incarnate di cui lui si rivela essere soltanto l'incarnazione inaugurale.

Un simile rapporto agonico tra le due entità autoriali (autore primo e autore derivato) lo possiamo ritrovare, al suo culmine per complessità e per peso simbolico, nell'ultima riscrittura di Nothomb in ordine di tempo: *Soif* del 2019. In questo caso, l'oggetto della riscrittura non è più un'unica opera archetipale, ma quella che potremmo chiamare una *costellazione testuale*, o meglio un insieme sistemico di varianti (i Vangeli) che ruotano tutte attorno a un centro sostanzialmente vuoto, dal momento che la parola originaria (la parola del Cristo) risulta strutturalmente assente-perduta<sup>16</sup>.

La riscrittura di Nothomb si struttura allora sul recupero di questo vuoto facendo della parola del Cristo in prima persona lo scheletro del proprio discorso e relegando i Vangeli a semplici riscritture, narrazioni seconde, testi derivati. La passione e la vita di Gesù sono raccontate da lui stesso all'interno di una forbice temporale che va dal processo di Ponzio Pilato alla crocifissione (e anche oltre, dal momento che il finale del romanzo è *post mortem*, narrato da una voce senza corpo ormai inserita nella grazia atemporale del Regno dei Cieli). Nothomb nel racconto si inventa uno spazio narrativo inesistente, una notte di prigionia che è non presente nelle Sacre Scritture (dal momento che tra processo e

---

<sup>15</sup> Se vogliamo, anche la critica letteraria è una forma di riscrittura dal momento che lavora sul testo riattualizzandolo e insieme utilizzandolo come "pre-testo" per la creazione di un nuovo percorso di senso. Come scrive André Lefevere «che producano traduzioni, storie della letteratura o ogni loro derivazione secondaria, repertori bibliografici, antologie, saggi critici o edizioni i *rewriter* adattano e manipolano in una determinata misura gli originali, generalmente per renderli compatibili con la corrente ideologica o poetica che risulta dominante nella loro epoca, o con più di una delle correnti dominanti» (Lefevere, 1992: 11)

<sup>16</sup> Per una prospettiva teorica sulle riscritture "in assenza di testo" rimando a Mattazzi, 2018.

crocifissione non c'è nessun intervallo) in cui Gesù, in attesa del supplizio, ripercorre per flash-back le tappe salienti della sua esistenza e richiama alla memoria tutti coloro che ne hanno fatto parte. Anche in questo caso la scrittura sembra essere costruita su un fitto tappeto di rimandi intertestuali con la sola differenza, rispetto ai romanzi precedenti, che quasi tutte le citazioni di *Soif* portano esclusivamente ai Vangeli. Il Nuovo Testamento è presente nel testo sia con citazioni dirette (con la specifica del numero del versetto quasi fosse un'edizione critica), sia con numerose riprese di formule frammentarie ampiamente cristallizzate nella memoria collettiva ("in verità vi dico", "la buona novella"). Nell'uso capillare della citazione in *Soif* c'è però un elemento di rottura che il lavoro millimetrico di analisi del testo durante la traduzione ha messo in luce in modo evidente. Nel romanzo, le citazioni delle Sacre scritture non sono quasi mai esatte alla lettera. Anche nei versetti virgolettati, c'è spesso una leggera variazione rispetto all'originale (di qualsiasi edizione si tratti<sup>17</sup>) che porta ogni volta a una non completa sovrapposizione sintattica o lessicale tra matrice e riscrittura. Come se Nothomb volesse creare un costante e impercettibile sfasamento linguistico, uno scarto di misura in grado però, se ripetuto lungo tutto il racconto, di segnalare sottotraccia ancora una volta un'autonomia autoriale programmatica e radicale<sup>18</sup>.

Inoltre, il Cristo di Nothomb sconfessa più e più volte i suoi evangelisti, mettendone in dubbio la veridicità di fronte alla cruda nudità fattuale dell'avvenimento.

Luc écrira que j'ai dit «Père, pardonne leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font». Contresens. C'est à moi que je devais pardonner: je suis plus fautif que les hommes et ce n'est pas à mon père que j'ai demandé pardon.

Je suis soulagé de ne pas l'avoir dit: c'eût été de la condescendance envers les hommes. La condescendance est la forme de mépris que j'exècre le plus. Et franchement, je ne suis pas en situation de mépriser l'humanité. Je n'ai pas dit non plus à Jean (qui n'était pas plus là que les autres disciples): «Voici ta mère», ni à ma mère (qui avait la bonté d'être absente): «Mère voici

---

<sup>17</sup> In sede traduttiva ho dovuto affrontare il problema di quale versione italiana dei Vangeli scegliere per le citazioni dirette. Proprio in ragione dell'uso spesso non filologico della citazione in questo romanzo, ho deciso di utilizzare la versione CEI - sicuramente la più immediatamente riconoscibile per un lettore italofono - e modificarla secondo le eventuali aggiunte, i mutamenti lessicali e sintattici di Nothomb.

<sup>18</sup> A titolo esemplificativo il virgolettato di p. 32 «Je suis venu apporter le glaive», riporta una frase (Matteo 10, 34) che nelle sacre Scritture è leggermente più lunga: «Non sono venuto a portare pace, ma una spada» (CEI/Gerusalemme). Oppure ancora la citazione di p. 51 «Celui qui boit de cette eau n'aura plus jamais soif», nel versetto originale (Giovanni 4, 14) corrisponde a «Chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete» (CEI/Gerusalemme). Si tratta per l'appunto di variazioni minime, ma che contribuiscono a minare, all'interno dell'architettura del testo, l'idea di una parola evangelica intangibile.

ton fils». Jean, je t'aime beaucoup. Cela ne t'autorise pas à dire n'importe quoi (Nothomb, 2019: 114-115)<sup>19</sup>.

Luca, Giovanni, Marco, Matteo sbagliano, sono contraddittori, riportano frasi e concetti che il Cristo di Nothomb non riconosce come propri. Il rapporto tra la riscrittura e la sua fonte si capovolge così completamente. *Soif* diventa la Parola fondativa e i Vangeli non sono che una sua ripetizione imprecisa, miope perché umana, fallace perché strutturale mortale. Ritorcendo su se stessa la freccia del tempo, la scrittura di Nothomb arriva così a insediarsi nel cuore della costellazione senza centro delle Sacre Scritture, dotandosi di un valore di Verità assoluta (perché divina). Chi potrebbe osare mettere in dubbio un Cristo che parla in prima persona? Chi potrebbe dubitare della verità di una voce che ci arriva dalle altezze siderali di un mondo senza più tempo né spazio? Con questo romanzo Nothomb tocca una delle punte più virtuosistiche del suo percorso di indagine dei confini e dei limiti della transfinzionalità alzando la posta in gioco fino a sfiorare, problematizzandolo, il confine ultimo del sacro, ovvero la coincidenza strutturale per ogni religione rivelata tra pagina scritta e parola di Dio.

E la traduzione, a sua volta riscrittura, a sua volta transito da forma e forma e «metamorfosi vitale del testo» (Guglielminetti, 2000: 180), non può che necessariamente assecondare il cammino nothombiano.

## Bibliografia

- BEN JELLOUN Tahar (2014), *Mes contes de Perrault*, Paris, Seuil.  
ECO Umberto (2003), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.  
EVEN-ZOHAR Itamar (1990), «The Position of Translation Literature within the Literary Polysystem», *Poetics today*, n. 11/1, pp. 45-57.  
FIX Florence (2014), *Barbe bleue et l'esthétique du secret de Charles Perrault à Amélie Nothomb*, Paris, Hermann.  
FRISCH Max (1982), *Blaubart. Eine Erzählung*, Berlin, Suhrkamp.  
GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris, Seuil.

---

<sup>19</sup> Oppure ancora: «Le seul évangéliste à avoir manifesté un talent d'écrivain digne de ce nom est Jean. C'est aussi pour cette raison que sa parole est la moins fiable. "Celui qui boit de cette eau n'aura plus jamais soif": je ne l'ai jamais dit, c'eût été un contresens» (Nothomb, 2019: 51).

E ancora: «Je précise ces points parce que ce n'est pas ce qui sera écrit dans les Évangiles. Pourquoi? Je l'ignore. Les évangélistes n'étaient pas à côté de moi quand cela s'est produit. Et quoi qu'on ait pu dire, ils ne me connaissaient pas. Je ne leur en veux pas, mais rien n'est plus irritant que ces gens qui, sous prétexte qu'ils vous aiment, prétendent vous connaître par cœur» (Nothomb, 2019: 85).

- GUEZ Lisa (2017), *Les Femmes de Barbe-Bleue*, Paris, La Librairie Théâtrale.
- GUGLIELMINETTI Enrico (2000), *Metamorfosi nell'immobilità*, Milano, Jaca Book.
- HEIDMANN Ute (2011), «Expérimentation générique et dialogisme intertextuel: Perrault, La Fontaine, Apulée, Straparola, Basile», *Féeries*, n. 8, pp. 45-69.
- HEIDMANN Ute, ADAM Jean-Marie (2010), *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, L'héritier*, Paris, Classiques Garnier.
- HERMANS Theo (ed) (1985), *The Manipulation of Literature: studies in Literary Translaction*, London-Sidney, Croom Helm.
- KLIBANSKY Raymond, PANOFSKI Erwin, SAXL Fritz (1989), *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard.
- KRISTEVA Julia (1969), *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- LEFEVERE André (1992), *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London-New York, Routledge.
- LE JUEZ Brigitte (2013), «La réécriture des mythes comme lieu de passage: l'exemple de Barbe-Bleue», *Revue de Littérature Comparée*, n. 348/Oct-Dec, pp. 489-502.
- LOCIC Simona (2019), «Réinvention de l'héroïne féerique dans le roman 'Barbe bleue' d'Amélie Nothomb», *Thélème. Revista complutense de Estudios franceses*, n. 34/2, pp. 377-392.
- LOHER Dea (1997), *Blaubart - Hoffnung der Frauen*, Frankfurt, Verlag der Autoren.
- MAISONNAT Claude, PACCAUD-HUGUET Josiane, RAMEL Annie (eds) (2009), *Rewriting/Reprising in Literature: The Paradoxes of Intertextuality*, Newcastle, Cambridge Scholars.
- MATTAZZI Isabella (2018), «Barbe Bleue entre Charles Perrault et Amélie Nothomb. La réécriture littéraire comme miroir du monde sensible», *Féeries*, n. 15, <<http://journals.openedition.org/feeries/1449>>.
- MATTAZZI Isabella (2018), «Scatole vuote. La riscrittura letteraria come dispositivo mitopoietico», in BINELLI Andrea, FERRARI Fulvio (eds), *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, Trento, Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia, pp. 13-26.
- MUNRO Alice (1998), *The Love of a Good Woman*, Toronto, McClelland and Stewart.
- NERGAARD Siri (ed) (1987), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.
- NOTHOMB Amélie (1997), *Attentat*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB Amélie (2012), *Barbe Bleue*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB Amélie (2013), *Barbablù*, (trad. Monica Capuani), Roma, Voland.
- NOTHOMB Amélie (2016), *Riquet à la houppe*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB Amélie (2017), *Riccardin dal ciuffo* (trad. Isabella Mattazzi), Roma, Voland.
- NOTHOMB Amélie (2019), *Soif*, Paris, Albin Michel.
- NOTHOMB Amélie (2020), *Sete* (trad. Isabella Mattazzi), Roma, Voland.
- PERRAULT Charles (2006), «Riquet à la houppe» [1697], in *Contes de ma Mère l'Oye*, Paris, Gallimard.
- PRETE Antonio (2011), *All'ombra dell'altra lingua. Per una poetica della traduzione*, Torino, Bollati Boringhieri.
- RICŒUR Paul (2004), *Sur la traduction*, Paris, Bayard.
- SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- TATAR Maria (2004), *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebird and his Wives*, Princeton, Princeton University Press.

- TIMM Uwe (2003), *Am Beispiel meines Bruders*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- VELAY-VALLANTIN Catherine (1992), «Barbe-Bleue: le dit, l'écrit, le représenté (XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)», *Romantisme*, n. 78, pp. 75-90.
- ZYPES Jack (2006), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge.
- ZYPES Jack (2011), «Un remake de *La Barbe bleue*, ou l'au-revoir à Perrault», *Féeries*, n. 8, pp. 71-90.

**Come citare l'articolo:**

Isabella Mattazzi, «La riscrittura tra prospettiva critica e prassi traduttiva: il caso Amélie Nothomb», *InterArtes*, n.1 "Confini" (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), ottobre 2021, pp. 148-161. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/1cb0dfc9-32fc-4408-9803-cd956242b8ec/8+Mattazzi+.pdf?MOD=AJPERES>>