

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

La rappresentazione del lavoro ne L'Écume des jours di Boris Vian: per un'analisi intermediale tra romanzo (1947), adattamento cinematografico (2003) e graphic novel (2020)

The Representation of Work in L'Écume des jours by Boris Vian: for an intermediary analysis between the novel (1947), the film adaptation (2003) and the graphic novel (2020)

LAURA GIURDANELLA

ABSTRACT

Il romanzo *L'Écume des jours* di Boris Vian si offre come 'opera palinsesto' per uno studio sociologico e intermediale. Attraverso un'analisi comparata del testo letterario (1947), del più recente adattamento cinematografico (2013) e del graphic novel (2020) è difatti possibile mettere in luce uno dei temi cardine attorno a cui ruota l'intreccio, ovvero, il lavoro e la critica della civiltà industriale. Sarà la rappresentazione delle varie declinazioni del tema nei tre linguaggi in esame il Leitmotiv del presente saggio che intende, infine, proporre una riflessione epistemologica e teorico-critica sulla 'letteratura industriale' tra Italia e Francia.

PAROLE CHIAVE: *intermedialità, analisi sociologica, letteratura industriale, littérature du travail*

Boris Vian's novel *L'Écume des jours* stands as a 'palimpsest work' for a sociological and intermedial study. Through a comparative analysis of the literary text (1947), the last film adaptation (2013) and the graphic novel (2020), it is indeed possible to highlight one of the main themes around which the plot revolves, i.e., work and the critique of industrial civilisation. The representation of the various declinations of the theme in the three languages under examination will be the Leitmotiv of this essay, which intends, finally, to propose an epistemological and theoretical-critical reflection on 'industrial literature' between Italy and France.

KEYWORDS: *intermediality, sociological analysis, industrial literature, littérature du travail*

AUTORE

Laura Giurdanella è assegnista di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Catania, dove insegna Introduzione al testo letterario oltre che Lingua e traduzione francese. È Dottore di ricerca e Doctor Europaeus in Studi sul patrimonio culturale. Tra i suoi ambiti di ricerca emergono lo studio della

modernità letteraria dell'Otto-Novecento francese (Baudelaire, Flaubert, Du Camp, Mallarmé, Apollinaire, Jacob, Vian, Pennac) e italiano (Ungaretti, Pirandello), anche in prospettiva comparata; la transmedialità e il rapporto tra letteratura e cultura visuale (fotografia, graphic novel); la letteratura e la stampa italoфона e francoфона dell'area del Mediterraneo; lo studio delle voci femminili e il potere della scrittura nella letteratura migrante e transnazionale in lingua italiana e francese; la progettazione di percorsi interculturali di letteratura italiana, francese e comparata in ambito didattico.

laura.giurdanella@unict.it

1. Premessa: *L'Écume des Jours*: un'opera 'palinsesto'

La storia della letteratura francese, anzitutto quella contemporanea,¹ da decenni è oggetto di numerose operazioni di transcodificazione e ri-mediazione,² che avvenga per passaggio dal linguaggio verbale a quello filmico, televisivo oppure a quello visuale dei fumetti e dei *graphic novel*.³

Se, come sostiene Andrew, «un capolavoro è un'opera il cui soggetto si adatta perfettamente al *medium*»,⁴ nel caso del romanzo *L'Écume des Jours* di Boris Vian si può a ragione parlare sia di 'capolavoro' che di 'opera palinsesto' per diversi ordini di fattori, anzitutto per la versatilità dei linguaggi in cui è stato trasposto e grazie ai quali continua a comunicare al pubblico nel tempo.

Ricostruendo brevemente la storia degli adattamenti dell'opera in esame, emerge una produzione piuttosto prolifica per un testo letterario che all'epoca della sua apparizione, nel 1947, non riscosse grande successo; si registrano difatti ben due *adaptations* cinematografiche (la prima diretta da Charles Belmont nel 1968 con l'omonimo titolo; la seconda da Michel Gondry nel 2013 con il titolo *Mood indigo. L'Écume des jours*) e un *graphic novel* del 2020, con testo e sceneggiatura a cura di Jean David Morvan, insieme a Frédérique Voulyzé, e illustrazioni di Marion Mousse.

In secondo luogo, se per opera «palinsesto»⁵ si intende un'opera capace di generare adattamenti, ovvero, almeno «una derivazione non derivativa, un'opera seconda che non è però secondaria»,⁶ *L'Écume des jours* ha ispirato e dato vita a diverse forme di trasposizioni, tanto a livello quantitativo – come già accennato – quanto a livello qualitativo per la pluralità di generi. A tal riguardo, è rilevante come il romanzo *expérimental* di Vian sia stato in grado di offrirsi a più di una operazione

¹ Cfr. F. VANOYE, *L'adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin 2019; N. LABARRE, *La bande dessinée contemporaine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal 2018.

² Intesa come «traduzion(e) nella forma di trasposizioni intersemiotiche da un dato sistema di segni ad un altro (per esempio, da quello verbale a quello visuale)», in L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. di G.V. Distefano, Roma, Armand 2011, p. 39.

³ Per un cenno alla questione epistemologica e terminologica sui *graphic novel*, si veda almeno S. CALABRESE, E. ZAGAGLIA, *Che cos'è il graphic novel*, Carocci, Roma 2017 e per uno studio applicato al romanzo *graphique Un amour exemplaire* di Daniel Pennac, mi permetto di rinviare a un mio saggio: L. GIURDANELLA, *Un amour exemplaire tra visualità e verbalità: un'analisi icono-lessicografica del graphic novel*, «Sinestesiaonline», XI, 37, 2022, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2022/10/settembre2022-07.pdf>.

⁴ J.D. ANDREW, *The major film theories. An introduction*, Oxford University Press, London 1976; traduzione italiana proposta da G.V. Distefano in L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* cit., p. 175.

⁵ Ivi, p. 28 e 45-46.

⁶ Ivi, p. 28.

di 'transcodificazione' (per «cambio di *medium*»),⁷ di 'reinterpretazione' (in quanto «processo creativo»)⁸ e di 'intertestualità' (per «il senso di familiarità che si genera dalla ripetizione e dalla memoria»).⁹

Fatte queste premesse, il percorso che si intende ora intraprendere prevede tre momenti fondamentali: anzitutto, una riflessione sulla portata innovatrice e sulla complessità dell'opera letteraria all'interno del panorama francese del XX secolo che ha fatto sì che potesse essere trasposta nel tempo attraverso una varietà di codici. In seguito, badando a non seguire l'ortodossia del *fidelity criticism*¹⁰ e lungi dal valutare gli adattamenti dal loro grado di prossimità all'originale,¹¹ sarà interessante scoprire le varie 'rappresentazioni del lavoro', quale tema sociologico rilevante e costitutivo del testo letterario, mediante un'analisi intermediale del romanzo, della pellicola di Gondry e del *graphic novel*, per scoprire l'appartenenza dell'opera-palimpsesto a quello che può esser definito il 'filone del romanzo industriale europeo'. Infine, in questa prospettiva si concluderà con una riflessione teorica sul romanzo che, secondo i canoni italiani, rientrerebbe di diritto tra gli esempi più illuminanti del 'romanzo industriale' contemporaneo, categoria che – seppur non rigida – non sarebbe valida nella sua fedele traduzione francese, poiché avrebbe altra valenza semantica. Sarebbe difatti più opportuno parlare di esempio di '*littérature du travail*' per la presenza rilevante del tema del lavoro e dell'industria nelle sue varie declinazioni.

2. *L'Écume des Jours* e l'avvento del *roman expérimental*

Già dagli anni Venti del Novecento appaiono in Francia i primi tentativi di rinnovamento del romanzo ottocentesco. Scrittori quali Proust e Gide, denunciando un realismo eccessivo e in nome di una più libera affermazione della soggettività dell'autore, segnano la nascita del romanzo moderno.¹²

A partire dagli anni Trenta autori, tra cui Céline, Malraux e soprattutto Camus e Sartre, fanno del genere romanzesco una cassa di risonanza dei problemi dell'uomo

⁷ Ivi, p. 27.

⁸ *Ibid.*

⁹ Ivi, p. 45.

¹⁰ «[...] two media are so different that we cannot expect hermeneutic equivalence between them, and [...] we should therefore abandon 'fidelity criticism', for foregrounding the process of adaptation cannot provide a viable explanatory framework for discussing the end-product itself», in S. CARDWELL, *Adaptation revisited. Television and the classic novel*, Manchester, Manchester University Press 2002, p. 12.

¹¹ Con tale intento, si rifiuta ovviamente l'idea secondo cui gli adattamenti tratti dall'opera letteraria siano delle deformazioni, tradimenti, dissacrazioni e dunque 'abbassamenti' del romanzo. Cfr. L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* cit., pp. 21-22.

¹² Cfr. D. VIART, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Armand Colin 2011.

e della società contemporanea. Grazie all'esperienza dell'esistenzialismo, le nuove forme narrative producono una scrittura nutrita di riflessioni sulla «condition humaine», costellata spesso di crudo realismo. Gli autori, dal canto loro, filtrano la realtà a partire dalle loro esperienze e dalla loro soggettività, assumendo un atteggiamento di responsabilità morale nei confronti del mondo. Questi sono anche gli anni dell'influenza degli scrittori americani, tra cui Steinbeck, Faulkner e Hemingway, oltre che di Kafka, Pirandello e Joyce.

Bisognerà attendere gli anni Quaranta affinché la cesura con il romanzo ottocentesco diventi definitiva. Desiderosi di abbandonare strutture ormai stereotipate, autori del calibro di Georges Bataille, Raymond Queneau, Maurice Blanchot, Nathalie Sarraute, Georges Perrec e Samuel Beckett iniziano a proporre forme espressive in netto contrasto con il romanzo tradizionale. In tale prospettiva va letto il superamento dell'analisi psicologica del personaggio, della rappresentazione realistica, di una cronologia lineare, così come uno spiccato senso dell'ironia, dello *humour* e la decisa volontà di decostruire le regole tradizionali della comunicazione.

Da un punto di vista culturale, sono gli anni della musica rock e jazz, del cinema della *Nouvelle Vague*, del proliferare di linguaggi nuovi e di nuovi mezzi espressivi, che conducono a una scissione tra 'letteratura' e 'paraletteratura'. Ma ci ritorneremo.

Durante tale periodo di profonda crisi ma al contempo di significativa evoluzione del romanzo, accanto alle esperienze più organizzate come quella del gruppo *Oulipo* e quella degli scrittori audaci del *Nouveau Roman*, emergono voci indipendenti, la cui fortuna è molto spesso sopraggiunta dopo la loro scomparsa. Tra queste spicca l'eclittismo provocatore di Boris Vian,¹³ scrittore, musicista e ingegnere, rimasto a lungo ai margini della grande letteratura, come si legge in questa sintesi di Frédéric Maget:

Vian professa toute sa vie le refus de l'embrigadement idéologique. À une époque, celle de l'après-guerre, où il était de bon ton d'être existentialiste, communiste ou maoïste, il ne fut d'aucune école, opposant aux penseurs et aux prophètes un humour potache. Son goût du canular, du jeu de mots, sa passion pour les univers

¹³ Per una bibliografia essenziale sull'autore, comunque non molto ampia, si segnalano certamente gli studi di Noël Arnaud, tra cui almeno: N. ARNAUD, *Boris Vian en verve*, Éd. Pierre Horay, Paris 1970; ID., *Les Vies parallèles de Boris Vian*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris 1981; cfr. anche M. RYBALKA, *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*, Lettres Modernes, Paris 1969; G. PESTUREAU, *Dictionnaire des personnages de Vian*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris 1985; F. TÉNOT, *Boris Vian, le jazz et Saint-Germain*, Éditions du May, Paris 1993; *Oltre il regolo. Da Dostoevskij a Gadda: percorsi umani e intellettuali di ingegneri-artisti*, a cura di E. Martinelli, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012; G. GIANGILBERTO, *Boris Vian: il principe delle notti di Saint-Germain-des-Prés*, Miraggi, Torino 2018.

poétiques et oniriques ont longtemps maintenu son œuvre dans l'incompréhension. Il fallut attendre une nouvelle génération et la faillite des grands idéaux collectifs de l'après-guerre pour que les étudiants de Mai 68 redécouvrent *L'Herbe rouge* et *Je voudrais pas crever*, fassent de *L'Écume des jours* un manifeste et portent Vian au panthéon de la littérature mondiale. Non sans quelques malentendus.¹⁴

Tra le testimonianze di quel che la critica ha denominato *roman expérimental*, *L'Écume des jours*, composto nel 1946 e pubblicato per i tipi di Gallimard l'anno successivo, rappresenta in modo emblematico l'abbandono dei punti di riferimento abituali del romanzo e un forte desiderio di rottura, di novità al punto da risultare disorientante per i lettori dell'epoca, ma non soltanto.

Sono diversi gli espedienti messi in campo in questa direzione, ma primo fra tutti – come rileva Jacques Bens nella sua postfazione al romanzo del 1963 – «la féerie», «ce surnaturel [...] inséré dans une trame parfaitement quotidienne» e, di conseguenza, «rien d'inattendu ne peut plus arriver».¹⁵ Così, accanto a nessi reali al mondo naturale e alla vita quotidiana, non mancano elementi di un universo nuovo, di una realtà sur-reale che prende vita dal linguaggio e in cui avviene «l'invasion du merveilleux et de la fantaisie, de l'angoisse et de l'insolite».¹⁶ A tal proposito è rappresentativo l'*incipit* del romanzo, in cui il lettore si trova immerso nella rappresentazione di un momento dedicato all'igiene personale del protagonista in una mattinata qualunque della sua oziosa esistenza:

Colin terminait sa toilette. Il s'était enveloppé, au sortir du bain, d'une ample serviette de tissu bouclé dont seuls ses jambes et son torse dépassaient. Il prit à l'étagère de verre, le vaporisateur et pulvérisa l'huile fluide et odorante sur ses cheveux clairs.¹⁷

Tale processo di *transplantation*, a dirla con le parole di uno dei maggiori poeti e scrittori giullari e surrealisti del primo Novecento,¹⁸ turba il lettore, non solo per la personificazione di elementi che godono di vita propria, come nel caso del pettine («son peigne d'ambre divisa la masse soyeuse en longs filets [...]»)¹⁹ o dei punti neri

¹⁴ F. MAGET, *Boris Vian et l'esprit potache*, in *Présence de la littérature*, «SCÉRÉN-CNDP», 2010.

¹⁵ J. BENS, *Un langage-univers*, in B. VIAN, *L'Écume des jours*, J.-J. Pauvert, Paris 1963, p. 176. D'ora in poi, tutti i riferimenti testuali al romanzo saranno tratti dall'edizione appena indicata e debitamente segnalata mediante la sigla EJ63.

¹⁶ H. CAJOLET, *Étude stylistique de l'œuvre romanesque de Boris Vian: lexique et univers utopique*, Master of Arts Degree Thesis, Département of French Language and Literature, The Faculty of Graduate Studies and Research McGill University 1971, p. 53.

¹⁷ EJ63, p. 7.

¹⁸ «Surprendre est peu de chose, il faut transplanter», in M. JACOB, *Préface de 1916*, in Id., *Le Cornet à dés*, Paris, Gallimard, 1916, p. 22.

¹⁹ EJ63, p. 7.

sul naso di Colin («quelques comédons saillaient aux alentours des ailes du nez»),²⁰ ma anche per la presenza di leggi surreali, proprie al *monde fictif* generato («Colin [...], s'armant du coupe-ongles, tailla en biseau les coins de ses paupières mates, pour donner du mystère à son regard»),²¹

Il mondo di Vian, con le parole di Bens, «est d'une cohérence extrême»²² ed è «intièrement fondé sur le langage».²³ Non a caso gli anglicismi o, ancor più, le invenzioni lessicali (quali «le pianocktail»)²⁴ o i neologismi a metà (come «alérions» o ancora «antiquaire», «sacristoche»)²⁵ sono indizi di una vera «fête du langage»,²⁶ come l'ha definita Raymond Queneau. A questi elementi si aggiungono tutta una serie di espedienti poetici, di momenti lirici e di strategie linguistiche e stilistiche dell'umorismo che fanno sì che il romanzo sfugga ad ogni sorta di etichetta.²⁷

3. *L'Écume des Jours*: per un'analisi sociologica e intermediale della 'rappresentazione del lavoro'

Da una caratterizzazione tematica²⁸ di tipo sociologico, il tema del lavoro si afferma tra i principali dell'opera, forse solo dopo quello dell'amore e della malattia. Tutti i personaggi dimostrano in maniera più o meno esplicita la loro ostilità al mondo del lavoro e le immagini dei lavoratori che emergono a più riprese lungo tutta la narrazione ruotano attorno alla critica della civiltà industriale.

I vari motivi testuali saranno ora analizzati in una prospettiva inedita e intermediale²⁹ che intende mettere a confronto il romanzo con due dei suoi più recenti adattamenti: l'uno cinematografico, realizzato da Gondry e apparso nel 2013 anche

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² J. BENS, *Un langage-univers* cit, p. 176.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 177.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ B. VIAN, *Œuvres*, édition publiée sous l'autorité d'U. Vian-Kübler, sous la direction de M. Lapprand et Gilbert Pestureau, édition établie et présentée par M. Lapprand, documentation et archives par N. Bertolt, II vol, Fayard, Paris 1999, p. 529.

²⁷ L'ironia e lo *humour* costituiscono di fondo le trame del tessuto dell'opera: sono numerosi i passaggi ironici, le parodie, gli ossimori, le iperboli e i paradossi presenti nel testo che qui non possono trovare spazio per ragioni evidenti. Cfr. H. BAUDIN, *Boris Vian humoriste*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble 1973.

²⁸ Cfr. D. GIGLIOLI, *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

²⁹ Risulta un saggio sulla comparazione generale tra il romanzo e la sua trasposizione in *graphic novel* (cfr. A. CUSÁCOVICH TORRES, *Les bulles des Jours: la bande dessinée et le roman de Boris Vian. Une actualisation à travers l'intertextualité*, «Synergies Espagne», 13, 2020, pp. 85-99), ma non è presente una prospettiva di indagine sul tema specifico della critica sociale e della civiltà industriale in tutti e tre i differenti linguaggi.

in Italia con il titolo *Mood indigo – La schiuma dei giorni*,³⁰ l'altro grafico del 2020 a cura di Morvan e Mousse.³¹

Il *projet de lecture* privilegiato verterà – come già accennato – su una lettura tematica dell'opera-palinsesto, in particolare sulla rappresentazione del lavoro e il conseguente senso di alienazione che scaturisce dalla «civiltà delle macchine», ma intende anche mettere in evidenza le modalità di 'visualizzazione e 'mediazione' fra i tre linguaggi.

In linea generale, come osservato da Cusáovich Torres, la biografia stessa di Vian è stata influenzata da diverse arti, dalla letteratura alla scultura, dall'illustrazione al cinema, dalla musica al fumetto;³² di conseguenza, il romanzo risente fortemente dell'eclittismo del suo autore e si offre tanto alla complessità, quanto alla dia-logicità proprie delle due trasposizioni, cinematografica e visuale. Del resto, come ricorda Hutcheon:

La maggior parte delle teorie sugli adattamenti assumono, ad ogni modo, che sia la storia, la vicenda narrata, il comune denominatore, il nocciolo di ciò che viene trasposto attraverso *media* e generi differenti, ciascuno dei quali si relaziona ad essa in modi diversi sul piano formale e, vorrei aggiungere, con diverse modalità di coinvolgimento – il racconto, la mostrazione, l'interazione.³³

Non a caso Vian è stato definito dalla critica un autentico «peintre verbal».³⁴

L'analisi che segue sarà organizzata in sequenze narrative, disposte generalmente seguendo l'intreccio del romanzo ma comunque selezionate in quanto rappresentative sia dell'operazione di tematizzazione dell'opera, che dell'osservazione delle modalità espressive con cui sono realizzate. In particolare, gli elementi che meritano di essere osservati nel passaggio da un *medium* all'altro sono, oltre al tema, almeno i personaggi (anzitutto il protagonista), il ritmo della narrazione e i dialoghi.³⁵

³⁰ *L'Écume des jours* (2013) di Michel Gondry è il titolo originale francese. Per un'analisi comparata anche in dimensione interculturale, si citerà dalla versione italiana *Mood indigo – La schiuma dei giorni*, d'ora in poi segnalata nell'apparato delle note con la sigla MI13.

³¹ B. VIAN, *L'Écume des jours*, adaptation et scénario de J.D. Morvan, assisté de F. Voulyzé, dessin de M. Mousse, Éditions Delcourt, Paris 2020. Nel corpo delle note il *graphic novel* sarà ormai indicato con la sigla BD20.

³² Cfr. A. CUSÁOVICH TORRES, *Les bulles des Jours: la bande dessinée et le roman de Boris Vian. Une actualisation à travers l'intertextualité* cit., p. 86.

³³ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* cit., p. 30.

³⁴ V.-M. MARCHAND, *Boris Vian le sourire créateur*, Éditions Écriture, Paris 2009, p. 332.

³⁵ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* cit., pp. 31-33.

3.1 Rappresentazioni del contesto sociale del protagonista

A partire dalle prime battute dell'opera, il personaggio principale di Colin è presentato come un giovane uomo, gentile, benestante e raffinato, non impegnato in alcuna attività lavorativa (cap. I): «Il souriait souvent d'un sourire de bébé [...]. Il était presque toujours de bonne humeur, le reste du temps il dormait». ³⁶ La sua agiatezza è segnalata in maniera più esplicita in una sequenza in cui si compara all'amico Chick:

Chick, comme lui célibataire, avait le même âge que Colin, vingt-deux ans, et des goûts littéraires comme lui, mais moins d'argent. Colin possédait une fortune suffisante pour vivre convenablement sans travailler pour les autres. ³⁷

Altre spie della condizione sociale del protagonista sono la presenza di un arredamento lussuoso all'interno del suo appartamento («il y avait des robinets de laitton soigneusement astiqués» che «produisaient des effets féériques»); ³⁸ i prelibati pranzi preparati e serviti dal cuoco personale Nicolas, il quale si diletta in ricette tratte dal *Livre de cuisine* del celebre chef Gouffé; i suoi passatempi preferiti («Le plus clair de mon temps, dit Colin, je le passe à l'obscurcir»). ³⁹ Egli difatti ama trascorrere le sue giornate ascoltando musica jazz, tra tutti Duke Ellington, e costruendo un bizzarro «pianocktail». ⁴⁰ Il profilo che si evince è dunque quello di un giovane borghese che dispone di un'elevata quantità di «doublezons» (*argent*), cultore della musica e dedito all'arte; un *dandy*, insomma, alla ricerca di una storia d'amore che dia spessore alla sua esistenza («j'ai tant envie d'être amoureux...»). ⁴¹

Nella pellicola le informazioni sullo *status* di Colin vengono trasmesse durante i titoli di testa. Ciò accade perché il linguaggio filmico si sviluppa solitamente in un arco temporale compresso, inferiore rispetto a quello che occorre per leggere il romanzo, che può, dal suo canto, offrire parentesi narrative più ampie o descrizioni più approfondite. Nel caso specifico, l'espedito utilizzato in *Mood indigo* è la citazione intertestuale e metaletteraria al romanzo stesso: in particolare, la frase del testo «Colin possédait une fortune suffisante pour vivre convenablement sans travailler pour les autres» ⁴² compare su di un foglio mentre è battuta a macchina da

³⁶ EJ63, p. 7.

³⁷ Ivi, p. 8.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Ivi, p. 121.

⁴⁰ Ivi, p. 12.

⁴¹ Ivi, p. 27.

⁴² Cfr. MI13, min. 02:47-02:55. La voce del narratore fuori campo legge la frase in traduzione italiana a beneficio degli spettatori.

una sfilza di operai-redattori che lavora strenuamente. È indicativo il fatto che questa scena sia già presente in apertura del film, a voler suggerire un preciso orientamento ermeneutico dell'opera, ovvero quello della critica sociologica qui privilegiato.

Quanto al *roman graphique*, è interessante osservare come bisogna attendere la quinta tavola affinché il lettore abbia dei riferimenti sulla posizione sociale dei personaggi: con una velocità rallentata rispetto al testo letterario (e ancor più all'adattamento cinematografico) e con una variazione dello *status* del narratore, Colin è invece definito per antitesi al suo amico Chick. A questi sono rivolte le parole che il narratore extradiegetico ed eterodiegetico dell'opera letteraria aveva riservato di contro al protagonista: «Mais le pauvre ne possède pas une fortune suffisante pour vivre convenablement sans travailler pour les autres». ⁴³

Ancora un altro cenno al ceto sociale di Colin è presente nel cap. XV: durante un pranzo a casa sua, deciderà di offrire dei soldi all'amico Chick per consentirgli di sposare l'amata Alise, e a un certo punto il narratore dirà: «Colin se sentait honteux d'être si riche». ⁴⁴ Questa frase, nel *graphic novel*, sarà invece pronunciata dallo stesso personaggio. ⁴⁵ Quanto all'adattamento filmico, di contro, questa scena si svolge sulla pista da pattinaggio, senza alcuna nota di imbarazzo. ⁴⁶

3.2 Riflessioni sulla civiltà industriale

Dopo un colpo di fulmine alla festa di compleanno del barboncino di un'amica, Colin si innamora perdutamente della dolce e fragile Chloé (cap. XI). I due convolano a nozze (capp. XXI-XXII) e l'indomani partono per la luna di miele, accompagnati in auto dal fedele Nicolas (capp. XXIII-XXVII). Lungo il tragitto (cap. XXIV), si prefigura un'atmosfera cupa («le ciel était bas, des oiseaux rouges volaient au ras des fils télégraphiques en montant et descendant comme eux, et leurs cris aigres se reflétaient sur l'eau plombée des flaques») ⁴⁷ e, a un certo punto, Chloé si affaccia al finestrino e rabbrivisce alla vista di alcuni operai che vengono paragonati a mere 'bestie' («Une bête écailleuse les regardait, debout près d'un poteau télégraphique»). ⁴⁸ Il dialogo che scaturisce tra Colin e Chloé avvia una riflessione sulla schiavitù mentale di cui sono succubi coloro i quali esercitano un'attività lavorativa per poter sopravvivere:

– Regarde, Colin... Qu'est-ce que c'est ?...

⁴³ Cfr. 4° quad., tav. 5, BD20, p. 7.

⁴⁴ EJ63, p. 46.

⁴⁵ Cfr. 1° quad., tav. 46, BD20, p. 48.

⁴⁶ Cfr. MI13, min. 39:48-40:26.

⁴⁷ EJ63, p. 65.

⁴⁸ Ivi, p. 66.

Colin regarda.

- Je ne sais pas, dit-il. Ça... ça n'a pas l'air méchant...
- C'est un des hommes qui entretiennent les lignes, dit Nicolas par-dessus son épaule. Ils sont habillés comme ça pour que la boue n'entre pas jusqu'à eux...
- C'était... c'était très laid... murmura Chloé.⁴⁹

Qualche minuto più tardi, si ritrovano ad attraversare un paesaggio di miniere di zolfo e Chloé esprime ancora una volta il suo raccapriccio nei confronti ora dei minatori:

- Quel travail terrible!... dit Chloé. [...] Ils ne nous aiment pas [...]. Allons-nous-en d'ici.
- Ils travaillent... dit Colin.
- Ce n'est pas une raison, dit Chloé.⁵⁰

Ma è soprattutto nel XXV capitolo che prende forma in maniera più definita la critica alla dipendenza dal lavoro che costringe a occupazioni dure e faticose:

- Pourquoi sont-ils si méprisants ? demanda Chloé. Ce n'est pas tellement bien de travailler...
- On leur a dit que c'était bien, dit Colin. En général, on trouve ça bien. En fait, personne ne le pense. On le fait par habitude et pour ne pas y penser, justement.
- En tout cas, c'est idiot de faire un travail que des machines pourraient faire. [...] - Les gens perdent leur temps à vivre, alors, il ne leur en reste plus pour travailler.
- Ce n'est pas plutôt le contraire ? dit Chloé.
- Non, dit Colin. S'ils avaient le temps de construire les machines, après ils n'auraient plus besoin de rien faire. Ce que je veux dire, c'est qu'ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler.⁵¹

Colin spiega in seguito che la religione del lavoro («Le travail, c'est sacré»)⁵² è inculcata nella mente dei lavoratori a tal punto da non renderli liberi di discernere serenamente la via della libertà. E Chloé nuovamente li paragona a delle «bêtes» e, questa volta, anche Colin concorda:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ivi*, p. 67.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 68.

– Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de charger à progresser et à ne plus travailler.⁵³

Se queste sono le sequenze narrative del romanzo, nella trasposizione di Gondry è invece assente l'incontro con gli operai del telegrafo e con i minatori: l'unico riferimento visivo rimane uno sfondo cupo con ciminiere e fumi, tipici di un paesaggio industriale, al quale Chloé getta uno sguardo piuttosto indifferente.⁵⁴ Il *Leitmotiv* preponderante è invece la catena di montaggio dei redattori-operai che ininterrottamente redigono a macchina il romanzo, senza instaurare alcuna relazione con i colleghi a fianco, neanche durante la pausa pranzo svolta frettolosamente sul posto di lavoro. Dinanzi a un'attività altamente ripetitiva e meccanica, come ingranaggi di un unico meccanismo, il risultato è l'alienazione della psiche. Per altro, sempre nella medesima scenografia, ma più avanti nella narrazione,⁵⁵ prende corpo una sequenza in cui sono perfettamente rappresentati gli effetti stressanti di un lavoro così monotono e automatico: nella catena di montaggio compare ormai anche Colin, il quale, a differenza degli altri, non riesce a reggere il ritmo sostenuto della stesura («Non ho finito la frase», urla più volte), probabilmente perché estraneo a qualunque attività lavorativa e ai tempi di produzione. Ciò implica dei ritardi nella catena e non può che generare panico e confusione nella sala-industria; difatti, nonostante i minimi di tentativi di soccorso dei colleghi nei confronti di Colin, che nel frattempo è caduto nel tentativo di recuperare il tempo perduto, si vedono sopraggiungere sulla scena due sorveglianti che gridano: «Sta rallentando il ritmo! Fatelo uscire dalla catena!». La sequenza termina con l'espulsione fisica e violenta di Colin dal luogo di lavoro e l'indifferenza dei passanti che lo calpestanto.

La soluzione figurativa del tragitto in luna di miele proposta da Morvan e Mousse risulta invece più corrispondente al romanzo: in primo luogo, per la rappresentazione di un'atmosfera tetra⁵⁶ che spaventa e rattrista Chloé, ma soprattutto per la raffigurazione di uomini che lavorano sul ciglio della strada e che prendono le sembianze di avvoltoi, deturpati nell'aspetto fisico, chini su sé stessi e dall'espressione funebre.⁵⁷ Essendo il *graphic novel* illustrato in bianco e nero, a rendere più marcate le sensazioni di oppressione sono le tinte di sfumature più scure e tenebrose di una tavola unica, in cui il gioco di luci e ombre rende possibile una scena di periferia industriale.⁵⁸ La sequenza grafica propone dunque una dura requisitoria

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Cfr. MI13, min. 50:23-50:40.

⁵⁵ Cfr. *ivi*, min. 01:23:39-01:24:08.

⁵⁶ Cfr. 1° quad., tav. 63, BD20, p. 65.

⁵⁷ Cfr. 8° quad., tav. 64, *ivi*, p. 66.

⁵⁸ Cfr. tav. 66, *ivi*, pp. 68-69.

dell'ambiente insalubre delle fabbriche e, di conseguenza, della condizioni di lavoro inumane che stravolgono le fisionomie, tanto da indurre Chloé a chiedersi: « – *Mais, est-ce que c'est leur faute... s'ils croient que c'est bien de travailler?*»;⁵⁹ e Colin risponde con le stesse parole del romanzo sulla sacralità del lavoro. Si osserva, a proposito dei dialoghi, che le *bulles* si sovrappongono quasi perfettamente a quelle del romanzo.

3.3 La reificazione dell'essere umano

Durante la luna di miele in montagna, le condizioni di salute di Chloé iniziano ad essere precarie tanto che decidono di rientrare a casa. Dopo una sincope (cap. XXXI), convocano a casa il professore Mangemanche, il quale prescrive alla convalescente dei medicinali molto costosi (cap. XXXV), ponendo così in allerta Colin sulla loro condizione economica (cap. XLIII). Saranno la terapia floreale e la prospettiva di un intervento chirurgico per curarla da un «*nénuphar*»⁶⁰ al polmone a obbligare Colin a cercare un lavoro (XLIII), come si legge in uno scambio con l'amico Chick:

- As-tu trouvé du travail ? demanda-t-il.
- Non... dit Colin. J'ai un rendez-vous tantôt et un demain.
- Quel genre de travail cherches-tu ? demanda Chick.
- Oh ! n'importe quoi, dit Colin. Pourvu qu'ils me donnent de l'argent. Les fleurs coûtent très cher.⁶¹

Ormai consapevole di essere rimasto senza denaro («*C'est depuis que je n'ai plus de doublezons...*»)⁶² per aver provveduto alle cure della moglie, è persino costretto a vendere il suo *pianoctail* (cap. XLV) e a cercare lavoro: prima presso l'ufficio di un direttore che non conosce nemmeno l'incarico che è chiamato ad assegnare a Colin, il quale andrà via insultato e apostrofato come un nullafacente (cap. XLIV); poi presso un costruttore di armi (cap. LI), di cui aveva letto un'offerta di lavoro sul giornale. Anche in questa seconda occasione, Colin non fa mistero della sua contrarietà al lavoro:

- J'ai besoin d'argent, dit Colin.
- Cela est fréquent, dit l'homme, mais le travail vous rend philosophe. Au bout de trois mois vous en aurez moins besoin.
- C'est pour soigner ma femme, dit Colin.
- Ah? Oui? dit l'homme.

⁵⁹ Cfr. 4° quad., tav. 69, ivi, p. 71.

⁶⁰ EJ63, p. 108.

⁶¹ Ivi, p. 117.

⁶² Ivi, p. 118.

– Elle est malade, expliqua Colin. Je n'aime pas le travail.⁶³

Nonostante tutto però, egli accetta ed è condotto nella fabbrica di fucili dove ascolta la descrizione della sua mansione: «– [...] Mais, pour que les canons de fusil poussent régulièrement, et sans distorsion, on a constaté, depuis longtemps qu'il faut de la chaleur humaine». ⁶⁴ Inizialmente la sua produzione è di qualità, ma un giorno, inaspettatamente, fiorisce una rosa bianca in acciaio sui fucili che sta covando e così viene mandato via (capp. LI e LII). È evidente l'amara ironia dello sfruttamento della vita umana per la produzione di oggetti, tra l'altro paradossalmente progettati per la distruzione dell'uomo stesso.

Tanto nell'adattamento grafico del *roman graphique*,⁶⁵ ma ancor più in quello filmico,⁶⁶ la sequenza rimane surreale come nel testo letterario, ma probabilmente risulta più efficace, poiché, come sostiene Hutcheon, «mostrare una storia [...] come nei film [...] implica l'esperienza diretta, in tempo reale, di una *performance* fruibile a livello uditivo o, più spesso, audiovisivo». ⁶⁷ I dialoghi, ancora una volta, seppur con prese di parola talvolta differenti, riportano le parole del testo di Vian.

Per ragioni evidenti di spazio, non è possibile analizzare invece il rapporto di Chick con il mondo del lavoro; basti citare solamente l'incidente che accadrà nella fabbrica in cui si occupa del monitoraggio del corretto funzionamento delle macchine sin quando, a causa di un guasto, rimangono uccisi quattro operai (capp. XLVIII e XLIX).

Al termine di questa analisi che ha consentito non tanto di misurare la fedeltà all'opera letteraria – seppur appare rispettato l'orizzonte di attesa del lettore/spettatore –, quanto di comparare le diverse modalità di visualizzazione e rintracciare le equivalenze o le differenze semiotiche, risulta evidente come «i temi sono probabilmente gli elementi di una storia che più facilmente si possono considerare adattabili al cambiamento dei *media* e dei contesti di genere e strutturali». ⁶⁸

4. *L'Écume des jours*, un 'romanzo industriale europeo'. Conclusioni sulla 'letteratura industriale' e la '*littérature du travail*': alcune coordinate teoriche tra Italia e Francia.

Alla luce della rassegna appena conclusa sulle rappresentazioni del lavoro all'interno dei tre *medium* in esame, le strategie espressive e gli esiti visivi sono risultati

⁶³ Ivi, p. 142.

⁶⁴ Ivi, p. 143.

⁶⁵ Cfr. tavv. 128-129, BD20, pp. 130-131.

⁶⁶ Cfr. MI13, min. 01:37:05-01:39:21.

⁶⁷ L. HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media* cit., p. 34.

⁶⁸ Ivi, p. 31.

tutti originali e surreali, ognuno nella specificità del proprio linguaggio. Ma al di là delle peculiarità di ogni codice, è oramai manifesto il ruolo capitale del tema del lavoro quale chiave ermeneutica di accesso all'opera-palinesesto *L'Écume des jours*.

A tal riguardo, per la presenza degli elementi messi debitamente in luce lungo il percorso, pare si possano perfettamente rievocare gli studi di Lupo in merito a quella che è stata definita in Italia come «letteratura industriale»,⁶⁹ ovvero quel cerchio cui appartengono:

quei testi narrativi e poetici che eleggono a sfondo, da un lato, il lavoro operaio (corredato da riferimenti a ciminiere, turni, mense, sirene), dall'altro gli uffici e le sale riunioni, spazi riservati a funzionari e dirigenti.⁷⁰

Se è vero che, giunti a questo punto della trattazione, si possa solamente accennare alla questione critico-teorica, l'argomento merita tuttavia attenzione. Difatti, stando alla definizione proposta da Lupo, *L'Écume des jours* di Vian rientrerebbe a pieno titolo nel filone dei 'romanzi industriali' d'Europa, per il fatto che questi «scriv(e) d'industria», dunque «di complessità» e «di conflitti», anche secondo Calabrò:

Conflitti tra capitale e lavoro, tra tempo della produzione e tempo del riposo, tra tecnologie *labour saving* e difesa dei diritti legati alla permanenza del posto di lavoro, tra spinte indispensabili all'innovazione e spiriti di conservazione che percorrono trasversalmente tutta la complessa umanità che si muove "dentro" e "attorno" all'industria, dagli operai ai manager, dai tecnici agli azionisti, dagli uomini e dalle donne delle istituzioni agli abitanti di paesi e città che proprio dall'industria traggono identità e vita, sofferenze e ricchezza.

Ma sono appunto i conflitti, da comprendere e superare in nuove sintesi, a fare da molla dell'innovazione e del cambiamento.⁷¹

Ora, tuttavia, occorre un chiarimento epistemologico, nonché alcune precisazioni terminologiche, per disambiguare il significato di quella che sarebbe la traduzione letterale del sintagma *roman industriel*, categoria che, per quanto non rigida, non corrisponde in nulla alla nomenclatura italiana; da qui la necessità di un rapido inquadramento storico e teorico.

⁶⁹ Cfr. *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Prefazione di A. Meomartini, Introduzione di A. Calabrò, Editori Laterza, Roma-Bari 2013; E. MARTINELLI *Oltre il regolo. Da Dostoevskij a Gadda: percorsi umani e intellettuali di ingegneri-artisti* cit.

⁷⁰ G. LUPO, *Orfeo tra le macchine*, in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale* cit., p. 4.

⁷¹ A. CALABRÒ, *Introduzione. Il racconto della tradizione aiuta il "rinascimento manifatturiero"*, in *ivi* cit., p. IX.

Già a partire dal contributo del giovane giornalista Gustave Planche nel *Livre des Cent et un* (1832-1834), inizia a delinarsi la differenza tra arte e industria:

«l'art» se signale par son originalité, son sérieux, son exigence et hélas son manque d'audience, tandis que «l'industrie» vise à la fabrication de copies des œuvres authentiquement artistiques, centons irréductibles à de simples plagiats.⁷²

Ma sarà con l'articolo di Sainte-Beuve, *De la littérature industrielle*, pubblicato sulla «Revue des deux mondes» nel settembre 1839, che il concetto di '*littérature industrielle*' si consolida e si lega indissociabilmente all'idea di 'paraletteratura', ovvero al concetto di «démocratisation de la littérature tant dans sa production que dans sa réception»,⁷³ proseguendo verso una «massification» e «diversification des publics». ⁷⁴ Nel corso dei decenni, gli scrittori-giornalisti denunciano frequentemente il materialismo del mercato letterario e, con le parole di Lukàcs, «le processus de la transformation en marchandise de la littérature dans toute son ampleur, dans sa totalité: depuis la production de papier jusqu'aux convictions, pensées et sentiments des écrivains». ⁷⁵ Malgrado i tentativi di riabilitazione della nozione di *littérature industrielle*, i filosofi e sociologi Adorno e Horkeimer, tra gli altri, enfatizzano ancora la «marchandisation de la culture lettrée sous la pression du "système industriel-culturel", sous-produit du système capitaliste»⁷⁶ e, dal canto suo, nonostante le profonde divergenze di pensiero, anche Bourdieu distingue una cultura 'legittima' da una 'illegittima', attaccando il «culte de la culture populaire». ⁷⁷

A questo punto, pare chiaro come la nozione sociologica di *littérature industrielle* nell'accezione storico-critica francese non possa essere adeguata per *L'Écume des jours*, considerata ormai superata la "lotta di classe" tra i generi letterari che andrebbe a discapito del genere romanzesco; è piuttosto necessario introdurre la nozione di «littérature du travail»⁷⁸ e non più soltanto di 'letteratura realista' o 'neo-realista'.

⁷² *Ibid.*

⁷³ A. GLINOER, *Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle*, in «CON-TEXTES [En ligne]. Revue de sociologie de la littérature», mai 2009, <https://doi.org/10.4000/con-textes.4325>.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ G. LUKÀCS, "Illusions perdues", in ID., *Balzac et le réalisme français* (1935), traduit par P. Laveau, La Découverte, Paris 1999, p. 50.

⁷⁶ A. GLINOER, *Classes de textes et littérature industrielle dans la première moitié du XIXe siècle*, cit.

⁷⁷ P. BOURDIEU, *Le marché des biens symboliques*, in «L'Année sociologique», vol. 22, 1971, p. 88.

⁷⁸ Cfr. T. BEINSTINGEL, *La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses*, Thèse de Doctorat en Littérature française sous la direction d'H. Bismuth et de J. Poirier, Université de Bourgogne–Franche-Comté 2017.

Anche in questo caso, l'espressione proposta ha acquisito nel tempo diverse accezioni, eppure la narrazione del lavoro suggerisce uno stretto legame tra le rappresentazioni del lavoro e la letteratura: Henry Poulaille, con il suo manifesto *Nouvel Âge littéraire* (1930), fonda la corrente della '*littérature prolétarienne*', destinata a un pubblico popolare, come forma di protesta per le condizioni della classe operaia.⁷⁹ Ma sarà all'indomani della Seconda Guerra mondiale che il mondo del lavoro in Europa si riorganizza e la Francia, in particolare, identifica negli anni delle «Trente Glorieuses»⁸⁰ un periodo di grande sviluppo industriale e di slancio economico, che diverrà lo sfondo di numerose «écritures du travail»:⁸¹

Le souci de la narration est particulièrement exacerbé, et provoque par conséquent une littérarité originale et réfléchie. Les personnages revêtent une grande importance: toute la littérature du travail est fondée sur une compréhension des activités décrites et/ou sur leur mise à distance. Le personnage-travailleur est à la fois celui que l'on reconnaît, mais aussi celui à qui on ne peut s'identifier. Le lecteur peut le deviner à travers des personnages stéréotypés (l'employé surexploité, le patron désagréable) ou le découvrir complètement à travers une activité inconnue et exotique [...]. De même, la manière de raconter l'histoire oscille entre un réalisme devant une situation de crise ou sa mise à distance, le plus souvent d'une manière comique. Récits profondément réfléchis, les écrits du travail ont leur propre poésie.⁸²

Aurore Labadie ha più recentemente avanzato un altro appellativo, quello del «roman d'entreprise», inteso però come sottogenere del romanzo.⁸³ Dunque, insieme a Beinstingel, lungi dal voler creare una gerarchia tra generi letterari, per *L'Écume des jours* è il caso di privilegiare piuttosto il sintagma «littérature du travail», coniato da Dominique Viart⁸⁴ nei suoi studi su François Bon e definito da Frédéric Saenen con tali parole:

⁷⁹ «[...] littérature sur le peuple, écrite par la classe ouvrière, indépendamment des canons de l'écriture académique et "bourgeoise"». D. VIART, *Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain?*, in ID., *Écrire le présent*, a cura di G. Rubino, Armand Colin, Paris 2013, pp. 133-156.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 17; J. FOURASTIÉ, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Fayard, Paris 1979.

⁸¹ Cfr. *Écrire le travail au XXIe siècle. Quelles implications politiques?*, a cura di A. Adler, M. Heck, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2016.

⁸² T. BEINSTINGEL, *La représentation du travail dans les récits français depuis la fin des Trente Glorieuses* cit., pp. 28-29.

⁸³ Cfr. A. LABADIE, *Le Roman d'entreprise au tournant du XXIe siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2016, p. 12.

⁸⁴ Cfr. D. VIART, *Écrire le travail. Vers une sociologisation du roman contemporain?* cit., pp. 133-156.

À ce titre, la *littérature du travail* est aussi une littérature du stress, dont la lecture provoque malaise et tension. [...] Plus que d'une *littérature du travail*, il s'agirait d'évoquer une littérature de la précarité, dénonçant la liquidation de l'individu par le transitoire et la perte d'identité. [...] La *micro-littérature du travail* a la juste dimension du grain de sable qui pourrait gripper bien des rouages.⁸⁵

L'Écume des jours trova dunque «plus d'horizons»⁸⁶ di senso se inserito in questo quadro teorico.

⁸⁵ F. SAENEN, *Écrire le travail aujourd'hui; une littérature néo-prolétarienne est-elle possible?*, in «Jibrile», 2011.

⁸⁶ C. BAUDELAIRE, *À quoi bon la critique? (Salon de 1846)*, in ID., *Écrits sur l'art*, texte établi, présenté et annoté par F. Moulinat, Gallimard, Paris 2008, p. 141.