

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO DI LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

La censura nelle traduzioni italiane de *Il conte di Montecristo*

CANDIDATO

Martina Balestrieri

RELATORE

Prof.re Walter Julien Alberisio

Anno Accademico 2021/2022

Primo Appello

INDICE

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO 1: Contestualizzazione dell'opera	4
1.1 L'autore	4
1.2 L'opera	6
1.3 Il fenomeno dei romans-feuilletons	8
CAPITOLO 2: La censura e la reputazione dell'opera	12
2.1 Le edizioni	12
2.2 La censura nel XIX secolo	13
2.3 Un lungo processo di rivalutazione	16
CAPITOLO 3: Le edizioni a confronto	21
3.1 Il capitolo XVI	21
3.2 Il capitolo XXXV	23
3.3 Il conte di Montecristo come Dio	26
CONCLUSIONI	28

INTRODUZIONE

Il conte di Montecristo è un romanzo di Alexandre Dumas la cui fama è ormai nota e condivisa. Pubblicata tra il 1844 e il 1846, l'opera diventa ben presto uno dei romanzi d'appendice più letti e apprezzati dal pubblico francese. Infatti, il fenomeno dei romans-feuilletons, ovvero la pubblicazione di romanzi a fondo giornale, insieme allo sviluppo editoriale che caratterizza il XIX secolo, permettono a *Il conte di Montecristo* di essere stampato in larga scala, venduto a basso prezzo e, soprattutto, di raggiungere anche i ceti più bassi. Tuttavia, saranno proprio le caratteristiche del romanzo d'appendice, con il suo stile poco elaborato e la sua sintassi talvolta ridondante, a farlo relegare dalla critica colta ad una letteratura bassa e popolare, seppur avvincente.¹

Lo scopo di questo elaborato è quello di comprendere come la reputazione e la considerazione che si aveva dell'opera abbiano influito sull'attenzione dedicata alle edizioni integrali e, in particolare, alle traduzioni italiane che, per lungo tempo, sono state caratterizzate da tagli e modifiche approntate nel 1800.

Per fare ciò, nel primo capitolo verrà contestualizzato il romanzo di Alexandre Dumas, proponendo un breve riassunto della trama e della biografia dell'autore. Inoltre, verrà dedicata particolare attenzione al fenomeno dei romanzi d'appendice, distintivo del XIX secolo e strettamente legato allo sviluppo editoriale dell'epoca. In seguito, verranno descritte le caratteristiche principali dei romans-feuilletons, illustrando i motivi della loro vasta diffusione, senza però tralasciare le critiche a loro rivolte.

Successivamente, nel corso del secondo capitolo, verrà effettuata un'analisi delle più note edizioni circolanti, approfondendo in particolare quelle italiane che si sono rivelate essere, per la maggior parte, poco fedeli all'originale. In Italia, infatti, la traduzione di molte edizioni è stata attribuita ad Emilio Franceschini che si è scoperto essere uno pseudonimo utilizzato per traduzioni anonime dell'800, ricche di tagli e modifiche. Per spiegare la diffusione e la ristampa di queste edizioni, nonostante la loro grande distanza dall'originale francese, verrà illustrato il lungo processo di rivalutazione che l'opera ha dovuto subire in quanto appartenente alla letteratura popolare, per molto tempo segnata da una connotazione negativa. Inoltre, si presenterà la pratica della censura attuata nel diciannovesimo secolo, sottolineando il ruolo della Chiesa e dell'Index nella modifica e nella proibizione di numerose opere, tra cui i romanzi dumasiani.

¹ Vedere ad esempio Bassan Fernande, *Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol.22, No. 1/2, University of Nebraska Press, Fall-Winter 1993-94 o Dumasy Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Parigi, Presses universitaires de France, 1989.

Infine, il terzo capitolo permetterà di quantificare l'impatto dei tagli e la loro natura, attraverso il confronto di passaggi scelti appartenenti a tre edizioni ritenute rappresentative. Questo procedimento permetterà di notare direttamente dal testo alcune delle censure attuate e comprendere quali temi sono stati maggiormente oggetto di modifiche.

CAPITOLO 1: Contestualizzazione dell'opera

1.1 L'autore

Alexandre Dumas è stato uno dei più importanti scrittori e drammaturghi francesi del XIX secolo. Nato il 24 luglio 1802 a Villers-Cotterêts, nel dipartimento dell'Aisne, il futuro scrittore viene cresciuto principalmente dalla madre. Il padre, generale della Rivoluzione francese, muore quando il figlio ha solo tre anni e le conseguenti scarse possibilità economiche non gli permettono di intraprendere un percorso scolastico facoltoso. Tuttavia, il giovane Dumas dimostra fin da subito un grande interesse per la letteratura e, ancor di più, per la calligrafia. Infatti, nel 1823, si trasferisce a Parigi dove inizia a lavorare come copista a servizio di Luigi Filippo duca di Orléans, futuro re dei Francesi.

Nel 1824 nasce suo figlio omonimo Alexandre, anche lui futuro scrittore, e l'anno seguente Dumas comincia a redigere i suoi primi lavori: tre brevi storie pubblicate a nome *Nouvelles contemporaines*, nel 1825. È però con i primi testi teatrali *Henri III et sa cour* e *Christine*, rappresentati alla Comédie-Française di Parigi nel 1829-30, che raggiunge l'apprezzamento e la stima del pubblico francese. Abbandona così il suo lavoro da copista per concentrarsi interamente sulla scrittura che lo accompagnerà per il resto della sua vita, con una delle produzioni più prolifiche di sempre.

A partire dalla seconda metà del 1800, il fenomeno dei romans-feuilletons si diffonde, moltiplicando i lettori e creando un pubblico fedele e appassionato: i romanzi di appendice compaiono a fondo pagina dei maggiori giornali quotidiani, venduti solo su abbonamento.

Ils inaugurent la presse de masse. Entre 1836 et 1845, les principaux quotidiens [...] doublent leur tirage. [...] En 1846, Le Siècle atteint 32.885 abonnées, La Presse : 22.170, et Le Constitutionnel : 24.771. Étant donné que ces abonnements sont pris par des familles, des maisonnées, des clubs de lecture, et des cabinets de prêt, l'ensemble des journaux atteint 1.500.000 lecteurs.²

Dumas approfitta del grande numero di lettori che i giornali gli garantiscono e pubblica il suo primo roman-feuilleton nel 1838, intitolato *Le Capitaine Paul*. Sarà però a partire dal 1844 che si impadronirà della scena, collaborando con i giornali più noti: *La Presse*, *Le Constitutionnel* et *Le Siècle*. È infatti attraverso questi quotidiani che pubblica le sue opere più conosciute e ricordate. È il caso de *Les Trois Mousquetaires* nel giornale *Le Siècle* nel 1844, *La Regina Margot* su *La Presse* nel 1845 e *Il conte di Montecristo*, pubblicato tra il 1844 e il 1846 sul *Journal des Débats*. La produzione

² Bassan Fernande, *Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)*, op. cit., p. 100.

letteraria di Dumas fu così vasta da lasciare increduli i lettori francesi e gli editori, che gli domandavano sempre più collaborazioni nel minor tempo possibile.

La sua prolificità si deve, in parte, al contributo dato da diversi collaboratori che lo aiutavano nell'ideazione e nella prima stesura dei suoi romanzi. Nel caso de *Il conte di Montecristo*, fu Auguste Maquet a partecipare alla scrittura del romanzo.

Nel corso degli anni la domanda aumenta incessantemente, di conseguenza Dumas « se fait aider par des collaborateurs de plus en plus nombreux, qui lui portent une idée ou un sujet qui met son imagination en branle, ou s'occupent de la documentation historique ou rédige des ébauches de plans ou de rédaction, Dumas récrivant le tout ».³

Ulteriore successo verrà poi raggiunto grazie agli adattamenti teatrali dei suoi romanzi più amati. In particolare, a partire dal 1847 quando viene fondato il Théâtre-Historique su domanda di Dumas. Quest'ultimo finirà però per fallire nel dicembre 1850 a causa di una sbagliata gestione economica da parte dello scrittore e dei direttori.

Nello stesso anno, la pubblicazione dei feuilletons viene ridotta a tre volte a settimana (mentre prima era giornaliera), a causa dei messaggi progressisti che contengono e che preoccupano il governo.⁴ Dumas stesso si è sempre dimostrato politicamente impegnato, non avendo mai paura di esprimere la sua opinione anche se contraria al governo. Lascia infatti Parigi nel 1852 e si trasferisce a Bruxelles. Qui si accorda con la maison Meline per pubblicare i suoi scritti tra cui *Le Pays*, 1853.

Lo scrittore decide poi di recarsi a Roma per redigere quella che definisce la sua “œuvre capitale”, intitolata *Isaac Laquedem*. Tuttavia, l'opera viene aspramente contestata dalla critica cattolica poiché vede Gesù Cristo tra i suoi protagonisti: Léon Abineau lo sottolinea nel giornale *L'Univers, union catholique*.⁵ *Le Constitutionnel* ne interrompe la pubblicazione e Dumas lascia l'opera incompleta.

Nel 1853 torna a Parigi dove pubblica il suo romanzo d'appendice più lungo, *Les Mohicans de Paris* (1854) e fonda la sua rivista letteraria *Le Mousquetaire* (1853-55) e il settimanale *Le Monte-Cristo* (1857-59).

Dumas lascia nuovamente Parigi il 9 maggio 1860 per seguire Garibaldi nella Spedizione dei Mille e si trasferisce a Napoli fondando il giornale *L'Indépendant*. Torna poi in Francia nel 1864 dove continua a pubblicare feuilletons, tra cui *La San Felice* (1864-64) et *Les Blancs et les Bleus* (1867-68). Alexandre Dumas muore a Neuville-lès-Dieppe, il 5 dicembre 1870, dopo aver scritto più di 257 volumi e con la fama di essere considerato, non solo dai suoi contemporanei ma anche dai posteri, uno dei padri dei romans-feuilletons.

³ *Ibidem*, p. 103.

⁴ *Ibidem*, p. 107.

⁵ *Ibidem*, p. 109.

1.2 L'opera

Il conte di Montecristo è un romanzo di Alexandre Dumas pubblicato inizialmente su forma di roman-feuilleton ne *Le Journal des Débats*, tra l'agosto del 1844 e il gennaio del 1846.

Il romanzo si sviluppa nel periodo tra l'esilio di Napoleone Bonaparte all'Isola d'Elba (1815) e il 1838 durante il governo di Luigi Filippo d'Orléans, ultimo re dei Francesi prima dell'impero di Napoleone III.

Il protagonista del romanzo è Edmond Dantès, un giovane marinaio di 19 anni che, dopo aver preso il posto del capitano deceduto in viaggio, sbarca a Marsiglia nel 1815. Al suo arrivo, l'armatore Pierre Morrel, proprietario della nave Pharaon, gli annuncia la sua volontà di nominarlo capitano.

Dantès è entusiasta: grazie alla promozione potrà aiutare economicamente suo padre e sposare la donna che ama, Mercédès.

La sua fortuna causa però le invidie di tre altri personaggi: Danglars, anche lui marinaio della nave Pharaon, Garspard Caderousse, un vicino di casa del padre, e Fernand Mondego, innamorato di Mercédès da tempo. Questi tendono una trappola a Edmond, facendolo arrestare per sospetto bonapartismo con la complicità fortuita del corrotto magistrato Villefort. Edmond viene quindi incarcerato al Château d'If e, mosso dalla disperazione, considera addirittura il suicidio.

Decisivo è però l'incontro con l'abate Faria, anch'egli prigioniero. I due stringono un rapporto di amicizia sincero, tanto che l'abate rivela a Dantès, non solo il suo piano di fuga, ma anche l'esistenza di un enorme tesoro sull'isola di Montecristo.

Gli anni di prigione fanno sviluppare nel protagonista un desiderio sempre più forte di vendetta e una consapevolezza sempre maggiore della sua innocenza. Alla morte di Faria, ormai anziano e malato, Edmond prende il suo posto nel sacco mortuario riuscendo così a fuggire. Salvato da dei contrabbandieri raggiunge l'isola di Montecristo e si impossessa del tesoro.

Nasce così la nuova identità del protagonista che, ormai divenuto ricchissimo, si presenta come il conte di Montecristo. Decide di tornare a Marsiglia per dare inizio alla sua vendetta e scopre che Mercédès, credendolo morto, si era sposata con Fernand mentre suo padre era morto in miseria. Colmo di rabbia, il protagonista organizza la sua vendetta convinto di essere l'emissario della Provvidenza divina, volendo quindi punire i suoi traditori e ricompensare i buoni.

Infatti, prima di recarsi a Parigi per avvicinarsi ai suoi nemici sotto falsa identità, afferma: « Adieu à tous les sentiments qui épanouissent le coeur... Je me suis substitué à la Providence pour récompenser les bons... que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants ! »⁶

⁶ Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Parigi, Calmann-Lévi, 1889, p.128.

Assetato di vendetta, arriva a Parigi dove scopre che i tre colpevoli del complotto sono all'apice della loro carriera e decide quindi di dare inizio al suo piano vendicativo.

In quest'ultimo finiscono però per essere coinvolti numerosi personaggi inconsapevoli, vittime del desiderio di riscatto di Edmond. La quasi totalità della famiglia Villefort muore, compreso il figlio piccolo, Caderousse è incastrato in una trappola mortale e Fernand Mondego è incriminato per tradimento commesso durante il suo servizio in Grecia. A seguito del suo processo, Mercédès e il figlio Albert decidono di lasciare Fernand che si ritrova solo e accusato. Quando scopre che la causa della sua rovina è Edmond Dantès, Fernand si suicida.

Danglars invece, ormai in bancarotta, viene rapito sempre su ordine del protagonista che, ancora una volta, gli rivelerà la sua vera identità dopo diverso tempo.

Danglars, pentito, gli implora perdono. Edmond decide così di abbandonare i rancori del passato, consapevole di essersi fatto guidare da un desiderio di vendetta smisurato e, forse, esagerato.

Il romanzo si chiude con la partenza di Edmond insieme a Haydée, la sua schiava, da tempo innamorata di lui e con cui il protagonista decide di iniziare una nuova vita, nell'amore e non più nel rancore.

L'opera è quindi la storia di una vendetta, ma allo stesso tempo di una presa di consapevolezza. Edmond è convinto di agire nel bene, è sicuro che la punizione sia quello che i traditori meritano. Tuttavia, man mano che il suo piano avanza e che numerose persone innocenti diventano anch'esse vittime della sua vendetta, Dantès si mette in discussione. Prende consapevolezza di essere stato anche lui causa di male e sofferenze e ammette quindi la sua umanità, capendo di non rappresentare la Provvidenza divina, sempre giusta ed inaccusabile.

I riferimenti storici che accompagnano la storia e la crescita del protagonista sono numerosi. Passando per Marsiglia, Parigi, alcune isole del Mediterraneo, Roma e molti altri luoghi, il lettore riesce a viaggiare e aver l'impressione di assaporare la realtà dell'epoca.

Il tema della contrapposizione tra il bene e il male, della vendetta e del pentimento sono centrali, il che rende *Il conte di Montecristo*

à la fois un roman de formation (mais la formation d'un Dieu, à travers les épreuves, la mort[...]), un roman de critique sociale et politique (les ennemis de Monte-Cristo n'ont pu faire carrière que par la chute de l'Empire, clôture de la Révolution, et le rétablissement d'une société qui, au déni de toute justice, exalte les traîtres et abaisse les cœurs purs), et un roman d'histoire contemporaine, par la récapitulation qu'il fait, en les intégrant au récit, de tous les événements constituant de la société et de l'histoire de la Restauration.⁷

⁷ Dumasy Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, op. cit., p. 9.

1.3 Il fenomeno dei romans-feuilletons

Il roman-feuilleton, in italiano romanzo d'appendice, appare per la prima volta nel 1836 e determina la nascita della "presse de masse", introducendo la letteratura del XIX secolo ad una produzione più industriale e capitalista.⁸ I romanzi più apprezzati dal pubblico francese appaiono sui giornali già prima del 1836, ma la loro stampa appartiene a un numero ristretto e specializzato di periodici. Le *revues littéraires* si occupano, appunto, della pubblicazione dei racconti dei più noti scrittori, tra cui Dumas. La *Revue des Deux Mondes* ne è un esempio, rivista bimestrale fondata nel 1829 da François Buloz e ancora esistente oggi come la più antica rivista d'Europa.

La situazione cambia notevolmente nel 1836 quando, per la prima volta, giornali quotidiani con orientamento politico dedicano lo spazio a fondo giornale alla pubblicazione di romanzi. Già denominato *feuilleton*, questo spazio era destinato alla critica, principalmente letteraria, ma anche teatrale, musicale e artistica e permetteva al lettore di aggiornarsi sulla realtà culturale del momento. La novità del roman-feuilleton viene attribuita a Emile de Girardin⁹ e trasforma la stampa dell'epoca aumentando drasticamente il numero di copie e lettori. Il vantaggio era infatti condiviso: gli scrittori guadagnavano maggiormente pubblicando sui giornali che raggiungere un pubblico più ampio e una vendita giornaliera; gli editori diminuivano i prezzi e moltiplicavano il loro numero di abbonati, curiosi di conoscere il seguito del loro romanzo preferito.

Il giornale, nonché il più antico dei nostri mass media, diventa quindi il metodo più rapido ed efficace per farsi conoscere e per vendere. Dumas diventa fin da subito uno dei più grandi rappresentanti del roman-feuilleton insieme a Balzac, Soulié et Eugène Sue che pubblica *Les Mystères de Paris* sul *Journal des Débats*, segnando il vero inizio del successo dei romanzi d'appendice.

Nei romans-feuilletons, il romanzo storico sarà il genere predominante e più apprezzato, in particolar modo negli anni della *Monarchie de Juillet* (1830-1848). Tuttavia, trovare un filo conduttore tra i diversi romanzi d'appendice è difficile, in quanto la produzione è estremamente ampia e si differenzia nel corso degli anni. Ciò nonostante, possiamo notare alcune caratteristiche che accomunano tutti i romans-feuilletons poiché correlate al tipo e alla frequenza di stampa.

Gli scrittori dovevano infatti conquistarsi l'attenzione e la curiosità del pubblico, garantendosi che questi si abbonassero al giornale per continuare a leggere il romanzo. Di conseguenza, la suspense, così come i colpi di scena, sono frequenti e caratterizzano i romanzi d'appendice.

Allo stesso modo, la trama è spesso complessa e presenta numerosi personaggi, il che permette all'autore di allungare la storia e creare sempre nuovi intrecci. Tuttavia, la storia principale si incentra sulle vicende di un solo personaggio spesso descritto come un eroe onnipotente, quasi divino.

⁸ *Ibidem*, Introduction.

⁹ *Ibidem*, p. 5.

Edmond Dantès de *Il conte di Montecristo* ne è la dimostrazione: si vendica degli autori del complotto contro di lui, agendo come fosse la Provvidenza di se stesso.

Nel *Montecristo* fatalità e provvidenza si intersecano fino a diventare indistinguibili. Il romanzo racconta la parabola esistenziale di un uomo che si è creduto strumento della provvidenza e deve arrendersi alla forza del caso e della fatalità.¹⁰

Infatti, il protagonista dei romans-feuilletons si scontra spesso con una realtà tutt'altro che perfetta, spesso ingiusta, e che ci viene descritta nel dettaglio dai *feuilletonistes*.

I riferimenti alla società dell'epoca, così come al contesto politico e ad alcuni avvenimenti storici realmente accaduti sono frequenti e permettono di creare uno sfondo della narrazione realistico e attuale per i lettori dell'epoca.¹¹

Un altro fattore che contribuisce a dare credibilità al romanzo d'appendice sono i personaggi, che appartengono a tutte le classi sociali: nobili, borghesi, gente del popolo e del clero. L'autore li utilizza per raccontare una storia che necessita di essere lunga e intrecciata. Tuttavia, i personaggi dei romans-feuilletons sono spesso stati oggetto di critica. "Personnages peints à grands traits", così Louis Desnoyers li definisce nella terza parte del suo articolo *Un peu d'histoire à propos du roman*, pubblicato il 29 settembre 1847 su *Le Siècle*. Questi risultano infatti scarsi di profondità, descritti solo superficialmente e utilizzati, appunto, anche ai fini dell'intreccio.

La critica maggiore riguarda però l'industrializzazione della letteratura provocata dai romans-feuilletons. Il loro enorme successo ha infatti implicato un numero sempre maggiore di stampe, un abbassamento dei prezzi e una scrittura che rappresentava la necessità di pubblicare giornalmente. A questo proposito, sui quotidiani iniziano a comparire numerose critiche:

La consommation de romans, bons ou mauvais, qui se fait, à Paris et en province est prodigieuse ; et comment y suffire, je le répète, comment assouvir cet immense appétit qui attend, la bouche ouverte, sa pitance littéraire de chaque jour, si la denrée n'abondait sur le marché, si les pourvoyeurs n'étaient zélés et intelligents et si, dans la production de la marchandise, l'improvisation rapide et aventureuse n'avait remplacé le travail sérieux et réfléchi, si le nombre ne tenait lieu de la qualité ; en un mot, si le roman tel que nos pères aimaient à le lire [...] n'avait cédé la place au roman-feuilleton.¹²

I *feuilletonistes* sono quindi accusati di aver sostituito la letteratura frutto di impegno, tempo e dedizione, con una letteratura che si piega all'economia e alla vendita, una letteratura improvvisata e

¹⁰ Viscardi Marco, *La faute de la fatalité. Dispositivi romanzeschi di controllo, predestinazione ed eversione*, Status Quaestionis, 2013, volume IV, p. 71, <https://www.iris.unina.it/retrieve/handle/11588/560093/190493/SQ%20Gherardi%20completo.pdf> [consultato il 03/06/2022].

¹¹ Dumasy Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, op. cit., capitolo 5.

¹² Cuvillier-Fleury, *Le Journal des débats*, 1842; citato in Dumasy Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, UGA Éditions, 2000.

poco sofisticata. La trasformazione dell'“œuvre” in “marchandise” è ripresa anche da Alfred Nettement:

La renommée des fortunes inespérées que l'on fait dans le feuilleton-roman, détourne de travaux plus sérieux et plus utiles un grand nombre de jeunes hommes, dont le talent appliqué à des ouvrages de longue haleine et d'un genre plus élevé, eût peut-être servi et honoré leur siècle et leur pays. C'est ainsi que le niveau littéraire descend en même temps que le niveau moral, et que la langue française, défigurée dans ces compositions rapides, perd de plus en plus ces caractères de clarté, de précision, de netteté, d'élévation, de justesse et de convenance qui en faisaient la langue de la raison humaine.¹³

Il critico dell'epoca Alfred Nettement pone qui il problema della lingua, strettamente correlato all'industrializzazione della letteratura. Infatti, a causa della sempre crescente richiesta, gli autori dei romanzi di appendice dovevano inviare giornalmente il seguito dei loro romanzi agli editori. Nonostante sia necessario sfatare il mito che la continuazione della storia venisse improvvisata di giorno in giorno, la redazione spesso lo era.¹⁴ Di conseguenza, la scrittura era caratterizzata da numerose ripetizioni, da una prosa definita da Gaschon de Molènes “banale *et* superficielle” e da uno stile poco ricercato e troppo semplice. A questo proposito, è però fondamentale ricordarsi che i romanzi di appendice venivano pubblicati nell'arco di diversi anni, nello spazio di fondo giornale. Questo tipo di pubblicazione rendeva quindi necessario ripetere alcuni passaggi, così da non far perdere al lettore il filo della storia e assicurarsene l'interesse. La scrittura dei romanzi di appendice non è altro che un'adattamento coerente alla loro stampa, necessaria per il garantirsi il grande pubblico e la pubblicazione giornaliera. Sarebbe quindi incorretto pretendere le stesse caratteristiche dei romanzi pubblicati integralmente, estremamente differenti per quanto riguarda la forma e lo stile. Inoltre, la non complessità dei romans-feuilletons, così come la loro diffusione di massa, rende la letteratura del XIXe secolo accessibile a tutti: « de l'industrialisme de la littérature moderne – du roman-feuilleton – à son “démocratisme”, il n'y a qu'un pas, les deux sont liés dans les esprits ».¹⁵ La lettura smette così di appartenere alla sola borghesia – che rimane comunque il pubblico prevalente – e raggiunge l'intera società, senza distinzioni. I giornali vengono acquistati dalle famiglie francesi delle differenti classi sociali,

il n'y a plus qu'une seule classe de lecteurs. Tous les Français sont égaux devant la littérature comme devant la loi. Vous trouverez partout, dans les mains du banquier comme dans celles de l'artisan, sous les yeux de l'érudit comme sous ceux du vulgaire, les mêmes histoires et les mêmes romans : Lamartine et Dumas, Thiers et Eugène Sue, Louis Blanc et George Sand.¹⁶

¹³ Nettement Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman, deuxième série*, Parigi, Lagny Frères Éditeurs, 1847, p. 13.

¹⁴ Dumasy Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Parigi, op. cit., chapitre 5.

¹⁵ Dumasy Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, UGA Éditions, 2000.

¹⁶ Desnoyers Louis, *Le Siècle*, 29 settembre 1847 citato in Dumasy Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, op. cit., Introduction.

Pertanto, le caratteristiche distintive dei romanzi d'appendice saranno al tempo stesso le più criticate: la "democraticità" dei romans-feuilletons, il basso prezzo e la loro diffusione su larga scala renderanno la letteratura accessibile anche alle classi più basse e meno colte. Nel luglio del 1844 il critico della rivista *La Mode*, scrive: « les écrivains ne donnèrent plus à la composition que le secret d'aiguiser les appétits grossiers et d'exciter les curiosités vulgaires [...]. Au lieu de s'adresser à l'élite des intelligences, on ne s'adresa plus qu'aux instincts de la foule, non pour les corriger, mais pour les satisfaire ». ¹⁷

Tuttavia, gli attacchi dei critici non basteranno ad interrompere la diffusione dei romanzi d'appendice. Questi ultimi, infatti, si affermeranno sempre più rapidamente fino a diventare il principale mezzo di pubblicazione del XIX secolo. Alcuni dei principali autori e autrici francesi, tra cui Dumas, Balzac, Sue, Frédéric Soulié e George Sand (Amantine Aurore Lucile Dupin) si dedicheranno alla scrittura di romans-feuilletons diventandone i rappresentanti e costituendo una letteratura accessibile a tutti, prodotta in vasta scala e tutt'ora letta, ricordata e studiata in ambito accademico.

¹⁷ In Dumasy Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, op. cit., p. 13.

CAPITOLO 2: La censura e la reputazione dell'opera

2.1 Le edizioni

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'opera ebbe un enorme successo per Dumas, dimostrando fin da subito l'apprezzamento del pubblico francese che si abbonava con entusiasmo al *Journal des Débats*. Il grande numero di lettori ha portato il romanzo ad essere oggi considerato una delle opere simbolo di Dumas, nonostante la sua produzione letteraria sia estremamente vasta.

Tuttavia, malgrado la sua fama, le edizioni integrali del romanzo hanno presentato numerose imprecisioni per anni, sia in Italia che in Francia. Le copie in circolazione erano quindi poco fedeli all'originale e presentavano numerosi tagli e censure.

Nel 1993, la casa editrice francese Robert Laffont pubblica una nuova edizione di *Le Comte de Monte-Cristo* stabilita dallo studioso Claude Schopp.

Schopp è biografo e grande specialista di Dumas, nella nota all'edizione, rivela che «la versione del feuilleton fu ripresa dai librai-editori, generalmente senza che Dumas la rileggesse. [...] da un'edizione all'altra, gli errori di lettura del manoscritto si sono riprodotti, introducendo mille e una aberrazioni».¹⁸

Così, basandosi sulle poche pagine disponibili di manoscritto, autentiche e autografate da Dumas, Schopp ha ricostruito una versione più fedele lavorando sulle censure, i tagli e i cambiamenti di stile diffusi fino a quel momento. Ha quindi cercato di restituire ai lettori un'edizione quanto più possibile vicina a quella originale.

In Italia, il problema si ripresenta. Nel 2010, la casa editrice Donzelli Editore propone una nuova traduzione a cura di Gaia Panfili, condotta proprio sull'edizione francese di Schopp. La decisione di pubblicare una nuova proposta di traduzione deriva dall'indagine fatta precedentemente dall'editore: studiando le edizioni italiane disponibili in commercio fino a quel momento, viene alla luce che «per paradossale che possa sembrare, [...] sono null'altro che riproposizioni, spesso inconfessate, di quelle traduzioni ottocentesche che introdussero in Italia il romanzo sotto la forma della letteratura d'appendice».¹⁹

In particolare, l'editore fa riferimento alla traduzione anonima pubblicata nel 1859 dall'editore Sonzogno, apparsa a Milano alla Biblioteca romantica e a quella pubblicata a Firenze dall'editore Salani nel 1899, sempre anonima. «Entrambe hanno conosciuto innumerevoli ristampe, per tutto l'Ottocento e il primo Novecento. [...] Le principali edizioni italiane oggi disponibili in libreria non

¹⁸ Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Parigi, Robert Laffont, 1993.

¹⁹ Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Roma, Donzelli Editore, 2010, Nota dell'Editore, p. VI.

fanno che riprendere, con modifiche appena di facciata, quelle edizioni».²⁰ È il caso de *Il conte di Montecristo* pubblicato dalla BUR nel 1998 e l'edizione per la collana Oscar grandi classici della casa Mondadori, uscita nel 2003.

Infatti, in entrambi i casi, così come nella maggior parte delle edizioni precedenti a quella di Donzelli, la traduzione viene attribuita ad Emilio Franceschini. Questo nome compare per la prima volta in un'edizione degli Oscar Mondadori del 1984 che si rivela però essere una ripresa della traduzione anonima dell'800 pubblicata da Salani.

Indagando su Emilio Franceschini, l'editore Carmine Donzelli ha trovato solamente l'autore di un poema in emiliano, scritto negli anni '30 e intitolato *La Stella Cumetta*.²¹ Pertanto, il traduttore Emilio Franceschini pare proprio non sia mai esistito. Mondadori, infatti, nella pubblicazione del 2003, dichiara che «l'Editore ha cercato con ogni mezzo i titolari dei diritti della traduzione senza riuscire a reperirli».²²

A seguito di questa ricerca, Donzelli si impegna quindi a proporre una pubblicazione italiana quanto più vicina all'originale avendo come riferimento l'edizione francese di Claude Schopp, ripristinando così le parti mancanti o censurate.

Successivamente, vengono poi pubblicate altre traduzioni italiane condotte a partire dall'edizione francese del '93: quella di Lanfranco Binni nel 2011 per Garzanti, quella di Gaia Panfili viene riproposta da Feltrinelli nel 2012 e la traduzione di Margherita Botto per Einaudi nel 2014. Va segnalata anche la traduzione di Giovanni Ferrero, pubblicata da San Paolo nel 1969 e da Fabbri Editori nel 2001, considerata anch'essa fedele all'originale nonostante non abbia come riferimento l'edizione Schopp.²³

2.2 La censura nel XIX secolo

Dopo aver illustrato le diverse edizioni de *Il conte di Montecristo*, è necessario comprendere il motivo per cui le edizioni principali che hanno circolato per anni siano state sottoposte a tagli e ad una forte censura.

Nel XIX secolo, l'attività di censura è strettamente legata al Congresso di Vienna del 1815, grazie al quale vengono ripristinati i poteri assoluti che erano stati messi in discussione nel secolo precedente. Il Settecento illuminista, infatti, sosteneva a gran voce la ragione e la libertà di pensiero e utilizzava

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Baudino Mario, *Il fantasma di Montecristo*, in *La Stampa*, 24 giugno 2010.

²² Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Milano, Mondadori, 2003, Nota al copyright.

²³ Miccinelli Clara; Animato Carlo, *Il conte di Montecristo. Favola alchemica e massonica vendetta*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991, p.17, nota 6.

la stampa per promuovere le nuove idee riformiste e rivoluzionarie.²⁴ Per questo motivo, il ritorno dei governi assoluti implica la riaffermazione degli apparati di censura al fine di prevenire la diffusione di idee considerate pericolose.

All'inizio del secolo, per quanto riguarda le pubblicazioni interne all'Italia, vigeva la censura preventiva: lo scritto veniva controllato prima ancora di essere stampato e non vi era alcuna differenziazione tra i tipi di testi controllati, tutto passava per le autorità di controllo. Al contrario, in Francia ci si concentrava principalmente sui periodici, considerati la minaccia maggiore.

La scelta degli italiani [...] è molto più drastica [...]. Sotto il vaglio della censura preventiva passano quindi articoli di periodici, romanzi storici, novelle ma anche operette devozionali e poesie sentimentali tutti testi considerati potenzialmente pericolosi poiché possono contenere anche in forma mascherata messaggi contrari all'ordine costituito.²⁵

In particolare, le opere storiografiche sono quelle controllate con più accortezza, in quanto possono contenere più facilmente messaggi politici espliciti o velati contrari ai fondamenti del potere assoluto. Tuttavia, non è solo la propaganda politica a preoccupare: i romanzi e le novelle più in voga costituiscono una grande minaccia per i governi istituiti dal Congresso di Vienna. Infatti, come abbiamo già visto, la loro fama e il loro prezzo irrisorio ne permettono la diffusione anche tra i ceti meno abbienti che erano meno colti e più influenzabili. Dalla fine del Cinquecento fino a quel momento, infatti, la Congregazione dell'Indice aveva utilizzato lo strumento dei permessi di lettura per consentire la consultazione di libri considerati "pericolosi" solamente ai privilegiati e ai membri ecclesiastici. Allo stesso modo, dopo il 1815, le autorità di controllo istituiscono i permessi di lettura governativi che diventano il simbolo di un vero privilegio sociale e permettono di «moderare l'asprezza delle prescrizioni e soprattutto di risaldare i rapporti tra governi e ceti intellettuali».²⁶ Tuttavia, i romanzi subivano un controllo severo e scrupoloso da parte degli uffici prima di poter essere stampati. Nonostante i governi cercavano di limitarne l'accesso, erano comunque considerati tra i possibili portatori di messaggi sovversivi e, di conseguenza, la censura preventiva era necessaria e fondamentale:

in questi casi conviene sopprimere non solo tutto ciò che è contrario alla religione, alla moralità, al rispetto ed attaccamento verso la Casa regnante, ed alla forma attuale del Governo, ma anche tutto ciò che non influisce vantaggiosamente sul cuore e sullo spirito.²⁷

²⁴ Palazzolo Maria Iolanda, *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, in *La Bibliofilia* Vol. 108, No. 1, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2006, p. 72.

²⁵ *Ibidem*, p. 73.

²⁶ *Ibidem*, p. 85.

²⁷ *Piano di censura per le province lombarde*, Milano, dall'Imperiale Regia Stamperia, 1841, citato in: Berti Giampiero, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione Editrice, 1989, pp. 11-12.

Qualsiasi pubblicazione doveva quindi passare dall'ufficio censura del proprio stato e averne l'approvazione prima di poter essere stampata. Dopo il Congresso di Vienna, infatti, gli uffici vengono moltiplicati e riorganizzati, subordinati ai Ministeri dell'Interno e quindi alle autorità responsabili del mantenimento dell'ordine pubblico, ovvero la Direzione Centrale di Polizia. Tuttavia, la censura preventiva aveva un grande limite: le opere provenienti dall'estero. Per evitarne la diffusione i governi aumentano i controlli alle dogane e intensificano l'esaminazione dei colli contenenti materiale di stampa. Tuttavia, fatta eccezione per i possedimenti del governo di Vienna, gli altri stati non possiedono un elenco prestabilito di libri proibiti, così come non vi sono norme definite e valide in tutti i territori, riguardanti la censura preventiva.²⁸

La conseguenza è una grande confusione e poca chiarezza su cosa sia proibito o necessiti censura e cosa invece possa circolare liberamente ed essere stampato. Quindi,

in assenza di prontuari normativi chiari e inequivoci, capaci fornire indicazioni precise e di dirigere l'attività dei revisori governativi, questi tendono a uniformarsi quasi naturalmente ai dettami della Chiesa Cattolica Roma.²⁹

Infatti, la Chiesa era impegnata nella censura già da diversi secoli e dimostrava, nel campo, più organizzazione dei governi ripristinati dal Congresso di Vienna. Infatti, già dal 1559 esisteva l'*Indice dei libri proibiti* (in latino *Index librorum prohibitorum*), creato da papa Paolo IV e aggiornato fino al 1966, anno in cui venne soppresso dalla Congregazione. L'Indice si impegnava a rintracciare e segnalare tutti i libri che venivano considerati una minaccia per il credo e la morale religiosa. Inoltre, gran parte dei censori appartiene da tempo al ceto ecclesiastico, motivo per il quale la censura riguardante le opere che direttamente o indirettamente riguardano la religione è sicuramente la più presente e antica.

Per quanto riguarda il XIX secolo, nel suo manifesto del 1849, papa Pio IX chiama vescovi, clero e fedeli a combattere contro le «perverse dottrine» diffuse da «libelli, giornali e fogli pieni di menzogne».³⁰ Infatti, negli anni successivi la Chiesa non fa che intensificare la sua attività di censura e di controllo,

in un breve volgere di anni, sotto il vaglio dei membri della Congregazione passano non solo opere considerate eterodosse sul piano dottrinale [...] ma anche gran parte della produzione narrativa, in prevalenza francese, da George Sand a Dumas padre e figlio, da Stendhal a Hugo e Sue, oltre a numerosi scritti di divulgazione tecnico/scientifica e ad enciclopedie [...] e libri di testo per le scuole.³¹

²⁸ Palazzolo Maria Iolanda, *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, op. cit., pp. 71-89.

²⁹ *Ibidem*, p. 78.

³⁰ Palazzolo Maria Iolanda, *Il ruolo dell'Indice nelle società liberali. Dibattiti giornalistici e polemiche nella Curia*, op. cit., p. 381.

³¹ *Ibidem*, p. 380.

Dumas viene addirittura inserito nell'Index: le sue opere vengono condannate singulatim negli anni Quaranta e poi globalmente il 23 giugno 1863.

Nonostante l'incremento dell'attività della Congregazione dell'Indice, è interessante notare come nello stesso periodo si intensifichino le discussioni riguardanti la sua effettiva utilità ed efficacia in un periodo in cui la letteratura è sempre più industriale e, di conseguenza, accessibile. A questo proposito, un'operetta tedesca, apparentemente anonima, intitolata *Die romische Indexcongregation und ihr Wirken* riprende proprio il caso di Dumas affermando che, nonostante il forte tentativo della Chiesa di condannarlo, le sue opere «corrono da trenta anni il mondo in tutte le lingue, e in tutte le edizioni».³²

La Chiesa continua però a sostenere l'importanza dell'Index e della censura, al fine di salvaguardare i fedeli e allontanarli dalla cattiva morale presente nelle pubblicazioni proibite. Inoltre, l'Italia è sicuramente il territorio dove l'attività di controllo si concentra, essendo la sede stessa della Chiesa e della Congregazione.³³ Per questa ragione, nonostante i numerosi tentativi di dimostrare l'incompatibilità tra la censura fortemente sostenuta dal potere ecclesiastico e il sempre crescente sviluppo editoriale, le edizioni di numerosi scrittori rimangono vittime di tagli e modifiche per molti anni.

2.3 Un lungo processo di rivalutazione

A questo punto, è interessante chiedersi la ragione per cui le edizioni censurate de *Il conte di Montecristo*, siano circolate per secoli senza che nessuno ne verificasse la fedeltà rispetto all'originale. Per trovare una risposta è necessario considerare l'opinione della critica e del pubblico poiché la reputazione dell'opera è stata determinante e spiega, in parte, la scarsa attenzione dedicata alle traduzioni italiane. Secondo l'Editore Donzelli, «la vicenda delle traduzioni italiane non è del resto che la spia di una faticosa e difficile ricezione italiana di Dumas nell'olimpo della cultura "alta" del nostro paese».³⁴ Per capirne il motivo è fondamentale risalire al termine "popolare", spesso associato a Dumas e alle sue opere.

A questo proposito, Gramsci dedica diverse pagine de *I quaderni del carcere* allo studio e alla definizione della letteratura nazional-popolare. L'opera comprende l'insieme degli appunti, delle note e dei testi scritti tra il 1929 e il 1935 e ventuno dei trentatré quaderni sono stati scritti nel periodo che Gramsci passò nelle carceri fasciste. Come detto, il tema della letteratura popolare è affrontato in

³² *Die romische Indexcongregation und ihr Wirken*. L'Uditore e Consultore Francesco Nardi considera che l'autore sia il teologo Jakob Frohschammer, già condannato precedentemente dall'Indice nel 1857.

³³ Palazzolo Maria Iolanda, *Il ruolo dell'Indice nelle società liberali. Dibattiti giornalistici e polemiche nella Curia*, op. cit., p. 390.

³⁴ Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Roma, Donzelli Editore, 2010, Note dell'editore, p. VII.

diversi capitoli, in particolare nel quinto Gramsci ne afferma l'importanza dal punto di vista culturale, sostenendo che non debba essere trascurata o sminuita in quanto

ha un valore grandissimo [...] perché il successo di un libro di letteratura commerciale indica (e spesso è il solo indicatore esistente) quale sia la “filosofia dell'epoca”, cioè quale massa di sentimenti [e di concezioni del mondo] predomini nella moltitudine “silenziosa”.³⁵

Tuttavia, Gramsci denuncia la non esistenza di una letteratura nazional-popolare italiana. In particolare, affronta il tema nel capitolo 21 che ha inizio con una riflessione riguardante una nota della *Critica Fascista* del 1° agosto 1930. Il periodico sosteneva che *debbono avere un ben scarso concetto dei propri lettori quei giornali che ristampano romanzi di un secolo fa*, facendo riferimento a due giornali quotidiani dell'epoca, uno di Roma e l'altro di Napoli, che pubblicavano in appendice romanzi non italiani tra cui *Il conte di Montecristo*. Gramsci però considera la decisione dei giornali più come un obbligo che una scelta, causata appunto dalla «non esistenza in Italia di una letteratura “popolare”, per cui i giornali sono “costretti” a rifornirsi all'estero».³⁶

Si interroga quindi sulle ragioni di questa non-esistenza e su come ciò sia correlato ad un interesse e apprezzamento che i lettori italiani dimostrano verso i romanzi stranieri, piuttosto che verso le opere degli scrittori della loro terra:

Cosa significa il fatto che il popolo italiano legge di preferenza gli scrittori stranieri? Significa che esso subisce l'egemonia intellettuale e morale degli intellettuali stranieri, che esso si sente legato più agli intellettuali stranieri che a quelli «paesani», cioè che non esiste nel paese un blocco nazionale intellettuale e morale, né gerarchico e tanto meno egualitario. Gli intellettuali non escono dal popolo, [...] non ne conoscono e non ne sentono i bisogni, le aspirazioni, i sentimenti diffusi, ma, nei confronti del popolo, sono qualcosa di staccato, di campato in aria, una casta che non è mai stata rotta da un forte movimento politico popolare o nazionale dal basso.³⁷

L'autore de *I quaderni del carcere* considera quindi gli intellettuali come la causa della mancanza di una letteratura popolare italiana poiché, essendo una casta distante che non può conoscere né comprendere uno strato più basso della società, hanno causato ed enfatizzato la separazione tra letteratura (colta) e popolo.

La netta divisione tra popolo e intellettuali è rappresentata lessicalmente dalla netta divisione tra i termini italiani “popolare” e “nazionale”, che hanno assunto due significati molto distinti e non possono di certo essere considerati sinonimi. Al contrario, tante altre lingue considerano queste due parole strettamente legate tra loro: Gramsci porta come esempio le lingue slave, il tedesco, ma anche il francese, dove definisce “national” come un significato più “elaborato politicamente” del termine “populaire”. In italiano, invece, «il termine “nazionale” ha un significato molto ristretto

³⁵ Gramsci Alessandro, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2015, Quaderno 5, § 54.

³⁶ *Ibidem*, Quaderno 21, § 5.

³⁷ *Ibidem*.

ideologicamente e in ogni caso non coincide con “popolare”, perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla “nazione” e sono invece legati a una tradizione di casta».³⁸

Di conseguenza, letteratura nazionale non coincide con letteratura popolare, anzi. La letteratura definita come “popolare” è spesso stata percepita dalla critica intellettuale con una connotazione negativa, sinonimo di letteratura “bassa”.

Per questo motivo, essere considerato uno dei pilastri della letteratura nazional-popolare francese, non è mai davvero stato un vantaggio per *Il conte di Montecristo* e l’ha portato a godere di una scarsa considerazione e attenzione per anni. L’Editore Donzelli infatti afferma che

fin da subito, quell’aggettivo, “popolare”, suonò, in una parte della critica colta, come una netta delimitazione, se non come una condanna, giacché trascinava dietro di sé, più o meno esplicitamente, tutta una serie di altri aggettivi: prolisso, ridondante, farraginoso, troppo complesso, spesso incoerente, enfatico. In una parola, esagerato. E dunque, buono per palati non troppo fini.³⁹

Dalla considerazione di Donzelli si evince che anche le caratteristiche tipiche della scrittura dei romanzi popolari hanno contribuito alla critica e alla loro associazione con una letteratura “bassa”.

Come anticipato al capitolo 1.3, lo stile dei romanzi d’appendice è strettamente legato alla frequenza e al tipo di pubblicazione: appartenendo ad una letteratura commerciale, i romanzi vengono venduti in larga scala e ad un pubblico appartenente, per la maggior parte, al popolo. Lo stile risulta quindi “basso”, ricco di ripetizioni e caratterizzato da una sintassi piuttosto semplice.

Di conseguenza, l’opinione riguardante *Il conte di Montecristo* era fundamentalmente divisa in due fronti: se da una parte i lettori, catturati proprio dal suo stile, dai colpi di scena e dalla suspense, divoravano il romanzo e ne aspettavano impazientemente il seguito, dall’altra parte la critica colta ne lamentava la superficialità e la scrittura poco elaborata. Questa divisione non fa quindi che riconfermare il pensiero di Gramsci e le prime inaccurate edizioni de *Il conte di Montecristo* ne sono la conseguenza.

Tuttavia, il successo di Dumas fu sempre innegabile e ben presto iniziò a trasmettersi da un’epoca all’altra senza mai diminuire. Sarà proprio l’atemporalità della sua popolarità a far rimettere in questione le critiche a lui rivolte: ci deve essere una ragione per cui le sue opere godono di un apprezzamento tale da trascendere da qualsiasi tempo e luogo, così come ci deve essere una ragione per cui Dumas continua ad essere letto a distanza di secoli, e non solamente in Francia.⁴⁰

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Roma, Donzelli Editore, 2010, Nota dell’Editore, p. V.

⁴⁰ Frigerio Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo : idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses de l’Université de Limoges, 2002, p. 23.

Ed ecco che allora l'autore viene rivalutato, insieme alle sue opere, ma soprattutto insieme ai suoi personaggi. Sia Gramsci che Eco, infatti, analizzando i protagonisti delle storie dumasiane, trovano nell'eroe popolare un precursore del superuomo di Nietzsche che ne incarna le caratteristiche:

L'intervention de l'individu dans l'histoire, la participation individuelle, la prise en charge de sa destinée, le refus de se laisser conduire aveuglément - valeurs essentiellement positives et politiquement neutres - sont contaminé par le culte de l'énergie, de la force et de la volonté, et se reversent en oppression de la société par l'individu isolé qui se considère supérieur à elle et refuse de se soumettre à ses lois.⁴¹

Trattando il tema rispettivamente ne *I quaderni del carcere* e nel saggio *Elogio del "Montecristo"*, Gramsci ed Eco contribuirono ad una nuova rivalutazione di Dumas che col tempo fu accolto anche dalla critica letteraria con più riconoscimento.

In particolare, Eco approfondì ulteriormente anche l'aspetto stilistico tanto criticato de *Il conte di Montecristo*: nello stesso saggio, che fu anche prefazione dell'edizione pubblicata dalla Biblioteca Universale Rizzoli nel 1998, lo scrittore ammette di averne tentato la traduzione, ma di aver poi abbandonato.

Qualche anno fa, su invito di Einaudi, avevo accettato di tradurre il Montecristo. L'idea mi affascinava. Prendere un romanzo di cui ammiravo la struttura narrativa e di cui mi orripilava lo stile, e cercare di restituire quella struttura in uno stile più rapido, scattante ma (ben inteso) senza "riscrivere", senza tagliare, rispettando Dumas. Cosa dovrebbe fare il traduttore per rispondere a una sfida di tal fatta? Se traduce alla lettera, la sua dignità si ribella, la mano esita a ripetere senza ragione la stessa parola, la stessa espressione prefabbricata a poche righe di distanza; la noia imporrebbe di saltare, di asciugare, di accorciare.⁴²

Definendo *Il conte di Montecristo* «uno dei romanzi più appassionanti che siano mai stati scritti e d'altra parte uno dei romanzi più mal scritti di tutti i tempi e di tutte le letterature»⁴³, Eco si interroga sulla correttezza e sulla fattibilità di eseguire qualche piccola modifica al testo originale, rendendolo più scorrevole e facilitandone la lettura. Si domanda se Dumas stesso non ne avrebbe accettato le modifiche al momento della pubblicazione integrale, essendo, le ripetizioni del *Montecristo*, non propriamente caratteristiche stilistiche ma motivate da "ragioni di denaro", in quanto, «era pagato un tanto a riga e doveva allungare».⁴⁴

Tuttavia, Eco ammette di essersi reso conto, nel corso del suo tentativo di traduzione, che proprio quelle ripetizioni e quello stile facevano parte della macchina narrativa ed erano elementi caratteristici, fondamentali ed inscindibili dell'opera. Di conseguenza, non potevano essere eliminate,

⁴¹ *Ibidem*, pp. 23-24.

⁴² Eco Umberto, *Elogio del "Montecristo"*, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985, p. 9.

⁴³ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 6.

ma rispettate ed apprezzate. D'altronde, «avremmo amato il Montecristo come lo abbiamo amato se non l'avessimo letto le prime volte nelle sue traduzioni ottocentesche?».⁴⁵

Insomma, *Il conte di Montecristo* ha dovuto attendere diverso tempo per essere rivalutato e la sua considerazione è cambiata progressivamente nel corso dei secoli. Le diverse edizioni dell'opera, francesi e italiane, sono state testimoni di questo lungo processo di rivalutazione: inizialmente diffuse con tagli e censure, pubblicate integralmente senza particolare attenzione ai manoscritti e solo gradualmente ristudiate e riproposte. Il pieno riconoscimento arrivò nel 1981 quando la *Bibliothèque de la Pléiade* pubblicò il romanzo di cui, ad oggi, l'importanza è riconosciuta e condivisa e che finalmente può quindi godere di edizioni e traduzioni fedeli.

⁴⁵ *Ibidem*, p.12.

CAPITOLO 3: Le edizioni a confronto

Nei capitoli precedenti abbiamo analizzato le motivazioni sottostanti alla noncuranza alla quale le edizioni circolanti de *Il conte di Montecristo*, colme di incongruenze e censure, sono state soggette sino al 2010. È ora interessante quantificare, seppur parzialmente, l’impatto che tali distorsioni hanno avuto nell’opera e quali temi sono stati maggiormente oggetto di modifiche e censura. Per farlo, eseguiremo un confronto delle tre edizioni citate nel capitolo 2:

- L’**edizione Laffont** pubblicata nel **1993** e stabilita da **Claude Schopp**;
- L’edizione **Mondadori** del **1984**, la cui traduzione è attribuita ad **Emilio Franceschini** ma che riprende la traduzione anonima di Salani del 1899;
- L’edizione di **Donzelli Editore** del **2010**, tradotta da **Gaia Panfili** condotta sull’edizione Schopp.

In particolare, verranno analizzati i capitoli XVI e XXV in quanto racchiudono le varie tematiche maggiormente sottoposte ai tagli: la censura religiosa, politica e morale. I capitoli trattano rispettivamente dell’incontro tra Dantès e l’abate Faria e di un’esecuzione capitale alla quale il conte partecipa come spettatore insieme ad Albert, figlio di Mercédès e Fernand, e il suo amico Franz d’Epinay. Nella parte finale, saranno invece considerati passaggi appartenenti a vari capitoli al fine di dimostrare una censura ripetuta a riguardo dell’identificazione di Dantès come Dio.

3.1 Il capitolo XVI

Robert Laffont, Paris, 1993 Edizione Schopp	Mondadori, Milano, 1984 Traduzione di Emilio Franceschini	Donzelli Editore, Roma, 2010 Traduzione di Gaia Panfili
Chapitre XVI : Un savant italien	Capitolo XVI: Lo scienziato	CAPITOLO XVI: Un sapiente italiano
L’abbé sourit tristement. « Je suis l’abbé Faria , dit-il, prisonnier depuis 1811, comme vous le savez, au château d’If [...]».	Lo scienziato sorrise tristemente. « Io sono Faria » disse, “prigioniero fino dal 1811, come voi sapete, in questo castello d’If [...]».	L’abate sorrise mestamente. « Io sono l’abate Faria – disse – prigioniero al castello d’If dal 1811 [...]».
« N’êtes-vous pas , dit Dantès, commençant à partager l’opinion de son geôlier, qui était l’opinion générale au château d’If, le prêtre que l’on croit... malade ? ».	« Non siete voi...malato? » domandò Dantès che cominciava a partecipare dell’opinione generale che si aveva di lui nel Castello d’If.	« Non siete forse voi il prete che tutti reputano... malato? », chiese Dantès iniziando a condividere l’opinione del carceriere, che era opinione corrente al castello d’If?».

Faria, abbé, savant, homme d'Église , n'avait pas craint de risquer la traversée du château d'If à l'île de Daume, de Ratonneau ou de Lemaire [...].	Faria scienziato, uomo di studi , non aveva timore di rischiare la traversata dal Castello d'If all'isola di Daume, di Ratonneau o di Lemaire [...].	Faria, abate, saggio, uomo di Chiesa , non aveva paventato di osare la traversata dal castello d'If all'isola di Daume, di Rotonneau o di Maire [...].
---	---	---

La prima differenza è evidente e sostanziale: nell'edizione francese e in quella italiana del 2010 Faria viene presentato come un saggio uomo di chiesa e, nel corso del capitolo, più volte ci si riferisce a lui come "l'abate". Diversamente, nella traduzione Franceschini il prigioniero è un semplice scienziato, un uomo di studi, e i riferimenti alla carica ecclesiastica sono censurati. La differenza è presente fin dal titolo del capitolo.

I tagli diventano ancora più decisivi quando Dantès interroga Faria sui motivi della sua reclusione. In questo caso, è interessante notare come la censura non si limiti alle tematiche religiose, ma si estenda anche su quelle politiche: viene infatti omesso il riferimento alle aspirazioni dell'abate verso un'Italia unita, riprese anche nel titolo del trattato scritto da Faria, presentato qualche pagina dopo, non specificato nella versione Franceschini.

<p>«Mais pourquoi êtes-vous enfermé, vous ?</p> <p>«Moi ? parce que j'ai rêvé en 1807 le projet que Napoléon a voulu réaliser en 1811 ; parce que, comme Machiavel, au milieu de tous ces principicules qui faisaient de l'Italie un nid de petits royaumes tyranniques et faibles, j'ai voulu un grand et seul empire, compact et fort : parce que j'ai cru trouver mon César Borgia dans un niais couronné qui a fait semblant de me comprendre pour me mieux trahir. C'était le projet d'Alexandre VI et de Clément VII ; il échouera toujours, puisqu'ils l'ont entrepris inutilement et que Napoléon n'a pu l'achever ; décidément l'Italie est maudite ! ».</p>	<p>«Ma voi, perché siete in prigionie?»</p> <p>«Perché ho sognato nel 1807 il progetto che Napoleone ha tentato di realizzare nel 1811».</p>	<p>«Ma perché siete rinchiuso, voi?»</p> <p>«Io? Perché ho sognato nel 1807 il progetto che Napoleone ha voluto realizzare nel 1811; perché, al pari di Machiavelli, in mezzo a tutti questi pincipucoli che facevano dell'Italia un nido di regnetti deboli e tirannici ho voluto un grande e unico impero, compatto e forte; perché ho creduto di trovare il mio Cesare Borgia in un gonzo coronato che ha fatto sembiante di capirmi per meglio tradirmi. Era il progetto di Alessandro VI e Clemente VII: sempre fallirà, poiché costoro l'hanno intrapreso invano e Napoleone non ha potuto portarlo a termine. L'Italia è decisamente maledetta!».</p>
--	--	---

<p>« Quand vous viendrez chez moi, lui dit-il, je vous montrerai un ouvrage entier, résultat des pensées, des recherches et des réflexions de toute ma vie [...]. C'est un <i>Traité sur la possibilité d'une monarchie générale en Italie</i>. Ce fera un grand volume in-quarto ».</p>	<p>«Quando voi verrete a trovarmi» disse «vi mostrerò un'opera intera, risultato dei pensieri, delle ricerche e delle riflessioni di tutta la mia vita [...]. È un'opera eminentemente filosofia che formerà un grosso volume in quarto».</p>	<p>“Quando verrete da me – disse – vi mostrerò un’intera opera frutto dei miei pensieri, delle mie ricerche e delle riflessioni di tutta una vita [...]. È un <i>Trattato sulla possibilità di una monarchia generale in Italia</i>. Diverrà un tomo in quarto».</p>
---	--	---

Anche gli studi dell'abate, nell'edizione censurata, non riguardano la storia e il passato, ma l'ideale e l'intangibile. Ancora una volta, possiamo quindi vedere che tutto ciò che riguarda la storia e potenzialmente la politica del passato, viene tagliato o modificato, favoreggiando piuttosto lo studio della filosofia e della morale:

<p>[...] et mes travaux historiques sont, je l'avoue, ma plus douce occupation. En descendant dans le passé, j'oublie le présent; en marchant libre et indépendant dans l'histoire, je ne me souviens plus que je suis prisonnier.</p>	<p>[...] e i miei lavori filosofici, ve lo confesso, sono la mia più cara occupazione. Pensando all'ideale, dimentico il presente, e camminando nella filosofia, dimentico di esser prigioniero.</p>	<p>[...] e i lavori storici sono la mia occupazione più gradevole, lo confesso. Calandomi nel passato, dimentico il presente; incedendo libero e indipendente nella storia, non rammento più di essere prigioniero”.</p>
---	---	---

3.2 Il capitolo XXXV

Il caso del capitolo XXXV è ancora più emblematico: l'avvenimento centrale è un'esecuzione capitale in cui uno dei due condannati verrà mazzolato. La traduzione Franceschini in questo caso stravolge completamente il testo originale condannandolo all'impiccagione, esecuzione decisamente meno cruenta. Di conseguenza, intere parti del capitolo sono tagliate o modificate interamente, a partire dal titolo del capitolo. Inoltre, il giustiziato è accusato di aver ucciso un uomo di chiesa, particolare omissso dall'edizione Mondadori.

<p>Chapitre XXXV: La mazzolata</p>	<p>Capitolo XXXV: Il patibolo</p>	<p>Capitolo XXXV: La mazzolata</p>
<p>« [...] seront exécutés, aujourd'hui 22 février, le nommé Andrea Rondolo, coupable d'assassinat sur la personne très respectable et très</p>	<p>«[...] saranno giustiziati oggi 22 febbraio i nominati Andrea Rondolo, reo d'assassinio sulla persona di un</p>	<p>«[...] saranno giustiziati oggi 22 febbraio il nominato Andrea Rondolo, reo d'assassinio nei confronti del rispettabilissimo e veneratissimo don</p>

vénérée de don César Torlini, chanoine de l'église Saint-Jean-de-Latranè [...] ».	rispettabilissimo cittadino di Roma [...]».	Cesare Torlini canonico della chiesa di San Giorgio in Laterano [...]».
Hum ! « Le premier sera mazzolato , le second decapitato ».	Hum! «Il primo sarà impiccato , e il secondo decapitato...».	Hum! «Il primo sarà mazzolato , e il secondo decapitato...».
Derrière les pénitents venait un homme de haute taille. Cet homme était nu, à l'exception d'un caleçon de toile au côté gauche duquel était attaché un grand couteau caché dans sa gaine ; il portait sur l'épaule droite une lourde masse de fer. Cet homme, c'était le bourreau.	Dietro ai confratelli veniva un uomo di alta persona, nudo, ad eccezione dei calzoni di tela, alla cui cintola penzolava un gran coltello del fodero, e che portava sulla spalla destra una quantità di corda nuova: era il carnefice.	Dietro i penitenti veniva vanti un uomo di grande statura. Era nudo, all'infuori di una mutanda di tela sulla cui sinistra era legato un coltellaccio nascosto nel fodero; sulla spalla destra portava una pesante mazza di ferro. Costui era il boia.

In attesa dell'esecuzione, l'esaltazione del pubblico è innegabile. Tuttavia, una censura morale è fortemente presente: se nella versione originale l'avvenimento viene vissuto come “un carnevale” e quindi come uno spettacolo a cui assistere, nella versione Franceschini, al contrario, la coincidenza con il carnevale giustifica la presenza di un gran numero di persone.

[...] il était évident encore, comme l'avait dit le comte, que cette exécution n'était rien autre chose, pour tout le peuple, que le commencement du carnaval.	Era evidente, come aveva detto il conte, che a questa esecuzione era intervenuta una gran moltitudine di popolo, non per la cosa in sé ma per la coincidenza con il principio del carnevale.	[...] era chiaro, come aveva detto il conte, che per tutto il popolo l'esecuzione non era altro che l'inizio del carnevale.
---	---	--

Poco prima dell'esecuzione, viene poi annunciato che uno dei due condannati verrà graziato. La reazione dell'altro è estremamente diversa nelle due edizioni italiane. Quella fedele allo scritto di Dumas mostra come l'uomo, che nella visione cattolica è creato a somiglianza di Dio ed ha come prima legge l'amore per il prossimo, davanti alla grazia dell'altro, si arrabbia con Dio per non aver ricevuto anche lui la salvezza. Al contrario, nella versione censurata il sentimento che prevale è la tristezza del morire solo, priva dell'invidia nei confronti del compagno e della rabbia nei confronti di Dio.

<p>[...] mais l'homme, l'homme que Dieu a fait à son image, l'homme à qui Dieu a imposé pour première, pour unique, pour suprême loi, l'amour de son prochain, l'homme à qui Dieu a donné une voix pour exprimer sa pensée, quel sera son premier cri quand il apprendra que son camarade est sauvé ? un blasphème. Honneur à l'homme, ce chef-d'œuvre de la nature, ce roi de la création ! ».</p>	<p>[...] ma l'uomo, a cui Iddio ha imposto per prima, per unica, per suprema legge l'amore del prossimo, l'uomo a cui Iddio ha dato la parola per esprimere il pensiero, ora vedetelo qui con i vostri occhi, che va sulle furie perché va a morir solo, perché sa che il compagno è salvo. In verità, non me lo sarei mai aspettato! Ecco là, non più terrore, non più rassegnazione; oh, disgraziata creatura, quanto lacrimevole è la tua sorte! ».</p>	<p>[...] L'uomo invece, l'uomo che Iddio ha fatto a sua immagine, l'uomo a cui Iddio ha imposto come prima, come unica, come suprema legge l'amore per il prossimo, l'uomo a cui Iddio ha dato una voce per esprimere il proprio pensiero, quale sarà il suo primo grido quando apprenderà che il proprio compare è salvo? Una bestemmia. Onore all'uomo, il capolavoro della natura, il re del creato! ».</p>
---	---	--

Per finire, la conclusione del capitolo è interamente stravolta poiché riprende la differenza iniziale: nell'edizione Mondadori il condannato viene impiccato mentre nella traduzione del 2010 l'esecuzione della mazzolatura è decisamente più violenta e descritta minuziosamente:

<p>Les deux valets avaient porté le condamné sur l'échafaud, et là, malgré ses efforts, ses morsures, ses cris, ils l'avaient forcé de se mettre à genoux. Pendant ce temps, le bourreau s'était placé de côté et la masse en arrêt; alors, sur un signe, les deux aides s'écartèrent. Le condamné voulut se relever, mais avant qu'il en eût le temps, la masse s'abattit sur sa tempe gauche ; on entendit un bruit sourd et mat, le patient tomba comme un bœuf, la face contre terre, puis d'un contrecoup, se retourna sur le dos. Alors le bourreau laissa tomber sa masse, tira le couteau de sa ceinture, d'un seul coup lui ouvrit la gorge et, montant</p>	<p>I due aiutanti avevano portato a grande stento il paziente ai piedi della scala fatale. Il misero si dibatteva, si contorceva, e puntava i piedi, gettandosi con tutta la persona all'indietro. Uno di quei due tentò d'acquistare qualche vantaggio col salire alcuni scalini dalla sua parte, e tirato a sé mentre l'altro lo avrebbe sospinto all'insù. In quell'attimo il carnefice lo afferrò per la vita e lo sollevò da terra. Il misero, senza punto d'appoggio e tirato e sospinto, in un attimo fu sotto al laccio.</p>	<p>I due aiutanti avevano portato il condannato sul patibolo e ivi, malgrado gli sforzi, i morsi, le urla, lo avevano costretto a inginocchiarsi. Nel frattempo il boia si era posto di fianco, con la mazza sospesa; a quel punto, a un cenno i due aiutanti si fecero da parte. Il condannato volle rialzarsi, ma prima che ne avesse il tempo la mazza gli si abbatté sulla tempia sinistra. Riecheggì un tonfo sordo e attutito, il suppliziato stramazza al pari di un bue, il viso riverso al suolo, poi in un sussulto si voltò supino. Il boia allora mollò la mazza, tirò fuori dalla cintola un coltello, in un colpo solo gli aprì la gola e, montandogli subito sul ventre, si mise a pigiarvi sopra con i piedi.</p>
---	--	--

aussitôt sur son ventre, se mit à le pétrir avec ses pieds. À chaque pression, un jet de sang s'élançait du cou du condamné.		A ogni pressione, dal collo del condannato sprizzava fuori un fiotto di sangue.
--	--	---

3.3 Il conte di Montecristo come Dio

Nell'analisi dell'opera abbiamo visto che il protagonista, Edmond Dantès, agisce come emissario della propria Provvidenza, sostituendosi così a Dio e compiendo la giustizia che crede di meritare. Questo aspetto è fondamentale ed emblematico nel romanzo, tuttavia la censura effettuò tagli significativi a riguardo, eliminando i tratti in cui il conte si paragona o viene descritto come un Dio. Nella tabella seguente sono riportati alcuni estratti esemplificativi e rappresentativi delle modifiche eseguite, si trovano rispettivamente nel capitolo XXXI, XLV e XLVIII.

«Moi ! Je mène la vie la plus heureuse que je connaisse, une véritable vie de pacha ; je suis le roi de la création : je me plais dans un endroit, j'y reste ; je m'ennuie, je pars [...]».	«Io conduco la vita più felice che si conosca, una vera vita pascià: mi piace un luogo, vi resto; me ne annoio parto [...]».	«Io? Conduco la vita più lieta che conosca, una vera vita da pascià! Sono il re del creato : mi sollazzo in un luogo, vi rimango; mi tedio, me ne parto [...]».
«[...] vous êtes mon juge ici-bas comme Dieu le sera là- haut ; ne me direz-vous point quelques paroles de consolation ? »	«[...] Siete il mio giudice quaggiù... Non vorrete dirmi qualche parola di consolazione?»	« [...] Siete il mio giudice quaggù così come Iddio lo sarà lassù . Non mi direte nessuna parola di conforto?»
«[...] Mais vous avez bien cependant une ambition quelconque ? » « J'en ai une, monsieur. » « Laquelle ? » « Moi aussi, comme cela est arrivé à tout homme une fois dans sa vie, j'ai été enlevé par Satan sur la plus haute montagne de la terre ; arrivé là, il me montra le monde tout entier, et, comme il avait dit autrefois au Christ, il me dit à moi : « Voyons, enfant des hommes, pour m'adorer que	«Ma voi pertanto avrete qualche ambizione?» «Ne ho avuta una, signore.» «E quale?» « Ho desiderato di essere fatto strumento della Provvidenza. »	«[...] Ma voi tuttavia avrete una qualche ambizione» «Una ne ho» «Quale?» « Anch'io, come a ogni uomo è accaduto una volta nella vita, sono stato trasportato da Satana sulla montagna più alta della terra; giunto lì, mi mostrò il mondo intero e, come aveva detto una volta al Cristo, mi disse: "Orsù, figlio degli uomini, cosa

<p>veux-tu ? » Alors j'ai réfléchi longtemps, car depuis longtemps une terrible ambition dévorait effectivement mon cœur ; puis je lui répondis : « Écoute, j'ai toujours entendu parler de la Providence, et cependant je ne l'ai jamais vue, ni rien qui lui ressemble, ce qui me fait croire qu'elle n'existe pas ; je veux être la Providence, car ce que je sais de plus beau, de plus grand et de plus sublime au monde, c'est de récompenser et de punir. » Mais Satan baissa la tête et poussa un soupir. « Tu te trompes, dit-il, la Providence existe ; seulement tu ne la vois pas, parce que, fille de Dieu, elle est invisible comme son père. Tu n'as rien vu qui lui ressemble, parce qu'elle procède par des ressorts cachés et marche par des voies obscures ; tout ce que je puis faire pour toi, c'est de te rendre un des agents de cette Providence.» Le marché fut fait [...]».</p>		<p>vuoi per adorarmi?”. Allora ho meditato per lungo tempo, giacché da lungo tempo in effetti il mio cuore era divorato da una terribile ambizione. Poi gli risposi: “Ascolta, ho sempre udito parlare della Provvidenza eppure non l’ho mai vista, né nulla che le somigli, la qual cosa mi spinge a credere che non esista. Voglio essere io la Provvidenza, giacché quello di più bello, di più grande e di più sublime so al mondo è ricompensare e punire. Satana invece chinò il capo ed emise un sospiro. “Sbagli”, disse. “La Provvidenza esiste; solo che tu non la vedi perché, figlia di Dio, al pari del padre è invisibile. Non hai visto nulla che le somigli perché procede per risorse celate e funziona per via oscure. Tutto quello che posso fare per te è renderti uno degli agenti della Provvidenza”. Il patto venne stipulato [...]».</p>
--	--	---

Attraverso questo confronto, si è quindi voluto dimostrare che le modifiche non riguardano solamente riferimenti religiosi poiché anche aspetti politici o comportamenti ritenuti immorali sono stati oggetto di censura.

È importante sottolineare che data l'entità e la natura dei tagli, l'elaborato sostiene l'ipotesi che la censura sia la principale responsabile delle modifiche presenti nelle traduzioni italiane. Tuttavia, è necessario considerare anche la difficoltà di reperire i manoscritti e di risalire quindi alla versione originale. Difficoltà espressa anche dall'esperto e studioso di Dumas, Claude Schopp durante la sua redazione dell'edizione Laffont.⁴⁶

⁴⁶ Vedere *supra*, p. 10.

CONCLUSIONI

Nonostante la fama indiscussa de *Il conte di Montecristo*, l'elaborato ha voluto dimostrare il lungo percorso che il romanzo ha dovuto affrontare prima di poter essere considerato parte della cultura "alta" e di poter quindi vantare di un'edizione italiana fedele all'originale francese.

Si è infatti sottolineato come l'aggettivo "popolare", che contraddistingue i romanzi d'appendice e in particolare le opere di Dumas, abbia avuto per molto tempo una connotazione negativa giustificata dallo stile poco ricercato del romanzo e dalla pubblicazione in larga scala, che lo rendeva accessibile anche ai ceti più bassi. Questa considerazione ha influito sulla reputazione dell'opera e, di conseguenza, sull'attenzione dedicata alle edizioni integrali pubblicate. È infatti fondamentale notare come, per più di un secolo, la maggior parte delle edizioni italiane circolanti non erano che una ristampa di traduzioni ottocentesche, ricche di tagli e censure. A questo proposito, si è affrontato il tema della censura nel XIX secolo, in particolare in seguito al Congresso di Vienna che ha ripristinato i governi assoluti e inaugurato nuovi controlli ed organi di censura. È stato inoltre sottolineato il ruolo della Chiesa nella censura editoriale, essendo responsabile di tagli significativi e contribuendo, attraverso l'Index, a scoraggiare la diffusione di numerose opere considerate proibite tra cui *Il conte di Montecristo*. La parte finale dell'elaborato ha infine voluto mostrare concretamente l'impatto e la portata dei tagli. Attraverso il confronto dell'edizione francese Laffont, curata dall'esperto Claude Schopp, con due diverse traduzioni italiane, la prima risalente al 1984, ma condotta a partire da una traduzione ottocentesca, e la seconda pubblicata nel 2010, si è potuto notare come i tagli e le modifiche non riguardassero solo temi e riferimenti religiosi ma si estendessero a valori morali e politici. Inoltre, si è dimostrato come talvolta modificassero o addirittura eliminassero interi passaggi della trama.

Tuttavia, la censura, la scarsa considerazione da parte della critica colta e la relegazione ad una letteratura "bassa", non sono bastate a limitare il successo de *Il conte di Montecristo*. D'altronde, riprendendo le parole di Umberto Eco, «Montecristo è uno dei romanzi più appassionanti che mai siano stati scritti»⁴⁷ e ad oggi, la sua fama è innegabile.

⁴⁷ Eco Umberto, *Elogio del "Montecristo" in Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, op. cit.

Bibliografia

Le edizioni de *Il conte di Montecristo*

Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Milano, Mondadori, 2003.

Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Milano, Mondadori, 1984.

Dumas Alexandre, *Il conte di Montecristo*, Roma, Donzelli Editore, 2010.

Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Parigi, Calmann-Lévi, 1889.

Dumas Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Parigi, Robert Laffont, 1993.

Letteratura critica

Bassan Fernande, *Le roman-feuilleton et Alexandre Dumas père (1802-1870)*, in *Nineteenth-Century French Studies*, Vol.22, University of Nebraska Press, 1993-1994.

Baudino Mario, *Il fantasma di Montecristo*, in *La Stampa*, 24 giugno 2010.

Berti Giampiero, *Censura e circolazione delle idee nel Veneto della Restaurazione*, Venezia, Deputazione Editrice, 1989.

Desnoyers Louis, *Un peu d'histoire à propos du roman*, in *Le Siècle*, 29 settembre 1847.

Dumasy Lise, *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Grenoble, UGA Éditions, 2000.

Dumasy Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Parigi, Presses universitaires de France, 1989.

Eco Umberto, *Elogio del "Montecristo" in Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985.

Frigerio Vittorio, *Les Fils de Monte-Cristo : idéologie du héros de roman populaire*, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2002.

Gramsci Alessandro, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 2015.

Miccinelli Clara; Animato Carlo, *Il Conte di Montecristo. Favola alchemica e massonica vendetta*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1991.

Nettement Alfred, *Études critiques sur le feuilleton-roman, deuxième série*, Parigi, Lagny Frères Éditeurs, 1847.

Palazzolo Maria Iolanda, *Il ruolo dell'Indice nelle società liberali. Dibattiti giornalistici e polemiche nella Curia*, in *Mélanges de l'École française de Rome, Italie et Méditerranée*, tome 121, n.2, 2009.

Palazzolo Maria Iolanda, *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, in *La Bibliofilia* Vol. 108, No. 1, Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki, 2006.

Viscardi Marco, *La faute de la fatalité. Dispositivi romanzeschi di controllo, predestinazione ed eversione*, Status Quaestionis, 2013.