

GIANLUCA SAVOLDELLI

*University of Bergamo*

## Françoise Sagan al di là delle etichette

### ABSTRACT

Françoise Sagan ha dimostrato, nel corso di tutta la sua carriera, la propria completa dedizione alla scrittura, pubblicando a un ritmo di un'opera quasi ogni anno. L'emergenza di generi nuovi come il *nouveau roman* non spinge l'autrice a conformarsi ai mutamenti che alcuni suoi contemporanei tentano di imporre, ma al contrario rafforza la sua volontà di restare fedele a se stessa e alla sua arte. Proprio questo carattere dell'autrice è uno degli elementi che pone in difficoltà la critica nel categorizzare la sua scrittura, troppo spesso associata a categorie ad essa poco pertinenti, se non fuorvianti, principalmente a causa di un pregiudizio contro il personaggio mediatico – la sua maschera – costruito intorno alla sua figura, che cattura e distoglie drasticamente l'attenzione dai libri. A partire dagli Anni Duemila, l'approccio della critica contemporanea tenta di andare oltre il mito Sagan per poterne valorizzare la letteratura, trovando nuove categorie che, se possono apparire più pertinenti e sono indubbiamente essenziali per una rivalutazione positiva della produzione *saganiana*, possono risultare altrettanto limitanti quanto quelle del passato. Coerentemente, lo scopo di questo articolo è quello di problematizzare le recenti etichette "antisentimentale" (Morello) e "anti-passione" (Hromadova) che classificano la produzione dell'Autrice per dimostrare i rischi e il carattere riduttivo che esse possono rappresentare nei confronti dell'opera di F. Sagan.

**PAROLE CHIAVE:** *Françoise Sagan, romanzo sentimentale, antisentimentale, anti-passione, saganien/saganesque.*

### ABSTRACT

Throughout her career, Françoise Sagan has constantly proven her undying passion for writing by publishing a new book almost every year. Instead of soliciting her to conform her novels to the changes the literary canon deemed imperative, the emergence of new genres such as the *nouveau roman* made her distance herself even more from that canon, thus being faithful to her vision and ideals. This is one of the reasons why it is so difficult for critics to categorize Sagan's writing, often misleadingly associated to disparate genres and categories, mainly because of the myth built around the woman – rather than the writer – and her frenetic lifestyle. Since the early Two Thousands, contemporary critics have moved past this façade in order to focus on her books and have found new categories to investigate her works. Despite

the essential role these new approaches have in the rediscovery and positive reevaluation of F. Sagan's novels, nonetheless, these categories present – at least some of – the same issues of the past. Thus, this article aims at problematizing the “anti-sentimental” (Morello) and “anti-passion” (Hromadova) labels in order to show just how inadvertently dangerous and reductive they can be towards F. Sagan's works.

**KEYWORDS:** *Françoise Sagan, sentimental novel, anti-sentimental, anti-passion, saganien/saganesque.*

### 1. *Aimez-vous Sagan ?*

A partire dal 1954, con la pubblicazione di *Bonjour Tristesse*, il longevo successo ottenuto da Françoise Sagan a ogni pubblicazione si è sempre manifestato in modo tanto fragoroso quanto potenzialmente distruttivo per l'opera dell'autrice, soprattutto a causa del binomio vita-arte,<sup>1</sup> in cui la prima componente prese nettamente il sopravvento sulla seconda. Se la tanto accusata immoralità<sup>2</sup> della prima pubblicazione della giovane autrice fece scandalo, esso venne ulteriormente promosso da un'ambigua lettura autobiografica della storia in ragione di diversi punti di contatto tra il personaggio di Cécile e F. Sagan, giudicate impropriamente l'una come il riflesso dell'altra. Tale visione non rimase isolata al caso di *Bonjour Tristesse*, ma continuò a perdurare insistentemente per anni, a tal punto da contraddirsi da sola: basti pensare ai casi di *Dans un mois, dans un an* (1957), in cui l'io narrante si perde e il numero di personaggi aumenta notevolmente, o di *Aimez-vous Brahms... ?* (1959), in cui la protagonista ha trentanove anni contro i ventiquattro dell'autrice, per comprendere quanto l'interpretazione fosse fuorviante.

A ciò si aggiunge, al di fuori del campo letterario, l'esuberante vita mondana dell'autrice, tale da far parlare ancora di più e suscitare un malsano interesse. Françoise Sagan viene condannata, infatti, a essere identificata attraverso una serie di banali parole chiave destinate a cristallizzarsi nel tempo. Automobili, alta velocità, alcol, *boîtes de nuit*, casinò, denaro, banda Sagan, matrimoni, divorzi, sono ciò a cui l'autrice viene drammaticamente ridotta. Seppure quella che Sagan

<sup>1</sup> Le due componenti si rivelano difficilmente scindibili: la vita di Sagan è infatti intrisa di scrittura ed esse si influenzano reciprocamente. Tale binomio trova la sua massima declinazione in *Des Bleus à l'âme* (1972), romanzo transgenerico e *autofiction*, all'interno del quale lo stretto rapporto intessuto tra la narrazione e il diario dell'autrice dissolve i confini tra realtà e finzione.

<sup>2</sup> La quale, in realtà, si rivela piuttosto essere amoralità.

stessa definisce come una maschera corrisponda a dei gusti evidenti dell'autrice: « la vitesse, la mer, minuit, tout ce qui est éclatant, tout ce qui est noir, tout ce qui vous perd, et donc vous permet de vous retrouver. » (Sagan, 1972 [1993: 674]), essa risulta non meno banalizzante, in quanto sembra cancellare completamente una realtà ignorata della *femme de lettres*, molto più profonda e caratterizzata in particolare da « un tas de choses [qu'elle] aime et qui sont aussi intelligentes que le whisky ou les voitures. Comme la musique ou la littérature » (Sagan, 2014: 251).

A causa di tale visione limitata, l'interesse sempre crescente della stampa e della critica, quindi, sembrava volgersi più volentieri alla personalità di Sagan piuttosto che ai contenuti dei suoi scritti, favorendo un'indagine delle cosiddette *frasques* piuttosto che delle sue parole. Ciò viene dimostrato, in particolare, dall'approccio critico verso i suoi romanzi, le cui recensioni, come sottolinea Nathalie Morello nel suo saggio critico *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée* (2002), si imbeverano di richiami biografici non tanto volti a sottolineare lo statuto di autore o a elucidare aspetti dei suoi romanzi, bensì a mettere in evidenza aspetti fisici, psicologici o morali di F. Sagan, in qualche modo ritenuti rilevanti e intenti a giudicare negativamente la giovane scrittrice (Morello, 2002: 21-31). Tali elementi spezzavano la figura dell'autrice in due, esponendo da un lato l'immagine « favorable se rapportant à la jeune femme bourgeoise » e dall'altro quella « antipathique se rapportant à l'écrivaine » (Morello, 2002: 24). Tale ambivalenza si traduce similmente nei due ruoli offertile, tra cui Sagan sente di dover scegliere: « En 1954, j'avais à choisir entre les deux rôles qu'on m'offrait : l'écrivain scandaleux ou la jeune fille bourgeoise, alors que je n'étais ni l'un ni l'autre. [...] J'aurais été plutôt une jeune fille scandaleuse et un écrivain bourgeois » (Sagan, 2014: 11). Come se fosse inevitabile, dunque, i riferimenti alla sua vita e alla sua leggenda non mancano per distrarre dai romanzi, con improbabili rimproveri per la sua condotta, e per sviluppare una presunta ambiguità dei suoi scritti, volti alla confusione tra i limiti che separano realtà e finzione. Compromesso lo sguardo portato sui libri, essi vengono distorti in una lettura puramente autobiografica o sociologica, la quale si lega, in particolare, a un ulteriore pregiudizio nei confronti del *milieu* borghese che l'autrice descrive, per qualche motivo fortemente mal visto dalla critica.<sup>3</sup> Tale ambigua posizione da parte di quest'ultima non risulta a sua volta limitata alle prime pubblicazioni dell'autrice, ma rimarrà costante durante

<sup>3</sup> La medesima avversione si riflette anche nella ricezione delle opere di Marguerite Duras, come testimonia il saggio di Jean-Yves Laurichesse « *L'Édith Piaf du nouveau roman* » ? *Marguerite Duras et le roman sentimental* (Bercegol – Meter, 2015: 233-248).

tutta la sua carriera, articolandosi in un continuo sforzo teso a sminuire l'opera di F. Sagan e a ricondurla a delle semplici etichette, nonostante la posizione dell'autrice stessa: « *Quel est donc votre "genre de littérature" ? Ce n'est pas un "genre de littérature". C'est une littérature qui est la mienne. Et que je juge honnête, parce qu'elle n'excède pas ses prétentions. Je ne cherche pas à délivrer de message, à faire autre chose qu'écrire* » (Sagan, 2014: 187).

Nel corso degli anni, gli innumerevoli tentativi di inserire la produzione saganiana all'interno di una precisa e quantificabile categoria hanno condotto la critica contemporanea ad affibbiarle innumerevoli etichette di cui dover tener conto e delle quali vagliare la possibile attinenza. Tali categorizzazioni, infatti, si rivelano perlopiù linee guida non tanto volte a una migliore comprensione degli scritti quanto a evidenziarne mancanze o a denigrarne la natura. Se le più frequenti del secolo scorso spaziavano dall'esistenzialismo al romanzo degli Hussards e al *nouveau roman*,<sup>4</sup> quella più durevole e interessante da analizzare, in quanto al centro del dibattito critico contemporaneo, è sicuramente l'affiliazione al romanzo sentimentale. Delle tre monografie critiche essenziali dedicate a F. Sagan, infatti, entrambi i lavori di Nathalie Morello (già citato) e Céline Hromadova (*Françoise Sagan à contre-courant*, 2017) vi dedicano una non trascurabile attenzione, dando adito a ulteriori possibili riflessioni e critiche in un'epoca in cui l'interesse per la scrittrice e per le sue opere è in continua crescita.

## 2. Un romanzo sentimentale?

Indicata come « *spécialiste du sentiment amoureux* » e « *professionnelle de l'amour* » (Hromadova, 2017: 73), Sagan sembra inserirsi istintivamente nella linea del discorso amoroso lungamente trattato da Barthes in *Fragments d'un discours amoureux* (1977),<sup>5</sup> come da lei stessa testimoniato: « *Il y a peu de drames dans mes livres, car quand on réfléchit, tout est dramatique : il est dramatique de rencontrer quelqu'un, de l'aimer, de vivre avec lui, qu'il soit tout pour vous et que, au bout de trois ans, on se quitte avec des déchirures intérieures. J'aime la solitude, mais je suis très attachée aux gens et je m'intéresse beaucoup à ceux que j'aime.* »

<sup>4</sup> Quest'ultimo a lungo trattato da Ève-Alice Roustang nel suo saggio *Françoise Sagan, la générosité du regard* (2016) per valutarne la pertinenza che, secondo l'autrice, non sussiste (Roustang, 2016: 105-145).

<sup>5</sup> Particolarmente emblematico in tal senso è il frammento dedicato alla notte, definita come « *Tout état qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellectuelle, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise.* » (Barthes, 1977: 203-204).

(Sagan, 2014: 65-66). Avendo deciso già da molto tempo di voler investigare l'essere umano in tutta la sua complessità, l'opera dell'autrice affronta la quotidianità e i suoi drammi, in particolare correlati alle relazioni tra le persone, senza però limitarsi. In effetti, le relazioni amorose che si creano tra i diversi personaggi delle varie opere e le vicissitudini riguardanti una o più coppie che si formano e/o si abbandonano sono relativamente numerose e valgono per questo all'autrice la banalizzazione a scrittrice sentimentale. Cionondimeno, tale visione risulta a priori limitante non solo per i romanzi saganiani ma per qualunque opera letteraria, in quanto la riduce a una dimensione troppo circoscritta e parziale rispetto al ben più ampio quadro che essa presenta.

Per comprendere, tuttavia, se la classificazione all'interno del genere sentimentale sia pertinente oppure se vi sia una totale incompatibilità con i romanzi di Sagan, sarebbe necessaria una definizione univoca del romanzo sentimentale, difficile da trovare persino all'interno del recente *Métamorphoses du roman sentimental* (2015) a cura di Fabienne Bercegol e Helmut Meter, in cui domina l'evidente tentativo di una rivalutazione positiva del genere. Se Céline Hromadova (2017: 74) tiene in considerazione la sintetica definizione di Ellen Constans,<sup>6</sup> la generalità di tale chiave di lettura sottolinea come il giudizio mosso contro l'autrice non derivi da una ricercata e approfondita analisi delle due componenti prese in considerazione ma, piuttosto, dalla preclusione che pesa inevitabilmente su entrambe. Proprio per questo motivo, i tratti salienti che Fabienne Bercegol propone nella sua introduzione a *Métamorphoses du roman sentimental*, legati a una visione avversa al genere ormai considerato ai margini della letteratura (Bercegol – Meter, 2015: 8), sono utili per dimostrare quanto la produzione saganiana sia distante da ciò che la banalizzante visione di tale etichetta sembra indicare. In essa, Bercegol afferma:

Le roman sentimental est assimilé au mauvais roman qui pêche par l'in vraisemblance d'intrigues extravagantes souvent mal composées et par les maladresses d'un style emphatique. On lui reproche ses passions exaltées, épurées, trop généreuses pour être crédibles, et ses manifestations excessives d'une sensibilité volontiers larmoyante, qui n'évite pas les travers du pathos. Il aurait en outre le tort d'égarer ses lecteurs – et surtout ses lectrices – en véhiculant des idéaux chimériques qui donnent une image déformée de la vie et qui éloignent de la réalité. (Bercegol – Meter, 2015: 8)

---

<sup>6</sup> « L'identité générique du roman sentimental est définie par le fait qu'il raconte une histoire d'amour ».

Prendendo dunque in considerazione, nell'ordine formulato, le caratteristiche proposte da Bercegol, per prima cosa è necessario sottolineare quanto l'inverosimiglianza di intrecci stravaganti non trovi posto nell'opera di Sagan. L'autrice stessa afferma quanto non sia sua intenzione fuoriuscire dall'ordinario, il quale è « riche, les êtres sont multiples, différents, complexes... » (Sagan, 2014: 182), risultando quindi una dimensione molto più poliedrica e interessante ai suoi occhi.<sup>7</sup> L'unico eventuale tratto di inverosimiglianza, assecondando uno sguardo critico che sembrerebbe limitare la letteratura alla pura sociologia, corrisponde eventualmente al *milieu* descritto da Sagan. Tanto criticatole per la mera parvenza di un'immagine idilliaca che proietta personaggi senza problemi di tipo economico o materiale, tale posizione, se anche giudicata legittima, non fa che escludere, in ogni caso, buona parte delle figure che abitano i romanzi dell'autrice.<sup>8</sup> Gli intrecci di questi ultimi, inoltre, non tentano in alcun modo di sconvolgere la narrazione classica. Malgrado l'avvento del *nouveau roman* e l'intenzione rivoluzionaria di quest'ultimo abbracciata da diverse personalità a lei contemporanee, l'autrice ha sempre dichiarato nonché dimostrato con costanza la distanza dal genere, ragion per cui le sue narrazioni prevedono consuetamente un inizio, uno sviluppo e una conclusione ben chiari ed evidenti, la cui costruzione si presenta lineare.

Allo stesso modo, Sagan è ben lontana dalla goffaggine che emerge da uno stile enfatico diffuso complessivamente nell'opera associato al romanzo sentimentale, proponendo un proprio stile, caratterizzato da una profonda eleganza. Malgrado quella che viene definita la sua « petite musique » le sia stata rimproverata per decenni dalla critica, infatti, tale rappresentazione della sua scrittura si presta a una riappropriazione e reinterpretazione in chiave positiva, a partire dal fatto che si possano riscontrare nella sua prosa tratti di musicalità. Infatti, essa possiede intrinsecamente una dimensione poetica e una fluida scorrevolezza anche nella sua forma più semplice, dimostrando così tutta la disinvoltura e la grazia dell'autrice – per non parlare della ricca intertestualità musicale che fornisce una vera e propria colonna sonora ai romanzi. L'enfasi che può emergere dai suoi scritti, infine, non è affatto generalizzata, eccessiva e pesante, come quella che sembrerebbe gravare

<sup>7</sup> Le uniche istanze in cui tale disinteresse viene a mancare sono, ad esempio, le sperimentazioni dell'autrice col genere parodico, tra le quali *Le Garde du cœur* (1968) rappresenta il caso più emblematico.

<sup>8</sup> Basti pensare solamente alle figure di Béatrice ed Édouard (*Dans un mois, dans un an*; *Le Lit défait*), Constantin (*Un Sang d'aquarelle*), Antoine (*La Chamade*), François e Sybil (*Le Miroir égaré*), la schiera di personaggi della *Femme fardée*, fra i tanti, per comprendere quanto tale giudizio sia limitato e limitante.

sul tipico romanzo sentimentale ma, al contrario, ben localizzata ed efficace per riuscire a comunicare col lettore, come emerge dalla lettura di ogni sua opera.

Di fronte alla critica di passioni esaltate, pure e troppo generose per essere credibili, spesso affiancate da un sentimentalismo smisurato che tende a incorrere in scene eccessivamente struggenti proprie del romanzo sentimentale, Céline Hromadova nega drasticamente che in Sagan siano presenti amore e forti passioni. Individuando nella sua letteratura una produzione definita dell'anti-passione e parlando di un tepore dei sentimenti (Hromadova, 2017: 74-75), tale visione, per quanto pertinente nei confronti di una rivalutazione della *femme de lettres*, necessita di essere contestualizzata per non risultare fuorviante, come verrà dimostrato. Le passioni che l'autrice mette in scena, lungi dall'essere incondizionatamente pure, nobili ed esaltate, possono al contrario iscriversi all'interno di quello che Denis de Rougemont definisce il grande mito europeo dell'adulterio (Hromadova, 2017: 74), come avviene, per esempio, nei romanzi *Un Certain sourire* (1956), *La Femme fardée* (1981) e *Les Merveilleux nuages* (1961). La generosità dei sentimenti, inoltre, emerge indubbiamente dalle diverse relazioni, ma essa può risultare anche la conseguenza di un moto fugace e, per quanto possa dimostrarsi vasta, essa non ne compromette affatto la credibilità.

Tale verosimiglianza vanifica, d'altra parte, anche il rischio di condurre i propri lettori a perdersi in immagini chimeriche e idilliache della realtà. Al contrario, Sagan ne mette in scena l'ambivalenza sempre riscontrata sia in senso positivo che negativo tramite la propria esperienza, a tal punto da essere criticata, ironicamente, proprio per l'immagine disincantata della realtà che la sua opera mette in scena (Sagan, 2014: 67). L'autrice riesce così ad avvicinare la mimesi all'immagine di uno specchio del reale, senza avere tuttavia la presunzione né l'intenzione di esserlo.

Particolarmente erroneo sarebbe, infine, credere a un'eccessiva sensibilità dei personaggi che non riescono a nascondere la propria commozione. In opposizione a ciò, Sagan propone a riguardo un atteggiamento di forte antisentimentalismo che trova la propria formulazione nel paragrafo conclusivo di *Un Certain sourire* e che viene assunto complessivamente dalla maggior parte dei personaggi dell'autrice:

Je remontai dans ma chambre, très attentive. La musique était finie et je regrettai d'avoir manqué la fin. Je me surpris dans la glace et je me vis sourire. Je ne m'empêchai pas de sourire, je ne pouvais pas. À nouveau, je le savais, j'étais seule. J'eus envie de me dire ce mot à moi-même. Seule. Seule. Mais enfin, quoi ? J'étais une femme qui avait

aimé un homme. C'était une histoire simple ; il n'y avait pas de quoi faire des grimaces.  
(Sagan, 1956 [1993: 130])

La filosofia « pas de quoi faire des grimaces » risuona dunque per tutta la produzione saganiana: rare sono le scene in cui i personaggi si disperano, languiscono, si struggono per la violenza di un sentimento. Essi preferiscono generalmente andare avanti, procedere con la propria vita, anche se profondamente feriti o delusi, con un certo sorriso che se inizialmente può apparire di circostanza, col tempo si dimostra una profonda accettazione di quanto accaduto e una volontà di superare il dolore.

### 3. Un nuovo approccio critico

La produzione di Françoise Sagan sembra dunque mostrare quanto in realtà l'etichetta sentimentale mal le si attagli. Lo attestano nella critica contemporanea non solo Céline Hromadova con la sua definizione di anti-passione (Hromadova, 2017: 75), ma anche Nathalie Morello, la quale si distanzia a sua volta nettamente da tale posizione, definendo la produzione saganiana come appartenente al genere antisentimentale (Morello, 2002: 53). Entrambe riescono a sviluppare un'argomentazione convincente per giustificare l'appropriatezza delle designazioni create, proponendo coerentemente una rivalutazione positiva dell'autrice e della sua opera. Ciononostante, è necessario sottolineare anche quanto esse possano risultare altrettanto fuorvianti se non appropriatamente contestualizzate e limitate. La definizione "antisentimentale", infatti, sembra indicare una totale incompatibilità tra il genere e Sagan che, per quanto efficace nei confronti del pregiudizio contro il romanzo sentimentale e degli scritti, risulta esserlo meno quando si considera più in profondità il genere sentimentale, e specialmente la rivalutazione curata da Fabienne Bercegol e Helmut Meter.

In effetti, se Sagan non può essere considerata nel complesso un'autrice sentimentale, i suoi romanzi non sono del tutto incompatibili con tale genere. In particolare, è interessante notare quanto alcuni dei suoi personaggi si dimostrino effettivamente figure sentimentali, come Nicolas di *Un Orage immobile* (1983), che lo è per definizione,<sup>9</sup> ma anche Édouard de *Le Lit défait* (1977), Andréas de *La Femme fardée* e Simon di *Aimez-vous Brahms... ?*. Tali figure, forse le più emblematiche in questo senso, dimostrano quanto in realtà i sentimenti possano

<sup>9</sup> L'opera è, infatti, un esempio unico di *pastiche* del romanzo romantico.



essere espressi anche drammaticamente nella narrativa di Sagan, dando voce alla profonda sentimentalità che li caratterizza e li differenzia da altri personaggi.

Le riflessioni di Édouard a riguardo costellano *Le Lit défait*, in cui la sua voce risulta essere dominante (almeno nei primi capitoli) all'interno della ricca polifonia del romanzo, esplicitando egli stesso la propria natura, oltre alle voci di Béatrice, Tony e Nicolas che a loro volta si esprimono in merito nel corso della narrazione:

Les oiseaux semblaient l'avertir de quelque chose, ils lui disaient de faire bien attention, de bien regarder ces dessins de lumière, de bien s'imprégner de cette chaleur si proche, d'inscrire délibérément dans sa rétine, et à jamais, cette image précise : parce que c'était l'image du bonheur et qu'un jour, lorsqu'il ne serait plus, lorsqu'il ne l'aurait plus, ce serait aussi, pour lui, le souvenir même du bonheur, parfait puisque passé.

Il ignorait encore que la mémoire n'a pas de ces esthétismes, que la mémoire n'a pas bon goût, et que l'image, pour lui, du bonheur perdu, ce serait une image anonyme et sans intérêt évident : Béatrice se retournant vers lui, par exemple, avant d'entrer dans un taxi. On ne se rappelle jamais, quand quelqu'un ne vous aime plus, sa voix, avant, disant « Je t'aime » ; on se rappelle sa voix disant « Il fait froid, ce soir » ou « Ton chandail est trop long ». On ne se rappelle pas un visage bouleversé par le plaisir, on se rappelle un visage distrait, hésitant, sous la pluie. Comme si la mémoire était, tout autant que l'intelligence, délibérément insoumise aux mouvements du cœur. (Sagan, 1977 [1993: 777])

In questo modo, egli esprime la necessità di registrare il proprio contesto con minuziosa cura, suggeritagli dal volo degli uccelli ammonitori, fuori dalla finestra, in quanto prima o poi la sua felicità sarà perduta per sempre e ne rimarrà soltanto il ricordo, cristallizzato nella memoria in uno stato di perfezione di cui poter far tesoro. L'intervento della voce narrante nel correggere questa falsa idea del protagonista<sup>10</sup> mette in evidenza quanto egli risulti strettamente legato alla propria idea della vita e nettamente distaccato dalla realtà dei fatti, come egli stesso, inconsciamente, già sa. La sua mente, tuttavia, rimane ancorata alla propria visione, in quanto egli è determinato a trasformare l'astratto in concreto, perdutamente innamorato di un'idea utopica. Non è un caso, infatti, che Édouard si riveli essere un assiduo lettore di Flaubert (Sagan, 1977 [1993: 750]) e una sorta di erede di Emma Bovary: egli vive la propria vita guidato da ideali e sogni che gli offuscano la vista e che spesso non gli fanno accettare la propria realtà per quella che è, por-

<sup>10</sup> Il che avviene tramite frasi che sono valse all'autrice l'appellativo di moralista (Sagan, 2014: 155).

tandolo a ribellarsi. Ciò avviene a tal punto che il protagonista si dimostra capace di invertire il paradigma di *Madame Bovary*, riuscendo a piegare il proprio contesto al suo volere, come dimostrato dalla conclusione del romanzo.

Similmente a Édouard, anche Simon dà prova di sentimentalità attraverso i suoi discorsi sull'amore e in particolare tramite la propria formulazione di una terribile paura della solitudine:

« Et vous, je vous accuse de n'avoir pas fait votre devoir d'être humain. Au nom de ce mort, je vous accuse d'avoir laissé passer l'amour, d'avoir négligé le devoir d'être heureuse, d'avoir vécu de faux-fuyants, d'expédients et de résignation. Vous devriez être condamnée à mort, vous serez condamnée à la solitude. »

Il s'arrêta, but son verre de vin d'un trait. Paule n'avait pas bronché.

« Affreuse condamnation, dit-elle en souriant.

– La pire, dit-il. Je ne vois rien de pire, ni de plus inévitable. Rien ne me fait plus peur. Comme à tout le monde d'ailleurs. Mais personne ne l'avoue. Moi, j'ai envie de le hurler par moments : j'ai peur, j'ai peur, aimez-moi.

– Moi aussi », dit-elle, comme malgré elle. (Sagan, 1959 [1993: 272])

La conversazione aveva assunto inizialmente il carattere di un gioco: Paule, designer di interni, e Simon, giovane aspirante avvocato, stavano parlando in modo scherzoso dei loro rispettivi impieghi, il che spiega la fatalità delle loro affermazioni tra accuse e verdetti. Proseguendo, però, essa non può che rivelare profondi desideri e paure del venticinquenne di fronte alla vita, svelando al contempo una realtà seminascosta di Paule, che anticipa la conclusione del romanzo e il destino della protagonista. Simon rivela se stesso in modo inatteso, tramite la dichiarazione di una necessità di amare ed essere amato, così come il timore di non riuscire a cogliere appieno ciò che la vita ha da offrire in tal senso. In aggiunta a ciò, la drammatica conclusione del romanzo, specialmente nel momento della frettolosa uscita di Simon dall'appartamento di Paule, evidenzia il carattere sentimentale dell'eroe saganiano, profondamente ferito e disilluso.

A differenza di Simon ed Édouard, infine, il personaggio di Andréas non si presenta inizialmente come sentimentale, ma si scopre tale nel corso della narrazione. Se, come dichiarato da Sagan stessa a posteriori, l'intenzione iniziale era stata quella di dipingere il classico stereotipo del gigolo<sup>11</sup> (Sagan, 1998: 152-153), ciò muta profondamente nella costruzione del personaggio, il quale man mano si rivela più complesso di quanto presagito, processo che coinvolge poi tutti i perso-

<sup>11</sup> Esplicitata inoltre dalla presentazione della figura nell'opera, la cui dimensione latente viene tuttavia suggerita, in filigrana, tramite il breve riferimento alle sue zie di Nevers (Sagan, 1981 [1993: 993-994]).

naggi del romanzo. Condizionato, come Édouard, dalle proprie idee fisse sulla vita e sull'amore, il suo progetto di trovare una donna ricca dalla quale farsi mantenere, in occasione della partecipazione all'esclusiva crociera musicale del Narcissus nel Mediterraneo, vacilla di fronte alla straordinaria voce della Doriacci. Quest'ultima, durante la propria performance riesce infatti a incantare tutti i passeggeri e in particolare Andréas, come denota anche Julien:

C'est alors qu'il vit Andréas et l'expression de celui-ci le renseigne sur la sienne et l'apaise : de chasseur, le jeune Andréas était devenu chassé, la ferveur déjà se mêlait à la convoitise et Julien le plaignit.

Andréas, en effet, avait oublié ses plans ambitieux et, les yeux fixés sur la Doriacci, se répétait comme un leitmotiv qu'il la lui fallait à tout prix. Cette femme était brusquement devenue le romantisme, la folie, le noir, l'or, la foudre et la paix, et d'un seul coup il n'y avait plus sur terre que l'opéra, ses pompes et ses œuvres et ses fastes qui lui avaient toujours paru sans vérité et sans vie. (Sagan, 1981 [1993: 1014])

Il cambiamento nella figura di Andréas viene sottolineato tramite il ricorso a una delle figure retoriche più sfruttate da Sagan per parlare dell'amore, la metafora, che esplicita l'inversione dei ruoli di preda e cacciatore tra lui e Doria Doriacci. Il canto di quest'ultima, infatti, provoca nel ragazzo un estremo desiderio di possederla, di amarla e di farsi amare, rivelazione che determina un'evoluzione sia a livello personale che del loro rapporto. Andréas comincia così a esserle completamente devoto, seguendola ovunque sulla nave e non prestando attenzione ad altri che non siano lei, sognando e idealizzando costantemente la loro vita insieme, sia nei giorni a venire che nel loro prossimo futuro condiviso. Tuttavia, questa *image d'Épinal* è inevitabilmente destinata a crollare, il che avviene quando la Doriacci decide di chiudere il rapporto per il proprio bene e per quello di Andréas. Quest'ultimo, però, perdendo la sua amata diva, perde tutto: le persone a lui più care, i familiari e in particolare le sue zie a Nevers, erano morte da tempo ed egli si ritrova improvvisamente solo al mondo, costretto a tornare alla « maison vide qu'il connaissait bien » e a vagare « de salon en salon, de lit en lit » (Sagan, 1981 [1993: 1241]) senza costruire delle vere relazioni, ma cercando semplicemente di sopravvivere, sentendosi così condannato a una vita di solitudine. Tale prospettiva del proprio futuro, dopo averlo a lungo sognato con la Doriacci, e il conseguenziale senso di vuoto che lo invade, lo spingono così a gettarsi in mare aperto dal Narcissus in uno slancio estremo, ponendo tragicamente fine alla propria vita.

Proprio il suicidio è una tematica fortemente presente e che trova diverse declinazioni in svariati romanzi di Sagan, sia in quanto tentazione – che sembra colpire buona parte dei personaggi saganiani – che come fatto compiuto, fin dai

propri esordi sulla scena letteraria. Il primo caso si riscontra, infatti, a partire dalla morte di Anne Larsen in *Bonjour Tristesse*, sulla quale la narrazione fornisce un'ombra di dubbio tra un fatale incidente stradale e un tragico suicidio calcolato, permettendo a Cécile e Raymond di tornare, almeno in apparenza, alla loro spensieratezza e *insouciance* (Sagan, 1954 [1993: 64]).

Il secondo suicidio, quindici anni dopo quello di Anne, è un caso particolarmente emblematico per questo studio, in ragione del fatto che la morte di Nathalie in *Un peu de soleil dans l'eau froide* (1969) rafforza e mette in discussione al contempo la concezione di anti-passione. L'eroina saganiana, infatti, incarna nei confronti di Gilles « à la fois celle qui le sauve de la dépression par l'amour fou qu'elle lui porte et celle qui le condamne à la dépression en lui confirmant sa médiocrité » (Hromadova, 2017: 152), conducendo al conflitto cardine del romanzo. Dopo essersi separata completamente dalla sua vita passata e dalla *province*, lasciandovi l'ormai ex marito e il fratello per averne una nuova a Parigi con Gilles, Nathalie sente la confessione di quest'ultimo all'amico Jean nella quale questi esprime la sua insoddisfazione nella relazione. Profondamente delusa dalla mancanza di comunicazione tra di loro e dalla sostanziale conferma della mediocrità dell'amato, ella viene spinta ad andarsene dal loro appartamento e a prendere una stanza d'hotel, dove assume una quantità di fenobarbital sufficiente per morire. Raccontato dal dottore che cerca di salvarle la vita e incarnato fisicamente dalla lettera di addio che lascia a Gilles,<sup>12</sup> piuttosto che un'azione compiuta per ragioni strettamente amorose, tuttavia, il suicidio di Nathalie si dimostra essere un'azione spinta dalla decisione della protagonista di abbandonare un mondo che sembra non accettarla e che non riesce a comprenderla. L'esaltazione che traspare dalla sua lettera può, infatti, riferirsi alla purezza dell'ideale che lei stessa incarna e che la condanna inevitabilmente: « victime sacrificielle sur l'autel de l'idéal, elle est condamnée par un monde vulgaire à l'incompréhension et à la mort » (Hromadova, 2017: 153). Seppur l'amore per Gilles giochi indubbiamente un ruolo nella sua decisione finale, esso viene marginalizzato dalla narrazione stessa. Nathalie sembra essere perfettamente consapevole fin dall'inizio che la loro storia sarebbe potuta finire, probabilità suggerita da lei stessa in un dialogo con l'amato (Sagan, 1969 [1993: 604]). In questo modo, l'intreccio stesso delinea come l'atto compiuto

<sup>12</sup> La quale lo discolpa e viene inserita in *abyss* nel testo: « "Tu n'y es pour rien mon chéri. J'ai toujours été un peu exaltée et je n'avais jamais aimé que toi." Elle avait signé un grand N, un peu de travers. » (Sagan, 1969 [1993: 648]).

to riguarda piuttosto l'identità individuale della protagonista e il suo bisogno di rimanere fedele a se stessa e ai propri ideali, senza compromissioni di alcun tipo.

Se tale visione più individualista potrebbe in qualche modo alimentare l'idea d'assenza totale di amore e passione avanzata da Hromadova, in realtà l'esempio di Nathalie rafforza anche la tesi opposta.<sup>13</sup> Ciò è evidente non solo dalle ultime parole del personaggio: « je n'avais jamais aimé que toi » (Sagan, 1969 [1993: 648]), ma fin dal primo incontro con Gilles. Per Nathalie si tratta, sorprendentemente, di amore a prima vista (Sagan, 1969 [1993: 574], 1998: 92-93) e per questo il desiderio di rivederlo la spinge a frequentare più spesso le serate mondane di Limoges, che prima tendeva a evitare. L'amore che la protagonista sente in modo immediato per Gilles e che confessa sinceramente, tanto da farsi credere folle, è onesto, sincero, immediato, e soprattutto intero. Nathalie dimostra, nel corso del romanzo, una nobiltà d'animo inaudita, non aspettandosi nulla in cambio del suo affetto riparatore,<sup>14</sup> ma al contempo una forte lucidità e consapevolezza di sé:

- Je sais, dit-elle tranquillement. Mais je suis déjà amoureuse de toi. [...]
- Tu as peur à la fois que ce soit vrai et que ce ne soit pas vrai, n'est-ce pas ? Et il hocha la tête, secrètement enchanté d'être deviné.
- Eh bien, c'est vrai ! Tu n'as jamais lu des romans russes ? Brusquement quelqu'un dit à quelqu'un, après deux entrevues : « Je vous aime. » Et c'est vrai, cela mène le récit tout droit vers la catastrophe finale.
- Et quelle catastrophe prévois-tu pour nous à Limoges ?
- Je ne sais pas. Mais comme les héros russes, cela m'est complètement égal. (Sagan, 1969 [1993: 578])

Se lo sguardo offerto al lettore sulla protagonista è quello parziale e inevitabilmente condizionato di Gilles, la personalità di Nathalie riesce comunque a emergere con forza, dando prova di un sentimento assolutamente innegabile, che la porta a lasciare tutto della propria vita per potervi essere fedele, senza curarsi delle possibili conseguenze che ciò potrebbe comportare. La conclusione, d'altra parte, non può negare di per sé la veridicità e la pienezza di ciò che caratterizza la loro storia d'amore,<sup>15</sup> ma piuttosto ne può fornire una chiave di lettura tragica e ricca di *pathos*.

Malgrado *Un peu de soleil dans l'eau froide* possa sembrare un caso isolato nella produzione saganiana e sia considerato tale da Céline Hromadova (2017:

<sup>13</sup> Il che viene riconosciuto da Hromadova stessa (2017: 76).

<sup>14</sup> Grazie al quale Gilles riesce a guarire dalla depressione.

<sup>15</sup> Il che può essere esteso a tutte le *liaisons* narrate da Sagan che non hanno un lieto fine.

76), vi sono in realtà molti altri personaggi che amano e che lo fanno con grande passione. Un caso particolarmente interessante da prendere in considerazione è quello di Béatrice di *Dans un mois, dans un an* e *Le Lit défait* in ragione del percorso evolutivo che il personaggio compie nel corso degli anni, imparando ad amare incondizionatamente. Béatrice del terzo romanzo di Sagan, infatti, appare inizialmente come un'attrice disposta a fare tutto il possibile per ottenere un ruolo che le spalanchi le porte del successo, dimostrandosi quindi totalmente focalizzata sulla propria carriera piuttosto che sulla costruzione di un rapporto amoroso con un'altra persona.<sup>16</sup> Nel corso degli anni, tuttavia, ella dimostra non solo di aver brillantemente ottenuto ciò che più sognava, ma, attraverso il ritrovamento di Édouard e la loro relazione, di essere cresciuta e maturata sufficientemente per poter provare un sentimento completo e sincero, seppur non in modo convenzionale: « – Je t'aime pour de bon, disait cette voix dans le noir – une voix calme – Tu as gagné, je t'aime vraiment à présent, je n'aime que toi. » (Sagan, 1977 [1993: 834]).

Se Nathalie Morello, analizzando *Dans un mois, dans un an*, inserisce appropriatamente Béatrice tra le figure femminili narcisiste della produzione giovanile di Sagan, coerentemente, tale classificazione risulta meno pertinente per la Béatrice di *Le Lit défait*, che nel frattempo dimostra una notevole evoluzione, a tal punto da spingerla a trovare non pochi compromessi con le persone che ama, specialmente Jolyet ed Édouard, per poter raggiungere una comune serenità e felicità.

Non tutte le coppie riescono però a raggiungere un finale felice come quello destinato a Édouard e Béatrice<sup>17</sup> e l'esempio più evidente di ciò è quello di Lucile e Antoine in *La Chamade* (1965). La loro relazione, dopo circa un anno dal primo incontro, volge sfortunatamente a un termine dopo aver subito un duro degrado, causato soprattutto dal loro rapporto col denaro<sup>18</sup> e dalla procedura di aborto a Ginevra spesa da Charles (ex compagno di Lucile), malgrado l'amore sincero e il forte ardore di cui le pagine del romanzo sono intrise:

Un instant après, Antoine entra. En voyant son expression, il s'arrêta un instant puis il s'écroula près d'elle sur le lit. Il était fou de bonheur, il ignorait pourquoi, il couvrait son

<sup>16</sup> Come esplicita Bernard durante una conversazione con Édouard: « Vous n'avez pas écrit de pièce de théâtre. Vous êtes prêt à aimer Béatrice. Mon ami, vous allez souffrir, Béatrice est gentille, mais elle est l'ambition même. » (Sagan, 1957 [1993: 142]).

<sup>17</sup> Nozione che risulta, però, più complessa delle apparenze. Sagan lascia, infatti, ben poco spazio ai lieti fini nella propria produzione, anche quando essi appaiono come tali. L'attrice tende a favorire conclusioni più ambivalenti e dal carattere fortemente dolceamaro.

<sup>18</sup> Dichiarato dall'autrice stessa come il vincitore nascosto del romanzo (Sagan, 1998: 141).

visage, ses cheveux de baisers tendres, il s'expliquait, il insultait son éditeur qui l'avait retenu une heure dans son bureau. Elle était accrochée à lui, elle murmurait son nom d'une voix encore indécise. Puis, elle se redressa, s'assit sur le lit et lui tourna le dos.

« Tu sais, Antoine, dit-elle, je t'aime pour de bon.

— Moi aussi, dit-il, ça tombe bien. »

Ils observèrent un silence méditativo. Puis Lucile eut un petit rire résigné, elle se retourna vers lui et elle regarda avec gravité s'approcher du sien le visage qu'elle aimait. (Sagan, 1965 [1993: 427])

Ancora in una fase di incertezza del loro rapporto, entrambi sentono quanto ciò che provano sia reale e il loro tempismo nel dichiararsi apertamente all'altro conferma definitivamente il loro amore reciproco, segnato da una dolce tenerezza ma anche dall'intensa passione. Quest'ultima risulta evidente, in particolare, nell'ellissi tra il nono e il decimo capitolo, la quale, con il pudore tipico di F. Sagan, evita il carattere esplicito della scena per velarla dell'intimità dell'amore: « En le quittant, deux heures plus tard, elle crut à un accident. Fatiguée par l'amour, comblée, la tête vide, elle se prit à penser que cette demi-heure de panique était d'origine nerveuse plus que sentimentale et elle décida de dormir plus, de boire moins, etc. » (Sagan, 1965 [1993: 427]). La gioia che entrambi traggono dalla loro relazione diventa, così, completa e sembra preannunciare, in un certo modo, una possibile serenità tra i due protagonisti, che si rivela sicuramente tale finché le circostanze interne ed esterne al loro amore vi sono favorevoli, e la cui fine, seppur amara, non può in ogni caso negare quanto Lucile e Antoine abbiano condiviso.

Malgrado l'innegabile presenza nell'universo Sagan di coppie sterili, all'interno delle quali l'amore è ormai perduto da tempo o in cui la passione non risulta più una forza portante che muove gli individui, dunque, essere felici è possibile nei romanzi dell'autrice,<sup>19</sup> così come è possibile trovarvi amore e passione, per quanto questi elementi possano a volte essere effimeri e passeggeri. La sempiterna felicità, oltre a essere inesistente persino in letteratura, non si avvicina minimamente a ciò che seduce Françoise Sagan. L'autrice si dedica piuttosto a una costante ricerca del quotidiano, alla descrizione delle relazioni umane in tutta la loro complessità, e volge per questo lo sguardo anche alle difficoltà che vi intercorrono con una particolare attenzione. Per questo motivo, a volte, può risultare che la prosa saganiana tenda a preannunciare con costanza il motivo della separazione: Paule e Simon (*Aimez-vous Brahms... ?*), Dominique e Luc (*Un Certain sourire*), Gilles e Nathalie (*Un peu de soleil dans l'eau froide*), Andréas e la Doriacci (*La Femme*

<sup>19</sup> Al contrario di ciò che afferma Céline Hromadova: « Or, on ne peut dire qu'il y ait trace de bonheur dans les romans de F. Sagan » (Hromadova, 2017: 75).

*pardée*) sono solo alcuni esempi di coppie in cui, nonostante la ricchezza del vissuto che regna tra gli amanti, fondamentale, vi è uno squilibrio fra gli individui. Ciò può essere sottolineato, per esempio, dalla differenza di età, dalla paura dei propri sentimenti o da strade diverse da percorrere nel corso della vita, elementi che possono interpersi nella relazione e portarla alla rovina. Tuttavia, proprio la fine del rapporto porta a un'evoluzione che può rivelarsi anche notevole nei personaggi, i quali si dimostrano in grado di trovare se stessi e di poter vivere senza aver bisogno di un'altra persona per definirsi, come nel caso di Antoine che riesce a ottenere il desiderato ruolo di direttore di un nuovo gruppo editoriale a dispetto della rottura con Lucile. Malgrado tale sviluppo non sia sempre incluso nella narrazione se non tramite suggerimento (per esempio in *Un Certain sourire*), o possa anche essere totalmente assente (come in *Aimez-vous Brahms... ?*), l'antisentimentalismo di cui la narrazione fa prova, globalmente, sembra indicare tale direzione, se non per tutti, almeno per buona parte dei personaggi, permettendo di scoprire una narrativa che si carica di una visione più ottimista.

#### 4. Per una letteratura *saganienne/saganesque*

La produzione di Françoise Sagan nel suo complesso si rivela, dunque, essenzialmente unica nel proprio genere e difficilmente classificabile. Se le categorizzazioni del secolo scorso si impregnano di uno sguardo avverso alla produzione dell'autrice specialmente in ragione del mito mediatico costruito intorno alla vita di Sagan, i tentativi di classificazione della *femme de lettres* a partire dagli Anni Duemila ricadono essi stessi, almeno in parte, in alcuni difetti del passato. Malgrado l'innegabile presenza delle componenti antisentimentale e anti-passionale all'interno dei romanzi, a cui Morello e Hromadova dedicano particolare attenzione in modo assolutamente opportuno, difficilmente la produzione saganiana può essere ridotta semplicemente a tali elementi. La ricchezza dell'opera, infatti, si impone con maggiore forza, dimostrando di non poter risiedere all'interno di stretti confini e di essere insitamente molto più complessa e diversificata.

Tra le etichette più recentemente impiegate, la più pertinente potrebbe essere ad oggi quella designata all'interno di *Storia europea della letteratura francese* (2013) a cura di Lionello Sozzi. L'associazione di Françoise Sagan al romanzo del *divertissement* si presenta come un'opzione efficace, in effetti, quando si considera la concezione pascaliana del concetto di *divertissement*, « une manière de fermer les yeux, de se détourner de sa condition insupportable et d'éviter d'en prendre



conscience » (Goldmann, 1959 : 242). Se la solitudine è manifestamente il tema cardine dell'opera di Sagan, altrettanto centrale è il modo in cui i suoi personaggi – quando la percepiscono come una dimensione negativa<sup>20</sup> – tentano di sfuggirvi e di distogliere lo sguardo, appunto, dalla propria condizione esistenziale.

Ancora più efficaci risultano, tuttavia, gli aggettivi francesi conati a partire dallo pseudonimo Sagan, *saganien* e *saganesque* – che in italiano potrebbero essere tradotti in “saganiano” e “saganesco”. Entrambi in grado di individuare immediatamente il carattere della produzione e di associarla direttamente all'autrice, essi, inoltre, esplicitano istintivamente la natura dell'universo Sagan in tutta la sua ricchezza. Al loro interno pervadono non solo l'eterno mito della *femme de lettres*, in anni recenti percepito dalla stampa e dai media più favorevolmente, ma anche l'estetica, il tono, il talento caratteristico della firma Sagan, che si compone al contempo della vita e dell'opera, dell'eleganza e della grazia, della folgorante modernità e dell'ancoraggio classico dell'autrice.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### FONTI

Sagan, Françoise

- 1954 *Bonjour Tristesse*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1956 *Un Certain sourire*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1957 *Dans un mois, dans un an*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1959 *Aimez-vous Brahms... ?*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1961 *Les Merveilleux nuages*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1965 *La Chamade*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1968 *Le Garde du cœur*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.
- 1969 *Un peu de soleil dans l'eau froide*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
- 1972 *Des Bleus à l'âme*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
- 1974 *Un profil perdu*. [Ed. 2010. Paris: Stock] Paris: Flammarion.
- 1977 *Le Lit défait*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
- 1980 *Le Chien couchant*. [Ed. 1993] Paris: Flammarion.
- 1981 *La Femme Fardée*. [Ed. 1993] Paris: Jean-Jacques Pauvert/Ramsay.
- 1983 *Un Orage immobile*. [Ed. 2010. Paris: Stock] Paris: Jean-Jacques Pauvert/Ramsay.
- 1985 *De Guerre lasse*. Paris: Gallimard.
- 1987 *Un Sang d'aquarelle*. Paris: Gallimard.

<sup>20</sup> Il che non avviene tanto spesso quanto potrebbe sembrare. La solitudine si declina in Sagan anche in un'accezione positiva, come spazio di crescita e di riflessione individuale essenziale, nonché di guarigione.

- 1989 *La Laisse*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.  
 1991 *Les Faux-fuyants*. [Ed. 1993] Paris: Julliard.  
 1993 *Œuvres*. Paris: Robert Laffont.  
 1994 *Un chagrin de passage*. Paris: Plon/Julliard.  
 1996 *Le Miroir égaré*. Paris: Plon.  
 1998 *Derrière l'épaule*. Paris: Plon.  
 2014 *Je ne renie rien. Entretiens 1954-1992*. Paris: Stock.  
 2019 *Les Quatre Coins du cœur*. Paris: Plon.

SAGGI CRITICI

- Barthes, Roland  
 1977 *Fragment d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bercegol, Fabienne – Meter, Helmut  
 2015 *Métamorphoses du roman sentimental. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier.
- Delaissen, Sophie  
 2002 *Aimez-vous Sagan...* Paris: Fayard.
- Falantin, Flavien  
 2020 "Faut-il brûler Françoise Sagan ?", *Simone de Beauvoir Studies* 30 (2), 275-295.
- Gefen, Alexandre  
 2014 "Aimez-vous Sagan ?", *Le Magazine littéraire* 547, 66-97.
- Goldmann, Lucien  
 1959 *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Paris: Gallimard.
- Holmes, Diana  
 2018 *The "little world" of Françoise Sagan*. In: Diana Holmes *Middlebrow Matters. Women's reading and the literary canon in France since the Belle Époque*. Liverpool: Liverpool University Press, 126-149.
- Hromadova, Céline  
 2017 *Françoise Sagan à contre-courant*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Joye, Jean-Claude  
 1990 *Littérature immédiate. Cinq études sur Jeanne Bourin, Julien Green, Patrick Modiano, Yves Navarre, Françoise Sagan*. Berne: Peter Lang.
- Lamy, Jean-Claude  
 2004 *Françoise Sagan, une légende*. Paris: Mercure de France.
- Lloyd, Heather  
 2007 'Starlette de la littérature française': *Françoise Sagan*. In: John Gaffney – Diana Holmes (eds.) *The Stardom in Postwar France*. New York: Berghahn Books, 175-198.
- Mirarchi, Valérie  
 2020 *Françoise Sagan ou l'ivresse d'écrire. Édition revue et augmentée*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon.
- Morello, Nathalie

- 2002 *Françoise Sagan : Une Conscience de Femme Refoulée*. Berne: Lang.  
Roustang, Ève-Alice
- 2016 *Françoise Sagan, la générosité du regard*. Paris: Classiques Garnier.  
Sozzi, Lionello
- 2013 *Storia europea della letteratura francese. Volume II: Dal Settecento all'età contemporanea*. Torino: Einaudi.

GIANLUCA SAVOLDELLI

University of Bergamo

[gianluca.savoldelli@unibg.it](mailto:gianluca.savoldelli@unibg.it)

ORCID code: 0000-0001-5627-0673