

LVII, 2

---



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LVII, 2

L'OSPITALITÀ E L'OSTILITÀ DELLA LINGUA

Numero tematico a cura di

*Giovanni Rotiroti*

A. I. O. N. Sez. Romanza

€ 18,00

ISSN 0547-2121

---

2015

NAPOLI  
2015

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

**ANNALI**

SEZIONE ROMANZA

---

*Direttore:* Augusto Guarino

*Comitato scientifico:* Yves Bonnefoy, Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz, Giovanni Battista De Cesare, Marco Modenesi, Amedeo Quondam, Augustin Redondo, Raffaele Sirri, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

*Comitato di redazione:* Giovannella Fusco Girard, Paola Gorla, Lorenzo Mango, Teresa Gil Mendes, Salvatore Luongo, Encarnación Sánchez García, Carlo Vecce

*Segreteria:* Jana Altmanova, Giovanni Rotiroti

---

LVII, 2

Luglio 2015

Tutti i contributi sono sottoposti alla doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla Rivista possono inviarli all'indirizzo: [annaliromanza@unior.it](mailto:annaliromanza@unior.it).

Per ulteriori informazioni si invita a consultare il sito:  
[www.annaliromanza.unior.it](http://www.annaliromanza.unior.it).



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

# ANNALI

*SEZIONE ROMANZA*

LVII, 2

L'OSPITALITÀ E L'OSTILITÀ DELLA LINGUA

Numero tematico a cura di

*Giovanni Rotiroti*

NAPOLI  
2015



## INDICE

### INTRODUZIONE:

<i>L'ospitalità e l'ostilità della lingua. Intorno alla testualità e sull'etica della traduzione</i> a cura di Giovanni Rotiroti	pag. 9
--	--------

### SAGGI:

Michele Costagliola d'Abele – Giovannella Fusco Girard, <i>Bonnefoy e Petrarca: ascoltare "l'altra lingua a portata di voce"</i>	23
Ileana Marin, <i>Poemele cenzurate ale lui Marin Sorescu în traducere engleză</i>	37
Marco Ottaiano, <i>L'ospite tradotto. Riflessioni sulla titolazione letteraria</i>	53
Camelia Sanda Dragomir, <i>Câteva considerații despre traducerea / transpunerea unui text literar dintr-o limbă în alta. Unde și când se pierde echivalența?</i>	63
Luca Cerullo, <i>Un caso di mediazione culturale, tra storia, politica e affinità intellettuali. La letteratura romena e la Spagna franchista</i>	85
Dan Octavian Cepraga, <i>Brevi considerazioni sulle recenti traduzioni italiane della letteratura romena</i>	97
Pietro G. Beltrami, <i>Ancora sulle traduzioni 'utili' e 'inutili' (a proposito del Roman de la Rose e d'altro)</i>	113
Irma Carannante, <i>Da Englezește fără profesor a La Cantatrice chauve. Traduzione e assimilazione simbolica in Eugène Ionesco</i>	127
Livia Apa, <i>L'albergo della vicinanza</i>	143
Giovanni Rotiroti, <i>Sotto il segno della comunità dei traduttori. Paul Celan, Nina Cassian e la belle saison des calembours</i>	153

**NOTE:**

- Guia M. Boni, *Traduzir: a lição imperecível dos clássicos* pag. 171  
 Camelia Adriana Țuglea, *Maigret și „copiii teribili”* 183

**RECENSIONI:**

- Paolo Regio, *Sirenide*, a cura di Anna Cerbo, Photocity, Napoli, 2014, 1096 pp. (*Armando Rotondi*) 187  
*Cristo mi chiama, ma senza luce. Pier Paolo Pasolini e Il Vangelo*  
 secondo Matteo, a cura di Roberto Chiesi, Le Mani, Genova, 2015, 144 pp. (*Marco Borrelli*) 191  
 Ramón María del Valle-Inclán, *Luci di Bohème*, traduzione di  
 Andrea Campese, Marchese Editore, Grumo Nevano, 2015, 263 pp. (*Daniela Agrillo*) 196  
 Manuel Rivas, *El último día de Terranova*, Alfaguara, Madrid, 2015, 280 pp. (*Valeria Cavazzino*) 203  
*Mujer, prensa y libertad (España 1883-1939)*, a cura di Margherita Bernard, Ivana Rota, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2015, 362 pp. (*Araceli Fernández Galisteo*) 208  
 Aristote Kavungu, *Il ne s'est presque rien passé ce jour-là*, L'Harmattan, collection Encres Noires, Paris, 2015, 160 pp. (*Micol Forte*) 211  
 Zenobia Camprubí, *Diario de Juventud. Escritos. Traducciones*,  
 Introducción, selección, edición, traducción y transcripción de Emilia Cortés Ibáñez, Fundación José Manuel Lara Ediciones, Sevilla, 2015, 503 pp. (*Ivana Calceglia*) 215  
 Fouad Laroui, *D'un pays sans frontières. Essais sur la littérature de l'exil*, Zellige, Léchelle, 2015, 246 pp. (*Serafina Germano*) 220  
 Francesco Guicciardini, *Consolatoria, Accusatoria et Defensoria*,  
 édition critique et traduction de l'italien par Florence Courriol, Classiques Garnier, Paris, 2013, 338 pp. (*Lorenzo Battistini*) 224  
 Francesca Paraboschi, *Troubles visionnaires, regards impitoyables. Masques et masquages chez Jean Lorrain*, Mimesis Edizioni, Milano, 2015, 336 pp. (*Sergio Piscopo*) 227  
**ABSTRACT DEI SAGGI** 231

PAOLO REGIO, *SIRENIDE*, A CURA DI ANNA CERBO, PHOTOCITY, NAPOLI, 2014, 1096 PP.

La figura di Paolo Regio (Napoli 1541-Vico Equense 1607) si pone, come è noto, nella cultura del secondo Cinquecento in un primo esordio sulla linea di Iacopo Sannazaro tra la tradizione novellistica e l'egloga piscatoria (poemetto *Siracusa*, Napoli, 1569), per concludersi pochi anni prima della morte con la scrittura del poema sacro *Sirenide*, ispirato senz'altro dalla sua conversione alla vita pastorale. Una prima edizione del testo fu stampata a Napoli nel 1603 da Pace. A questa nel 1606 ne sarebbe dovuta seguire un'altra, che avrebbe dovuto essere non identica alla prima, bensì una rielaborazione della precedente da parte dell'autore. Questa seconda edizione non vide mai la luce, benché se ne conservi l'originale autografo nel Manoscritto XIII D 130 della Biblioteca Nazionale di Napoli (124 carte).

Affrontare questo manoscritto, costituito non solo dal testo rimaneggiato inedito, ma anche da note di auto commento dell'autore che rivisita costantemente l'intertesto, è stato oggetto dello studio di Anna Cerbo, che ha riprodotto nella sua imponente monografia non solo il testo autografo (Parte II *Sirenide*, pp.1-531), ma anche ha dato spazio a un ampio ed esaustivo commento personale racchiuso in quelle che potrebbero definirsi due monografie sull'argomento: la prima dal titolo *Introduzione* (pp. V-LXXII); la seconda *Note al testo* (pp. LXXIII-CCLXXV).

I modelli palesi e nascosti, riconosciuti dallo stesso Regio nella *Dichiarazione* del poema, così come si presenta nel Ms. Napoletano (pp. LVII e ss.), sono molteplici, letterari antichi o meno antichi, da Virgilio, Dante a Tasso ai padri della Chiesa e a autori moderni.

In realtà la *Sirenide*, come la stessa Cerbo riconosce, si presenta sì come "il frutto migliore del dantismo italiano di quell'epoca e come l'imitazione più completa della *Comedia*" (p. V), ma rappresenta altresì una riscrittura del *Quadriregio* di Federico Frezzi, vescovo di Foligno, fonte taciuta mai dichiarata, da cui Regio avrebbe addirittura attinto la stessa

partizione strutturale, anche con modificazioni metriche preferendo l'ottava di origine tassiana alla terzina dantesca.

Lo studio della Cerbo è, però, tutto teso a dimostrare, attraverso puntuali raffronti tra i due testi quello di Regio e quello di Frezzi<sup>1</sup> e con altrettanto puntuali raffronti tra il testo a stampa del 1603 e quello del Ms. Napoletano, come in realtà non si possa e non si debba parlare di plagio e che Regio, pur conoscendo il testo del poema precedente, forse non conosceva neanche il nome dell'autore da cui stava attingendo (p. II, *Prefazione* di Carlo Vecce); e come nella *Sirenide* si possa invece individuare una sua specificità di poesia allegorica e profetica e come la sua aderenza al poema dantesco sia senza dubbio più stretta rispetto al *Quadriregio*.

Citiamo solo qualche esempio del modo di procedere della studiosa. Nel Proemio, Regio definisce tra l'altro la sua opera come "poema spiritual" e introduce il concetto di "Vera e Spiritual Poesia". Si tratta di un viaggio etico-spirituale del protagonista, cioè Sireno, dalla conoscenza del male alla conoscenza del bene. Pensato sotto la suggestione dell'*Eneide* di Virgilio e della *Cristiade* di Marco Girolamo Vida, la *Sirenide* ha chiare finalità didattiche, come la *Comedia*, cantando l'immensa virtù divina che conduce il pellegrino alla vita eterna.

Se numerosi dantismi si rinvergono nel testo di Regio (si veda l'elenco a p. LIV), se espressioni dantesche vengono messe in bocca ad anime del Purgatorio, se frequenti sono gli epiteti danteschi di Dio o i vocaboli derivati da prefissi di conio dantesco, molto più copiosi sono quelli utilizzati nel *Quadriregio*. Il verso adottato da Frezzi, come si è detto, è la terzina, e se Regio ne riscrive alcune in ottave ritoccandole negli elementi lessicali e sintattici, ricavando un'ottava da tre o da quattro o addirittura da due terzine, dall'esame comparativo operato da Cerbo emerge come a volte nel suo rifacimento Regio operi una selezione, eliminando e non trasformando terzine da lui probabilmente ritenute prive di armonia. E non solo. Dal puntuale raffronto tra l'edizione del 1603, la rielaborazione del

---

<sup>1</sup> Le edizioni del *Quadriregio* consultate da Cerbo sono *Quatriregio del decursu della vita humana*, Stefano Harns, Perugia, 1481, riprod. on-line; *Quatriregio del decursu della vita humana*, per i tipi di Antonio Zarotto, Milano, 1488; *Libro chiamato quatriregio del decoro della vita humana in terza rima*, per Francesco de Regazonibus, Bologna, 1494, riprod. on-line; *Quatrigenio in terza rima volgare che tracta di quatro reami*, Pacini de Pescia, Firenze, 1508; il *Quadriregio*, a cura di Enrico Filippini, Laterza, Bari, 1914, riprod. on-line.



1606 e il testo frezziano, la studiosa desume che alcune ottave presenti nel testo regiano a stampa, molto affini al testo del *Quadriregio*, furono poi annullate o rifatte nella successiva rielaborazione (un elenco è riportato alle pp. XCVI, XCVII, XCVIII). Lo stesso procedimento Regio adotterebbe eliminando immagini, personificazioni, metafore, similitudini esagerate, immagini e similitudini volgari, ripugnanti e soprattutto più volgari e popolari (come quelle in umbro) presenti nel testo di Frezzi. Lo stesso è stato riscontrato per gli appelli che, numerosi nel *Quadriregio*, con i quali a mo' di Dante l'autore tende ad ammonire a coinvolgere emotivamente il lettore incutendogli paura e terrore, sono invece praticamente assenti in Regio. Né si può dimenticare il significativo cambio di passo rispetto al modello frezziano e dantesco: Frezzi, come Dante, racconta in prima persona, Regio in terza per cui "la voce del narratore Regio si separa da quella del protagonista Sireno, anche se poi Sireno è controfigura dell'autore, e anche dell'eroe dantesco, Ulisse" (p. III, *Prefazione* di Carlo Vecce). Se Regio si mantiene rigorosamente fedele al modello e all'oltretomba danteschi, che si conclude con la visione/meditazione del Paradiso di Dio, della Vergine e nove visioni dell'Apocalisse, nel poema del vescovo di Foligno, che pure si chiude con la visione di Dio, sono altresì presenti il modello boccaccesco dell'*Amorosa Visione* e petrarchesco dei *Trionfi*.

In definitiva, conclude Cerbo: "Nel suo insieme la *fabula* della *Sirenide* risulta più essenziale del *Quadriregio*, più vicina al racconto della *Comedia*: il poema regiano sembra avere la struttura di un trattato di dottrina morale e teologica; il poema frezziano, invece, nonostante l'ampia materia teologica, inserisce molti ingredienti gotici, avventurosi, romanzeschi, quasi fiabeschi, nel pellegrinaggio del protagonista che, uscito dall'Inferno, si purifica con l'ascesa nel ventre della montagna, dalla quale poi esce attraverso una stretto «pertuso»" (p. XXIV).

Molto rilevante nel volume i paragrafi dedicati all'ampia *Dechiarezione del poema*, in cui si esamina il commento dell'autore alle ottave, essenziale nella comprensione del testo, rilevanti per comprendere fonti e modelli. A questa indagine Cerbo aggiunge l'analisi delle citazioni registrate e del metodo della citazione: "Le citazioni servono a Regio per «dechiarezione», cioè per «spiegare» e «commentare» il proprio testo, per illustrare il messaggio, rafforzandone il valore e l'utilità con l'autorità degli antichi. Esse servono ad attestare la validità dei contenuti della Si-

*renide*, ad approvare le sue intense riflessioni [...] Non sempre cita direttamente dalle fonti; spesso le citazioni sono fatte attraverso la mediazione i altri autori" (p. LXVIII).

All' *Introduzione* segue un capitolo intitolato *Note al Testo*, nel quale Cerbo dopo una breve descrizione del testo a stampa, si addentra in una puntuale lunga ed esaustiva disamina del Ms. Napoletano XIII D.130, rilevando le affinità e le differenze rispetto al 1603, tra queste, ad esempio, l'uso più frequente di scempie o la rinuncia alle forme dittongate, le oscillazioni verbali e soprattutto la totale o parziale riscrittura di interi versi. Vengono notate e registrate le oscillazioni interpuntive, i segni diacritici, le oscillazioni di alcuni gruppi consonantici, alcune oscillazioni grafico-fonetiche, gli errori di distrazione e così via. Anche il raffronto tra testo a stampa, II redazione di Regio e il testo del *Quadriregio* è oggetto di attenzione. Si giunge alla conclusione che, nella I redazione del 1603, Regio segue più fedelmente il testo frezziano, mentre ciò non avviene nella II rielaborazione.

Segue (alle pp. CXXXIII-CCLXXV) un apparato filologico che registra tutte le varianti riscontrabili tra il testo poetico a stampa del 1603 e quello autografo del Ms. Napoletano. Si tratta di varianti di natura formale, di particolare rilievo o semantico-lessicale o stilistico. Scarse sono le varianti di contenuto. Tutte queste sono registrate nell'Apparato A. Varianti di tipo grafico-morfologico sono invece registrate nell'Apparato B. Interventi di tipo correttivo da parte dell'autore (varianti di linea, aggiunte interlineari, aggiunte alla fine di sezione, correzioni a margine, parole e brani cancellati) sono annotate nell'Apparato C.

Il volume è infine corredato di un 'Appendice' a penna di Salvatore Ferraro, "*L'attività pastorale, letteraria e tipografica di Paolo Regio (1541-1607), vescovo di Vico Equense, nel Cinquecento meridionale*" (pp. 747-760), di una sezione di fotografie riproducenti pagine del Ms. Napoletano e di un indice dei nomi citati.

In conclusione, il volume a cura di Anna Cerbo risulta essere di ampio respiro e completo sia da un punto di vista saggistico-critico che nella riedizione della *Sirenide*. I capitoli precedenti il testo regiano sono, come già affermato in apertura, da considerarsi come due monografie imprescindibili sulla figura dell'autore da cui sarà impossibile non muovere per successivi studi su Paolo Regio.

Armando Rotondi

---

CRISTO MI CHIAMA, MA SENZA LUCE. PIER PAOLO PASOLINI E IL VANGELO SECONDO MATTEO, A CURA DI ROBERTO CHIESI, LE MANI, GENOVA, 2015, 144 PP.

Raccontare la storia della realizzazione e della ricezione del *Vangelo secondo Matteo* significa seguire il filo narrativo che intreccia almeno tre vicende: il percorso di avvicinamento di Pasolini al Vangelo, i rapporti complessi tra il regista e le diverse voci del mondo cattolico e, infine, la ricerca interiore e tecnico-stilistica che Pasolini affronta per dar vita a un film non solo credibile per la cristianità, ma anche coerente con la propria complessa ideologia. Roberto Chiesi, raccogliendo gli atti del convegno tenutosi nel 2014 presso la *Pro Civitate Christiana* (d'ora in avanti PCC) nella Cittadella di Assisi, luogo che è stato prima culla e poi miniera aurifera per *Il Vangelo* di Pasolini, coordina il racconto di queste storie in un volume che sancisce, a cinquant'anni di distanza, la consacrazione del capolavoro pasoliniano.

La prima storia è quella che ripercorre cronologicamente, con l'ingente ausilio delle memorie di un membro della PCC, Lucio Caruso, le vicende e le circostanze che hanno stimolato la creatività cristologica in Pasolini. Tutto nasce con l'invito, che don Giovanni Rossi (fondatore della PCC nel 1939) rivolge al regista friulano, a partecipare al convegno di cineasti presso la Cittadella di Assisi: è proprio questa volontà di ospitare una personalità distante dalle posizioni cattoliche, che innesca la catena di eventi culminante nella trasposizione cinematografica del Vangelo di Matteo. Durante il primo soggiorno alla PCC nell'ottobre del 1962, nella stanza che gli viene assegnata, provvista come tutte le altre di una copia del Vangelo, Pasolini cede all'impulso di tuffarsi in una febbrile rilettura del testo evangelico. Alla lettura fa da cornice l'atmosfera sacra e "sovversiva" della Cittadella, dove si respira un'aria di coraggiosa autonomia difficile da ritrovare in altre istituzioni ecclesiastiche. A ciò si aggiungono le passeggiate e le piccole visite artistiche che Pasolini compie per la città in compagnia di Lucio Caruso, che durante una delle loro chiacchierate lo esorta provocatoriamente a realizzare un film su Gesù: a quest'esortazione, ricorda Caruso, il regista risponde con attimi di alti silenzi. In uno di questi silenzi c'è, forse, la folgorazione. Fin qui la cronistoria dei fatti "esterni", ma il regista si avvicina al-

l'idea del *Vangelo secondo Matteo* anche da un versante interno. Un richiamo alla figura e al mito di Cristo in realtà c'è sempre stato nei film di Pasolini: nel suo contributo Luciano De Giusti (*Tracce di "Vangelo" nei film prima del "Vangelo"*, pp. 49-59) fa notare che "il rapido excursus compiuto sulle tracce del mito cristico mostra come esse vadano gradualmente intensificandosi e come la summa del film su Gesù sia stata la liberazione di una tensione di lunga durata" (p. 59). Questa *climax* comincia con il calvario di *Accattone* che muore sullo sfondo del Monte Testaccio/Golgota, accompagnato dal segno della croce di Balilla; prosegue con la celebrazione della morte di Ettore in *Mamma Roma*, resa momento sacrale attraverso la citazione pittorica del *Cristo morto* del Mantegna; e ancora con l'episodio de *La Ricotta* che inscena una similitudine tra la passione di Cristo e quella di Stracci. *La Ricotta*, girata dopo la prima visita alla PCC, è per Pasolini un banco di prova: con essa il regista esaurisce, per così dire, il processo di sublimazione del mondo borgatario e avverte che è necessaria una nuova soluzione stilistica per il racconto della vita di Gesù. La passione di Cristo, nei termini in cui Orson Wells, nei panni del regista, la realizza ne *La ricotta*, appare una messa in scena manierista ed estetizzante, che fa da sfondo in qualche modo straniante al personaggio di Stracci: ma per il Vangelo occorre fuggire ogni possibile retorica.

Dopo l'individuazione dei fatti "esterni" e "interni" che conducono Pasolini verso *Il Vangelo secondo Matteo*, al primo percorso si intrecciano le altre due storie: quella del processo stilistico-creativo e quella del rapporto con il mondo cattolico; in entrambe continua a svolgere un ruolo tutt'altro che secondario la PCC. Negli anni Sessanta, il fatto che Pasolini decida di cimentarsi in un film cristologico è un vero e proprio evento. Esso diventa il terreno sensibile su cui avviene lo scontro-incontro tra due ideologie: da un lato l'artista eretico, omosessuale e (a suo modo) marxista, dall'altro le più alte gerarchie portavoce dei valori cattolici. Questa storia va osservata da varie angolature e in momenti diversi. Il primo momento è d'incontro: papa Giovanni XXIII, messo a conoscenza del progetto pasoliniano da don Giovanni Rossi, dà il suo lasciapassare, coerentemente alla sua volontà di favorire il sacro nell'arte e soprattutto nel cinema. Il film sarà proprio dedicato alla "cara e familiare memoria" del pontefice, che muore prima che la pellicola sia realizzata. Nonostante

questo promettente inizio, la strada non è del tutto spianata e seguono momenti di difficoltà. C'è da fare i conti con la condanna al film *La ricotta* e con l'accusa rivolta all'autore di vilipendio alla religione di Stato. Nessuno sembra disposto a finanziare *Il Vangelo* di Pasolini: le banche, spesso gestite da notabili democristiani, osteggiano il film, non anticipano i soldi e ne rallentano la realizzazione. A tal proposito, è ancora una volta fondamentale il ruolo svolto dalla PCC, che continua a dare supporto al regista e garantisce pubblicamente sulla correttezza del progetto. In Cittadella Pasolini frequenta i locali dell'Osservatorio (la Biblioteca, l'Iconografico, la sala Musica) che, come si è detto, sono per lui una vera e propria miniera: qui può ripercorrere la tradizione iconografica dedicata alla vita di Cristo e può attingere ai numerosi dischi della fonoteca per impreziosire la colonna sonora del film. Sempre in Cittadella, Pasolini scrive gran parte della sceneggiatura e la sottopone alla valutazione di bibliisti ed esponenti del mondo cattolico per riceverne opinioni e consulenze. Ancora. Nei sopralluoghi in Terrasanta il regista viene affiancato da due membri della PCC, Lucio Caruso e don Andrea Carraro: insomma, si tratta di una silenziosa collaborazione. All'uscita del film c'è un secondo momento di scontro-incontro: il giudizio sul *Vangelo* di Pasolini non è unanime e la polemica si estende oltre i confini italiani. Interessante, dal punto di vista storico e sociologico, è la ricostruzione dell'accoglienza che il film riceve sulle riviste della Spagna franchista. L'intervento di Dario Edoardo Viganò (*La ricezione de "Il Vangelo secondo Matteo" nella Spagna franchista*, pp. 81-96) collega la ricezione spagnola dell'opera a motivazioni più profonde: *Il Vangelo* diventa il campo di battaglia su cui esplodono le contraddizioni che dilanano la Spagna del *Caudillo*. Si contrastano simbolicamente lo spirito rinnovatore del concilio Vaticano II e quello di una Spagna retrograda e conservatrice. In conclusione, la ricezione (non solo spagnola) del film permette di avere un piccolo spaccato sul cattolicesimo degli anni Sessanta; è un'opera che raggiunge a pieno il suo obiettivo: stimolare il dibattito, attualizzare il vangelo, con un forte impatto sociale. Le testimonianze di quest'incontro con il mondo cattolico sono suggellate da due riconoscimenti: il premio OCIC alla XXV mostra di Venezia, il Gran Premio OCIC ad Assisi.

Definiti i rapporti con il mondo cattolico, resta da rispondere alla domanda più complicata: come riesce Pasolini a conciliare la sua visio-

ne laica e marxista con il testo sacro per eccellenza? Per tentare di dare una risposta esaustiva e addentrarsi nel processo creativo pasoliniano occorre: aver presente la dimensione autobiografica di alcuni elementi del film, rileggere in un'ottica nuova alcuni temi della sua produzione giovanile, tracciare le coordinate autentiche della complessiva ideologia pasoliniana e capire in che modo la tecnica e lo stile del film siano veicoli di significato, compreso il ruolo affidato alla musica.

Innanzitutto, come si diceva, Pasolini, accostandosi al testo sacro, non vuole scendere in un'operazione retorica e fittizia (che era il pericolo insito ne *La ricotta*). Parte dunque da una ricerca intima prima che da una scelta estetica: recupera dal mondo friulano cantato nelle sue poesie giovanili la prima immagine di Cristo, che è prevalentemente metafora del dolore insito nella separazione. Marco Antonio Bazzocchi (*Tecnica e storia: un percorso nel "Vangelo" di Pasolini*, pp. 39-47), incrociando l'analisi tecnica di alcune inquadrature del film con due interventi dello stesso Pasolini sul *Vangelo*, riesce a segnalare i momenti in cui l'autore realizza un ponte tra il giovanile tema ossimorico del doppio, centrato sulle figure di Narciso e di Cristo, e la duplicità dello sguardo, marxista e cristiano, con cui sono osservate le azioni di Cristo. Secondo la proposta interpretativa di Bazzocchi nel poemetto *La domenica uliva*, testo che tra l'altro Pasolini pubblica in appendice al volume della sceneggiatura del film, si nasconde una chiave di lettura importante. In quei versi Pasolini dipinge la figura di un Narciso che, sebbene chiuso in sé, perso nell'ascoltare solo la propria voce, appare comunque sofferente perché avverte la mancanza di qualcos'altro; più avanti nel testo sarà la Madre a rivelargli che è nel sacrificio di Cristo sulla croce, che si cela la strada per raggiungere l'Altro. A quel Narciso incapace di distaccarsi dal regno della Madre (quello della "voce") per entrare nel regno del Padre (quello della "croce", della Storia) rispondono nel *Vangelo* le azioni di Gesù, che accetta il dolore e la morte per accedere al secondo regno. Pasolini, in pratica, tramite un'eco che giunge dai versi della sua produzione giovanile, richiama l'immagine di Cristo come alter ego di Narciso, e la ripropone per svelare la presenza di una cristianità rimossa o quanto meno la presenza di una religiosità disgregata che, al di là dell'ideologia che si è scelto di abbracciare, continua a vivere negli spazi dell'inconscio (Cfr. P.P. Pasolini, *Marxismo e cristianesimo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti

e Silvia De Laude (a cura di), Milano, Mondadori, 1999, p. 802). Nel film questo sostrato religioso si esprime nelle soggettive che riflettono lo sguardo della madre Susanna (nel ruolo della Madonna), che così come aveva visto scomparire il figlio Guido tra i monti per incontrare la Storia, ora assiste alla morte del figlio Gesù, accompagnandolo con occhi intrisi di religiosa compassione. Lo sguardo di Susanna è allora simbolicamente lo sguardo di chi crede, perché in esso si cela uno tra i sentimenti cristiani più puri: la *pietas* in grado di far accettare silenziosamente il sacrificio. Come si può ben capire è una scelta minimalista, che emerge dai dettagli, perché, come fa notare Peter Kammerer (*Il sacro 'sovversivo' di Pasolini*, pp. 61-65), Pasolini non cerca il sacro in quelle aree "ufficiali" in cui esso viene confinato dal potere; per il regista friulano il sacro non ha nulla di preordinato o burocratizzabile in favore di "funzionari della religione" (p. 61): esso è rivoluzionario, erompe dai margini della società, laddove la vita è più sincera. "Non sono venuto a portare la pace ma la spada" è la frase più significativa del film, sicuramente lo è (in chiave contemporanea) per il messaggio di resistenza nei confronti di una società corrotta dal capitalismo e dall'ipocrisia. Cristo traduce sul piano delle azioni il significato del portare la croce: la scelta di smascherare e scardinare i peccati di una società implica la necessità di lottare contro il potere e sacrificarsi. Così *Il Vangelo secondo Matteo* oltre a essere un punto di arrivo, in cui si condensano gli elementi sparsi di una personale religiosità del regista, è anche un punto di partenza. Pasolini riparte dall'universalità con cui si è espresso il Cristo, che prima che con le parole si è rivelato al mondo con il linguaggio della Carne, per dare spazio alla sua religione eretica fondata sul riscatto del corpo, nella duplice accezione di *eros* e *thanatos*, e sul tema del diverso, in opposizione al conformismo del mondo. Roberto Chiesi ("*Non sono venuto a portare la pace ma la spada*". *Appunti sull'eresia occulta ed esplicita di Pasolini: Cristo, Bestemmia e i santi peccatori*, pp. 67-80) analizza *Il Vangelo secondo Matteo* da questo punto di vista e individua le piccole spie di questa seconda religione che scorrono al di sotto del film principale; infine, le relaziona, per raggiungere una sorta di sistematicità, ad elementi analoghi che emergono da opere affini al *Vangelo*, come *Bestemmia* e *Teorema*.

"La lotta tra il cielo e la carne" (cfr. P.P. Pasolini, *Quaderni Rossi*, in N. Naldini, *Pasolini, una vita*, Einaudi, Torino, 1989, p. 70) si manifesta anche



nella musica che Pasolini sceglie per la colonna sonora del film. Il regista realizza il suo cinema di poesia non solo nel rapporto tra immagine e musica, ma anche contaminando, all'interno della colonna sonora, musiche distanti e diverse: dà origine alla dicotomia stile *sublimis*/stile *piscatorius*. Sebbene negli stessi Bach e Mozart sia riconoscibile una mescolanza di sacro e profano, individuata da Pasolini fin dai primi ascolti giovanili, il regista decide di utilizzare la musica classica come referente principale del sacro (*sublimis*). Mentre lo stile *piscatorius* viene conseguito grazie a repertori popolari: la *Missa Luba* congolese, lo spiritual *Sometimes I feel like a motherless child*, un blues e alcuni cori russi. I due registri non restano mai separati: Pasolini dà vita ad un esasperato montaggio sonoro, perché rifugge l'idea che la musica possa fungere da mero accompagnamento alle immagini. Cerca di tenere costantemente sveglio l'orecchio dello spettatore. Come evita il naturalismo dei piani-sequenza visivi, così evita la monosemia dei piani-sequenza sonori. Il finale del film è un esempio lampante di questo conflittuale processo stilistico. Il calvario di Cristo è accompagnato dal crescendo drammatico della *Mauerische trauermusik KV 477* di Mozart: la musica asseconda il motivo teofanico dell'allontanamento dal corpo. Subito dopo, nel momento della morte e della sepoltura di Gesù, subentra il coro russo *Oh ma vaste steppe* con cui Pasolini sembra voler indicare la morte, oltre che di un martire religioso, di un rivoluzionario politico. Infine, il momento della resurrezione coincide con uno stacco netto dal coro russo. Si fa spazio il *Gloria* della *Missa Luba* congolese, che rappresenta la sintesi dei due passaggi musicali precedenti: esso chiarisce, con la sua gioiosa umanità, che la vittoria sulla morte significa vittoria sulle differenze ideologiche. La musica libera Cristo dal duplice sguardo, religioso e politico, per renderlo figura universale d'amore.

Marco Borrelli

RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *LUCI DI BOHÈME*, TRADUZIONE DI ANDREA CAMPESE, MARCHESE EDITORE, GRUMO NEVANO, 2015, 263 PP.

*Luci di Bohème* di Ramón María del Valle-Inclán si può definire un classico della letteratura spagnola, che tradotto e riletto oggi offre sti-



moli interessanti per riflettere sulla realtà che ci circonda. La casa editrice Marchese Editore – giovane casa editrice partenopea nata da un'idea di ricercatori e professori dell'Università Federico II di Napoli – ne ha affidato la traduzione a Andrea Campese. L'opera racconta l'ultimo giorno di vita di Max Estrella, scrittore d'avanguardia, che licenziato dal suo giornale esce per fare soldi e in questa discesa agli inferi viene in contatto con vari mondi. Il poeta umiliato e disperato continua a girovagare nel freddo della notte e muore per strada: moribondo espone al suo compagno la teoria dell'*esperpento*: "El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. España es una deformación grotesca de la civilización europea. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas" (pp. 204 e 206).

Bisogna contestualizzare l'opera per coglierne la complessità linguistica e tematica. Fu pubblicata per la prima volta a puntate sulla rivista España nel 1920, per poi uscire nel 1924 sotto forma di libro.

Il quadro di quegli anni è un quadro complesso e Valle-Inclán attraverso la tecnica dell'*esperpento* restituisce le deformazioni di una realtà che senza alcun dubbio, così come a Max Estrella, gli stava un tantino stretta. La bruttezza, la cattiveria provocano la risata, che non è mai grassa o fine a se stessa ma soltanto amara.

Tuttavia, in questo mondo alla deriva, in cui spadroneggia la crisi dei valori, gli unici che ne colgono la gravità e mostrano il loro disagio sono il poeta e il proletario, che non trovano la loro collocazione e soccombono inevitabilmente. Il poeta soccombe con la morte. Muore perché muoiono i suoi ideali, i suoi valori e non ha altra possibilità.

Max esce perdente dallo scontro con tutti e l'unico che perde con lui è il proletario Mateo che infatti afferma "In Spagna il lavoro e l'intelligenza sono sempre stati disprezzati. Qui il denaro comanda su tutto" (p. 121).

La realtà politica che l'autore prende di mira non è soltanto quella del periodo storico che vive. È una denuncia che diventa senza tempo se consideriamo che Valle-Inclán tende a mischiare le carte e vari sono i personaggi che appaiono contemporaneamente ma che non avrebbero

potuto vivere lo stesso periodo. È un'epoca, quindi, che viene rappresentata attraverso momenti storici scelti ma che si fanno portavoce della spiegazione di un processo generale e quindi universale. Campese, infatti, al riguardo scrive: "la scommessa è creare un momento che contenga tutti i momenti, che riassume nella sua brevità ciò che è stato e ciò che sarà" (p. 22).

Lo scrittore denuncia una superstruttura, un meccanismo che è solo un simbolo, un modello al rovescio che si può prestare a qualsiasi epoca e qualsiasi nazione. La Spagna quindi diventa deformazione grottesca della civiltà. Il senso tragico della vita spagnola deriva da una bellezza sistematicamente distorta ed è da questa che nasce appunto *l'esperpento*.

La revisione che ha subito l'opera di Valle-Inclán negli ultimi anni è stata fondamentale per rileggere uno scrittore le cui opere teatrali non sono state adeguatamente apprezzate fino agli anni '60. Non si mette più in risalto solo la posizione di spicco che occupava tra i modernisti ma anche la capacità di produrre una letteratura *comprometida*, ovvero in grado di assumere un ruolo per il cambiamento e la critica della società che lo circondava.

Essenziale quindi è anche considerare la scelta di tradurre proprio quest'opera di Valle-Inclán. Quanto mai attuale, nonostante i riferimenti storici perché sottolinea la sconfitta e l'abbandono dell'artista, la totale mancanza di solidarietà e coesione sociale, l'impossibilità di comunicare. Max Estrella non sa parare i colpi che la società gli infligge. È un Don Chisciotte del suo tempo che nel momento in cui riacquista la vista, con le prime luci del mattino, muore. Peculiare la scelta di questo testo che incontra nel periodo che stiamo vivendo la cornice più adeguata per essere letto ed interpretato.

*Luci di Bohème* presenta una trama molto semplice. È senza dubbio un'opera che guarda avanti, al futuro, alle nuove sperimentazioni e guarda indietro, alla tradizione spagnola. La coppia che passa insieme tutta la notte è senza dubbio retaggio di quest'ultima: Don Latino de Hípalis è un moderno Sancho che accompagna il suo Don Chisciotte. I due, infatti, sopravvivono. Legati ad aspetti più materiali della realtà, presi da preoccupazioni più concrete, non avvertono il disagio dei loro compagni, che al contrario muoiono perché muoiono le illusioni, le speranze, gli ideali. Muore lo scrittore, Max Estrella, che non è in

grado di comunicare con una società che a sua volta non è in grado di ascoltare.

È questa la chiave di lettura che avvicina il dramma alla sensibilità del lettore contemporaneo: il senso di *non appartenenza* che può provare un uomo del XXI secolo, suo malgrado inserito in una società consumistica che sta perdendo ogni sensibilità per qualsiasi forma d'arte, si può paragonare al senso di smarrimento di Max Estrella. Il disagio, quindi, di colui che non riesce a stare al passo con una società materialista ed indifferente sfocia inevitabilmente nella tragedia.

Inoltre anche per quanto riguarda l'abbandono dell'impostazione classica dal punto di vista della scrittura, della rappresentazione, del tema, l'opera si connette con le nuove sperimentazioni del teatro d'avanguardia e può senza dubbio sperare nella buona accoglienza da parte del pubblico contemporaneo più abituato a rapportarsi con un teatro sperimentale ed innovativo, sia dal punto di vista della scrittura che della rappresentazione.

Per quanto riguarda la struttura, infatti, ci troviamo dinanzi a quindici scene brevi e non ai tradizionali tre atti. Questo teatro *esperpentico* fu considerato irrapresentabile quando comparve, difatti l'opera andò in scena per la prima volta a Parigi nel 1963 e in Spagna nel 1970. Si tratta di un teatro sperimentalista nella cui stesura si colgono continuamente sorprendenti connessioni con le capacità espressive del cinema, soprattutto nel continuo cambiare della scena e nella cura con cui le didascalie si soffermano sui particolari e sui primi piani.

Opera che si presta ad una lettura in chiave contemporanea anche perché manca l'analisi psicologica dei personaggi che sono piuttosto simboli, fantocci che obbediscono alla volontà dell'autore e si prestano a felici riadattamenti in chiave contemporanea.

La rilettura dell'opera ha spinto anche alla necessità di una nuova traduzione, soprattutto perché quella più conosciuta e divulgata, eseguita da Maria Luisa Aguirre D'Amico per la casa editrice Einaudi, risale al 1975 e, seppur notevole ed importante punto di riferimento per chiunque si appresti alla traduzione di *Luces*, necessita di una revisione per andare incontro alle esigenze del lettore del XXI secolo.

La traduzione di Campese per la prima volta presenta al lettore italiano il testo originale a fronte e si inserisce nella collana *In scena* della

casa editrice Marchese, diretta dalla professoressa Maria Grazia Porcellì. È molto interessante riflettere sulle scelte effettuate dal traduttore e sull'utilizzo del testo a fronte, importante punto di riferimento per il lettore bilingue che in questo modo ha l'opportunità di valutare costantemente il lavoro di traduzione.

Tuttavia anche il lettore non specialista può addentrarsi nella lettura, dal momento che la traduzione è corredata dall'esaustiva introduzione di Campese, composta da sette paragrafi, che in maniera breve, concisa ma non sbrigativa, offre tutti i riferimenti necessari per comprendere la complessità e la ricchezza dell'opera, contestualizzando la figura dello scrittore, la sua vita, la formazione, il contesto politico, sociale e letterario. Scioglie alcuni nodi problematici dell'interpretazione, sia dal punto di vista narrativo che da quello linguistico.

Una prima parte dell'introduzione inquadra la figura di Valle-Inclán. Un breve excursus sulla sua formazione e le connessioni con il periodo che vive, soprattutto con la realtà madrilenas, fornisce le coordinate necessarie per contestualizzare un'opera la cui difficile lettura sarebbe ulteriormente ostacolata dalla mancanza di riferimenti che sono senz'altro necessari al lettore. Così come pure indispensabile è l'analisi della genesi di *Luci di Bohème* e soprattutto l'analisi del linguaggio utilizzato nel testo. Quest'ultima è ancora più importante dal momento che focalizza l'attenzione sulla lodevole maestria con cui Valle-Inclán riesce a gestire un ventaglio enorme di possibilità linguistiche, inducendo di conseguenza ad un'ulteriore riflessione sulle difficoltà incontrate dal traduttore. Non è mai semplice tradurre. In questo caso, tuttavia, ad una difficoltà di base se ne aggiunge un'altra: la varietà, che ben rende la polifonia sociolinguistica che Valle-Inclán ci tiene a far emergere, deve essere tradotta nel miglior modo possibile affinché al lettore italiano possa giungere allo stesso modo che a quello spagnolo. Campese nell'introduzione spiega le strategie adottate per non snaturare un testo che dal punto di vista linguistico si mostra tanto interessante quanto complicato. L'autore infatti, soprattutto per i personaggi di bassa estrazione sociale, utilizza differenti modalità linguistiche, quindi argot madrilenas, calé (gergo gitano), e bisogna stare attenti dal momento che una traduzione poco accorta rischierebbe di far perdere queste connotazioni molto cariche in castigliano.

Valgano quindi questi brevi saggi di traduzione a farci apprezzare ulteriormente l'impegno di Campese:

"M.MA COLLET ¡Oh! No te pongas a gatas, Max!" (p. 46).

"M.ME COLLET Insomma, non buttarti giù, Max." (p. 47).

"CLAUDINITA Don Latino, si usted no apoquina, le araña." (p. 50).

"CLAUDINITA Don Latino, se non sgancia quello che ci deve, la graffio." (p. 51).

"DORIO DE GADEX Pues tiene hueca la bola." (p. 100).

"DORIO DE GADEX Quindi ha un vuoto nella zucca." (p. 101).

"MAX ¡Traigo detenida una pareja de guindillas! Estaban emborrachándose en una tasca y los hice salir a darme escolta." (p. 110).

"MAX Ho arrestato una coppia di guardie! Stavano ubriacandosi in una locanda e li ho fatti uscire per farmi da scorta." (p. 111).

"LA VIEJA PINTADA Que le den morcilla." (p. 182).

"LA VECCHIA IMBELLETTATA Che possa morire mangiando una polpetta avvelenata." (p. 183).

Una seconda parte è dedicata al contesto storico e sociale, imprescindibile anch'esso per comprendere la portata ed il valore dell'opera, soprattutto alla luce dei molteplici riferimenti alla realtà politica spagnola del tempo. Senza queste coordinate essenziali l'opera perderebbe indubbiamente il suo valore e rischierebbe di non essere compresa nella maniera adeguata o meglio rischierebbe di non essere compresa affatto. Lo scenario, infatti, è quello di una Madrid angustata dalle lotte sociali, ingiustizie di classe e dalla profonda sofferenza di vittime più o meno consapevoli. Tuttavia ci troviamo dinanzi alla compresenza nel testo di accadimenti storici che non furono contemporanei. Il traduttore, opportunamente, ci invita a riflettere sulla finalità etica di questa scelta di Valle-Inclán, orientate a favorire una lettura universale e non costretta in limiti temporali o spaziali.

Una terza parte dell'introduzione di Campese è dedicata alla realtà letteraria del momento. Compito non facile dal momento che si tratta di uno dei periodi più articolati della storia della letteratura spagnola. Siamo infatti nella cosiddetta *Edad de Plata*, periodo come pochi fecondo ed

eterogeneo, in cui le inquietudini che scaturiscono dal momento storico che vivono gli scrittori si riflettono sulla produzione letteraria in molteplici maniere. Il teatro, soprattutto, attraversa una fase complessa. La smania di evasione, la necessità che sentono i drammaturghi, anche per interessi economici, di incontrare il favore del pubblico, fanno sì che le opere che riscuotano maggior successo siano quelle permettano di evadere, di ridere e non quelle che invitino a riflettere sui problemi reali con cui il pubblico deve rapportarsi e dai quali tenta appunto di distogliere l'attenzione più o meno consapevolmente. Campese, quando s'impone la necessità di affrontare questo discorso, lo sintetizza, offrendo le coordinate necessarie ad un'agevole lettura.

Un paragrafo a parte è dedicato alla forma espressiva di *Luci di Bohème* di cui il curatore tiene a mettere in evidenza come siano importanti tutte le parole di Valle-Inclán, quelle dei discorsi e quelle delle didascalie le quali non ricoprono un ruolo accessorio bensì complementare.

C'è infine un ultimo paragrafo che rivolge uno sguardo particolare al teatro. Campese si sofferma sul ruolo che ricoprirono Valle-Inclán e Lorca, i quali provarono ad adottare nuovi modelli teatrali, in sintonia con quelli europei, pur rispettando la tradizione e le radici. Il risultato fu un teatro che si allontanava dalla rappresentazione mimetica della realtà. Valle-Inclán decise consapevolmente di produrre testi drammatici "ostici" e difficili da mettere in scena e ancor più difficili da far apprezzare al pubblico. La sua scrittura divenne un'arma da utilizzare contro una società che detestava.

Molto importante, anche in una prospettiva divulgativa è l'apparato di note che correda il testo e assiste il lettore non specialista persino nei casi in cui non sembrerebbe necessario, dando ampie contestualizzazioni per Unamuno, Galdós, la regina Isabella II, il re Alfonso XIII e Lenin.

Andrea Campese e la casa editrice Marchese Editore hanno il merito di proporre una traduzione di una delle più importanti opere della letteratura spagnola teatrale che, riletta in chiave contemporanea, può rappresentare un'interessante finestra sulla crisi di valori che da tempo attraversa le società occidentali.

Daniela Agrillo

MANUEL RIVAS, *EL ÚLTIMO DÍA DE TERRANOVA*, ALFAGUARA, MADRID, 2015, 280 PP.

*El último día de Terranova* celebra il ritorno di Manuel Rivas alla narrativa. Non si tratta, però, di un'assenza dello scrittore dalla scena editoriale durante questi ultimi anni, piuttosto di un ritorno alla dimensione del romanzo in sé, genere frequentato da Rivas in molte fortunate occasioni, ultima quando, nel 2011, ha pubblicato *Todo es silencio*. A questo è seguito, nel 2012, *Las voces bajas*, una raccolta di racconti a sfondo autobiografico; ancora, *Vicente Ferrer, Rumbo a las estrellas con dificultades* nel 2013, libro in cui Rivas fonde il racconto biografico del filantropo catalano con l'esperienza del suo viaggio in India e degli incontri che gli hanno concesso il contatto, seppur indiretto, con l'operato missionario e la persona di Ferrer. Ma l'ultima traccia della sua presenza in libreria è data dalla pubblicazione di una raccolta di poesie intitolata *A Boca da terra*, testo non tradotto in castigliano e che esprime la sua originalità proprio nell'opzione linguistica che rimanda alla purezza di una poesia non simbolica ma rappresentativa della Galizia e, soprattutto, eco e sede di quella "psicogeografia umana" e poetica insieme, cara al suo autore, che viene ricondotta alla dimensione privata, intima.

*El último día de Terranova* è, a suo modo, un romanzo in cui spiccano lo stile e le strategie compositive dell'autore; il tono è celebrativo, sia dal punto di vista tematico che strutturale e, soprattutto, metatestuale. Manuel Rivas ricomponе un percorso umano fatto di memorie personali, private, e segna l'accesso al valore dei luoghi: traccia le linee di un viaggio e del ritorno del protagonista Vincenzo Fontana, da La Coruña a Madrid e viceversa. Ridisegna le orme di un passato collettivo, dai riverberi dell'insediamento franchista fino alla restituzione del regime democratico, stringe il nodo attorno ai fili dei tragici fatti di massacri e golpe perpetuati nell'Argentina degli anni di '70, eventi di cui si fa testimone e portavoce una ragazza, Garúa, lei che, come altri, ha trovato rifugio nella libreria *Terranova*. Rivas lascia che sia il narratore, Vincenzo, a ricordare, a condurre il racconto delle sue memorie verso la ricreazione di un universo narrativo in cui si riconosce appieno la poetica dello scrittore galiziano. Ma non è di solo passato che riecheggia la storia: l'autore compie in quest'ultimo romanzo un passo in più, operando direttamente sulla

composizione di una traiettoria temporale che attacca frontalmente la contemporaneità. I capitoli segnano il susseguirsi dei ricordi del protagonista, che si avvia a partire da una riflessione sulla sua stessa condizione attuale: un libraio incalzato dall'avviso di sfratto e dalle intimidazioni del proprietario dell'immobile, una figura "demoniaca" chiamato Old Nick, che rappresenta il potere cinico e sordo degli affari speculativi, non solo in questioni economiche. Gli echi e i rimandi all'opera complessiva di Manuel Rivas pubblicata nel crocevia di incontri narrativi e linguistici, tra *galego* e castigliano, si arricchiscono ora di un testo che completa il quadro storico ridisegnato già in diversi romanzi di successo a sfondo storico: *Que me quieres amor*, *El lápiz del carpintero* o *Los libros arden mal*, solo per citare i più noti. La storia di Vincenzo Fontana si pone, in tale prospettiva, come un calco letterario a immagine e somiglianza dei precedenti incontri tra storia universale e individuale, tra denuncia, racconto e ricostruzione fittizia di momenti e degli eventi che hanno costruito le identità nazionali e, parallelamente, le ambientazioni regionali (non regionaliste) appartenenti allo scrittore e al suo pubblico. Ricordo, fuga e riparo sono alcuni dei temi principali del libro e rappresentano il punto di partenza della storia: autunno 2014, Galizia, il signor Fontana scruta la Linea dell'orizzonte compromessa dall'avviso affisso all'entrata della sua libreria che annuncia la chiusura imminente. Il rimorso s'insinua in questo primo paragrafo in cui coesistono presente e passato nell'intenzione di "volver y retirar ese letrero" e il ricordo di Garúa e dello zio Eliseo, della morsa di dolore a cui la poliomielite aveva condannato non solo il suo corpo ma quello di un'intera generazione, e la restrizione curativa del polmone d'acciaio che – ricorda – "gli aveva aperto la vista all'invisibile", fomentando dalla paralisi la corsa dell'immaginazione infantile. Il ricordo è un percorso introspettivo, lo strumento di una ricostruzione cognitiva di un malinconico viaggio che guida il lettore verso le realtà indicibili della Storia spagnola e argentina degli anni del franchismo e della *Guerra sucia*. Gli eventi traumatici fanno da sfondo alla narrazione, a sua volta centrata sulla perdita della propria identità, del proprio valore e dello spazio – privato e sociale – fino alla riconquista della propria dimensione presa d'assalto dalla negazione di valori come la solidarietà e la dignità, primi principi a cedere sotto il peso di una crisi che incombe, inevitabilmente. "¿Quién era yo? ¿Qué significa el cierre de



una librería, otro cierre más? Un hueco, un vacío, otro hueco. El vacío avanza, y por su naturaleza nadie se da cuenta de ese imperio hasta verse en el vacío" (p. 240). La crisi di cui tanto si parla da diverse prospettive e in vari ambiti, dall'economico al sociale, è sicuramente l'incipit del romanzo, rappresenta certamente l'urgenza narrativa avvertita dall'autore, ma l'esplorazione delle sue stesse dinamiche appaiono velate, non comunicanti direttamente con la dimensione reale. La letteratura esprime la sua funzione estetica più che pragmatica, in questo caso, lasciando spazio al tema come circostanza che avvolge la trama che guarda, piuttosto, alla ricerca identitaria e alla riscoperta dei *topoi*, finalmente "luoghi".

La storia di Vincenzo muove contro la chiusura come valore universale, in particolare quella che impone la serranda a numerosi esercizi commerciali di lunga tradizione, l'edicola, il negozio di lampade, la pasticceria, l'osteria e il negozio di biancheria. Ma niente è come una libreria, "cada librería era una de las miles bocas de una madriguera universal" (p. 265), ripeteva Eliseo. Protesta Vincenzo, silenziosamente, e dall'indignazione scaturisce il ricordo, la ricomposizione personale della sua vita, ovvero, il racconto della storia di Terranova, luogo di rifugio e riparo per tutti i *furtivos*. La personificazione dei luoghi e, in particolar modo delle librerie, appare come il filo interno della diegesi capace di ricreare non solo il contesto d'ambientazione quanto più quello emotivo, dunque privato, all'interno del quale s'inseriscono i personaggi (ri)prodotti dalla memoria attuale del protagonista. Così Vincenzo, ormai anziano, vivifica l'immagine dei suoi genitori, Amaro e Comba che, insieme allo zio materno Eliseo avevano fondato, nel 1935, la libreria Terranova; l'amico Dombodán, a cui era legato da sempre per aver condiviso il latte materno grazie alla madre, Expectación, *la casera de Chor*, personaggio a sua volta peculiare e a tratti magico; infine, Garúa, il personaggio "furtivo" per eccellenza, una giovane militante scampata alla tirannia di regime argentino che, grazie a Vincenzo, aveva trovato rifugio nella libreria di famiglia, e che accompagna fin dalle prime pagine un giovane Vincenzo "fuggito" a sua volta nella capitale spagnola, favorendo al contempo il suo ritorno a casa, lì in Galizia. Attraverso tale successione di ricordi, la narrazione si compone di una traiettoria temporale che muove dal 1935, affronta il processo evolutivo segnato dalla data emblematica del '75 fino a toccare l'immagine di un presente che

si configura nel 2014. L'attacco alla contemporaneità richiamato poco fa, ben si assesta sulla linea tripartita di date che rimandano a passaggi e fasi personali e della Storia.

Vincenzo incontra Garúa a Madrid, durante l'autunno del 1975; l'aveva conosciuta in un bar, un libro – *Il giovane Holden* di Salinger – era stato il motivo per cui la ragazza, figlia di un tipografo di una nota casa editrice di Buenos Aires, aveva riconosciuto in lui qualcosa di familiare: era uno di quei libri “di contrabbando” che, arrivati dall'America in un baule a doppio fondo, uno di quelli con cui venivano recapitati i testi proibiti, avevano contribuito a fare la storia di Terranova come luogo protetto. Si ritrovano insieme all'indomani del funerale del *Generalísimo*, pronti ad abbandonare Madrid. È un'altra epoca, oramai, un ritorno per lui sancito dalla richiesta inattesa di lei: “*Ilévame a Terranova, por favor*” (p. 44). È da questo momento in poi che i flashback perpetuati finora divengono sede vera e propria dell'azione narrativa, stabilendo l'asse del racconto negli anni che seguirono la fondazione della libreria. D'ora in poi la voce di Fontana guiderà la narrazione attraverso il racconto delle vite degli abitanti di Terranova. Ci parlerà del padre, Amaro, cofondatore del Seminario de Estudios Gallegos, istituzione culturale stroncata dalla Guerra civile; uomo colto, esperto umanista appassionato allo studio dell'Odissea, è un poeta e autore di un diario di memorie. Ma Polytropos, soprannome di Amaro dai tempi dell'università, è, soprattutto, *el hombre borrado*, il “*topo*” che abita gli spazi nascosti di Terranova, il primo ospite seppur padrone di casa del rifugio armato di libri (p. 75). Amaro è il padre schivo e autorevole, che allontana da sé la sofferenza del figlio sostenuto dal Polmone d'acciaio perché non ammette il dolore, è troppo coinvolto; Amaro è il volto occultato della fotografia che lo ritrae insieme ad altri due uomini: Eliseo, suo cognato, e Atlas, amico e fautore del movimento *galleguista*, uno dei diciassette membri uccisi dai golpisti per la distruzione del Seminario. Amaro ha vissuto invece, ha potuto vivere al posto suo, grazie al pagamento del conto verso il regime da parte della sua famiglia. Ma è Eliseo a nutrire il fascino immaginifico del piccolo Vincenzo, gli racconta storie mentre gli tiene compagnia durante le cure in sanatorio; non suo padre ma lo zio: è Eliseo a sostenere Vincenzo. Eliseo è molto probabilmente il personaggio più complesso e suggestivo. Incarna l'avanguardia in senso ampio, è un artista aderente

a vari movimenti d'ispirazione surrealista. È omosessuale ma non si dice, non si può dire, e come tale, è perseguitato e costretto a permanenze forzate in strutture di cura mentale; si preferisce alludere ai viaggi in America, Francia e chissà dove, luoghi da cui immancabilmente trae ispirazione per nuovi racconti di incontri eccezionali "con Lorca, Guillén, Langston y Lezama" Eliseo, dunque, rappresenta uno degli espedienti per cui Vincenzo nutre quel "asco metafísico contra la mentira metafísica" (pp. 144; 147) che è, d'altronde, il motivo essenziale della narrazione, trama narrativa, sfondo e cornice. L'ostilità insita nell'affermare "No quería ser esclavos de los libros. [...] Pero me interesaban por lo que tenían de contrabando, de clandestinos, de estar fuera de la ley" esprime il rifiuto del giovane Vincenzo di rimanere schiacciato dal peso della cultura dominante, il rifiuto assoluto della violenza imperante durante il franchismo; sostiene la propria diversità rispetto al suo mondo di provenienza, prende le distanze, va a Madrid, scrive testi delle canzoni con la sua band *Los erizos*, si tinge i capelli, non usa più le stampelle, ma la lettura e il carico di "proibito" fa parte di lui e confessa: " Los admiraba a ellos, no a los libros. [...] Terranova podría existir sin libros. Comba, Amaro, Eliseo no vivían de los libros, vivían para los libros" (p. 119). L'ostilità cede il passo all'indignazione, al rifiuto verso lo stato di cose, in maniera consapevole non più ribelle, prova *asco* verso tutto ciò che reprime la vista del suo Orizzonte, ed è così che riesce a opporsi alla rassegnazione che all'inizio del suo racconto lo aveva portato ad affiggere quel cartello, indecoroso, inaccettabile, offensivo per la sua libreria, riscoperta come luogo di rifugio e memoria, infine, di culto. Luogo per se stesso, unico capace di identificarlo e restituirgli la dignità. Vincenzo Fontana rifugge l'asfissia del luogo chiuso: Terranova, la polio, la perdita di memorie e dei ricordi- riscopre l'ostinazione che lo aveva un tempo caratterizzato contrastando, così, la vanità speculativa: *El último día de Terranova* sarà solo un buon titolo, un monito e un buon motivo per mettere finalmente in scena la storia di una generazione oppressa, di una famiglia che trova il modo di riscattarsi grazie alla resistenza del suo componente più fragile. Ai piedi del Faro, Vincenzo ricorda Garúa, la rivede negli spazi magici della sua libreria, in bicicletta verso Monte Alto, alla cabina telefonica intenta a comunicare con i suoi; la memoria conserva e vivifica: insieme, di nuovo, scrutando la *Línea del Horizonte*. Vincenzo Fontana, ormai

settantenne, attracca finalmente al suo porto, nel mare di Terranova, condivide lo spazio del sogno di un luogo che vive costantemente il suo ultimo giorno di sole.

L'epilogo spiega la risoluzione del caso inizialmente presentato e imposto dal fattore "crisi" che torna ad agire come circostanza e casualità provocatrice degli eventi reclamando la chiusura dell'esercizio commerciale: il negativo in opposizione con positivo, Vincenzo Fontana rifiuta di abbandonare il suo posto, ribalta lo stato di rassegnazione a cui pareva essersi adattato, va incontro a se stesso, adoperando l'arma, tutta letteraria, del racconto. Infine, l'arte abbatte il cinismo speculativo, favorendo una rigenerazione ideale, forse anacronistica, ma necessaria per la costruzione di un personaggio simbolo di un'epoca in transizione.

Valeria Cavazzino

*MUJER, PRENSA Y LIBERTAD (ESPAÑA 1883-1939)*, A CURA DI MARGHERITA BERNARD, IVANA ROTA, EDITORIAL RENACIMIENTO, SEVILLA, 5 AGOSTO 2015, 362 PP.

Publicado en Sevilla, la editorial Renacimiento propone este volumen, a cargo de Margherita Bernard, profesora de Lengua y Literatura en la Universidad de Bérnago, al igual que su compañera y co-escritora Ivana Rota. En él se nos narra, en un compendio de aportaciones de varios escritores, el rol, el ser y el sentir de la mujer en un periodo de entre siglos (XIX y XX) convulso y enmarañado, logrando dar una visión global gracias a la miscelánea de artículos que nos presentan. Los ensayistas son, en su mayoría, miembros del departamento de Lengua y Literatura del citado Ateneo a los que se suman exponentes de universidades inglesas y españolas.

Cada autor presente en este crisol de argumentos de la esfera femenina aporta un punto de vista específico, respecto a la temática mencionada, a saber:

Margherita Bernard con *Mujeres libres: Estrategias comunicativas entre propaganda y cultura*, pone de relieve la llamada "prensa libertaria", o

más bien, a algunas de sus representantes: Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada o Amparo Poch y Gascón, fundadoras de la revista *Mujeres libres*, de vida breve (mayo de 1936 - otoño de 1938) y con la cual, según Bernard: “Lo que expresan a claras letras las fundadoras, a través del primer editorial, es su rechazo al feminismo”.

Nuria Capdevila-Argüelles, (Universidad de Exeter), aporta *Elena Fortún en la prensa: Mujer, libertad y regeneración*. En este ensayo conocemos los aspectos fundamentales del pensar de Elena Fortún, escritora famosa por sus contribuciones en *Gente menuda*, y que descubrimos como a una mujer madura que entra en el mundo de las letras y la cultura dando su testimonio en la lucha de las mujeres que reivindican un papel representativo como ciudadanas y que quieren desempeñar un rol importante en la regeneración del país, en la sociedad y no solamente en el ámbito familiar.

Luisa Chierichetti, (Universidad de Bérgamo) presenta *La mujer en el vegetarianismo naturista en España: Los inicios de la revista Helios*. La revista valenciana fundada en 1916 es una de las principales defensoras del “vegetarismo naturista”. *Helios* pretende formar a las mujeres para que mejoren su salud y bienestar. Según Chierichetti, en la ideología vegetariano-naturista, estas vienen representadas de manera ideal, en el desarrollo de sus deberes, visión a la cual se llega gracias a una óptica patriarcal y masculina.

Giovanni Garofalo, (Universidad de Bérgamo), introduce *La divulgación médico-sanitaria en Cultura integral femenina (1933-1934). Construcción discursiva del ethos del médico y de la audiencia*, donde percibimos la imagen del médico y del paciente en los textos periodísticos de la España de “entre dos dictaduras”, ejemplificados en la revista *Cultura Integral y Femenina* (CIF). Esta nace de la colaboración de varias asociaciones feministas de Madrid y Barcelona. En sus páginas se acusa a la “mujer moderna” de preocuparse en demasía por su aspecto físico y no por sus “órganos esenciales y su estado de salud aparente”, tratándola, en todo momento, con cierta condescendencia, con un lenguaje y estilo analizados atentamente por Garofalo.

Enrico Lodi, (Universidad de Bérgamo), se centra en *La imagen de la mujer en los carteles republicanos de la guerra civil*. Él llega a la conclusión de que gracias a este material publicitario y persuasor, a los cambios en

su temática y en su representación de la imagen femenina, se pueden observar las notas discordantes de la contienda.

José María Lozano Maneiro, (Universidad de Alcalá de Henares de Madrid), ha escrito *Andante Triste, Bellicoso e Barbaro: La Primera Guerra Mundial y el Genocidio griego en la retina de la memoria de Ángela Graupera*. Descubrimos vida y obra de esta mujer, fuera de lo común, de la cual se desconoce, incluso, la fecha de nacimiento y de la que en un determinado momento se pierde el rastro. Lozano la describe como “catalana y heterodoxa militante de izquierda”, corresponsal de guerra desde su puesto de enfermera en la Cruz Roja en Serbia, ensayista y novelista, activista política y pionera del cooperativismo, ecologismo, feminismo, etc.

Concepción Nuñez Rey (Universidad Complutense de Madrid). Con *El testimonio antibelicista en la obra de Carmen de Burgos durante la Primera Guerra Mundial*, Nuñez Rey nos da a conocer a esta escritora y periodista que viajó por toda Europa durante el tiempo de los conflictos, que conoció e hizo amistad con muchos exponentes destacados de la vida cultural de la época como Gregorio Marañón o Ramón Gómez de la Serna, con quien estuvo en París y, más tarde, llegaría a Nápoles. Nos describe a Carmen de Burgos, sobre todo, como antibelicista y contraria a la alabanza de la heroicidad y del patriotismo.

Andrés Ortega Garrido, (Universidad de Bérnago), contribuye con *Mujer, infancia y cine en la prensa madrileña de principios de siglo: un punto de vista femenino*. En este evidencia dos problemáticas asociadas al cine de los primeros años del siglo XX. Por un lado, se cuestionaba si era conveniente que lo vieran los niños y, por otro, la presencia de la mujer en las salas, tanto por el mero hecho de asistir a ver una película como por estar allí o por la influencia que el cine podría ejercer sobre ella.

Antonio Plaza Plaza, profesor del IES Blas de Otero en Madrid, contribuye con *La presencia de Luisa Carnés entre las mujeres intelectuales españolas. Flujos y reflujos de un movimiento plural (1931-1936)*, donde destaca, de entre un grupo de autores representativos como Ramón J. Sender o Joaquín Arderius, a Luisa Carnés, la cual gracias a sus dotes como escritora de relatos breves en la prensa pasa a escribir novelas con el respaldo de la crítica. Ella, tras diversas vicisitudes en ámbito laboral, vierte dicha problemática del mundo femenino en su obra, de la misma ma-

nera que su lucha por la reivindicación de los derechos de la mujer y la defensa de las mejoras sociales y políticas que le corresponden.

Ivana Rota, la co-autora del libro participa con *El bello sexo al Aire Libre (1923-1925): apuntes sobre la vuelta a la naturaleza y la imagen de la mujer en una revista deportiva*. Habla sobre las virtudes del deporte que se publicitan en este momento. La práctica del deporte, viril para los hombres, se pone en tela de juicio que sea recomendable para las mujeres. Rota analiza la revista y su temática detalladamente.

Clara Serralvo Galán, (Universidad de Bérghamo) presenta *La libertad desde la educación: Concepción Gimeno de Flaquer y el Álbum Ibero-Americano*, donde estudia la obra de esta periodista y novelista nacida a mediados del siglo XIX, que es conocida por su escritura femenina y feminista en defensa de la educación de la mujer.

Carmen Servén Díez, (Universidad Autónoma de Madrid), contribuye con *Las dominicales del libre pensamiento en sus inicios (1883-1886): La cuestión femenina*. En este trabajo se muestra la labor de las escritoras decimonónicas que dieron su aportación a la revista y a la lucha en favor del librepensamiento.

Gracias a este libro, obtenemos una perspectiva global de la figura de la mujer en la sociedad del periodo en el que se centra. Minuciosamente documentado, este volumen aporta información muy valiosa para su estudio. Sus protagonistas son capaces de ir más allá de los estereotipos fijados, haciendo frente a muchas dificultades y formándose en los ámbitos más variopintos del conocimiento, como descubrimos en este ejemplar.

Araceli Fernández Galisteo

ARISTOTE KAVUNGU, *IL NE S'EST PRESQUE RIEN PASSÉ CE JOUR-LÀ*, L'HARMATTAN, COLLECTION ENCRE NOIRES, PARIS, 2015, 160 PP.

Écrivain, scénariste et professeur de lettres, Aristote Kavungu vient de publier son dernier livre sous le titre *Il ne s'est presque rien passé ce jour-là* (Paris, L'Harmattan, 2015). Après la parution des romans *L'adieu*



à *San Salvador* (L'Interligne, Ottawa, 2001), *Un train pour l'Est* (L'Interligne, Ottawa, 2003) et *Une petite saison au Congo* (L'Harmattan, Paris, 2009) ainsi que de son court-métrage *Pour l'amour d'Aïcha* (Montréal, Institut national de l'image et du son, 2004), qui ont tous remporté un succès éclatant auprès de la critique, cet auteur polyédrique fait sa rentrée littéraire avec une œuvre passionnante, où il offre au lecteur une photo instantanée, affreusement honnête, des troubles et des contradictions caractérisant l'existence contemporaine.

Même s'il est accompagné du sous-titre "roman", ce nouveau livre apparaît, aux yeux d'un lecteur averti, comme un ouvrage beaucoup plus complexe, essentiellement hybride et savamment articulé en deux parties dont le style est extrêmement varié. En effet, si la "Partie I", intitulée *Roman* (pp. 1-106), peut être à juste titre ramenée au genre romanesque, vu que l'écrivain y propose une histoire de fiction absolument réaliste, qui est inspirée d'un fait-divers paru dans le journal *Libération* du 4 octobre 2004, la "Partie II" (*Fin du roman*, pp. 107-160), quant à elle, partage, sous la forme d'un véritable essai, toute une série de réflexions et de considérations personnelles de Kavungu, qui sont le résultat de sa spéculation la plus intime sur le sens profond de la vie de l'homme sur terre. Ces deux parties qui, d'un point de vue formel, se situent évidemment aux antipodes, sont néanmoins rapprochées l'une de l'autre par l'esprit de dénonciation qui les motive et qui se résume dans l'épigraphe "L'habitude du désespoir est pire que le désespoir lui-même", une citation significative d'Albert Camus placée, par Kavungu, en tête d'ouvrage en tant qu'avertissement au lecteur.

Mais commençons par *Roman*. Il s'agit d'un récit autofictionnel, qui procède grâce à l'établissement d'un Je narrateur ou, plus précisément, d'un narrateur homodiégétique qui coïncide avec le protagoniste (M. Bellak), un écrivain canadien d'origine africaine en voyage de ressourcement en France et, donc, un possible *alter ego* de l'auteur.

L'intrigue est succincte, et l'action condensée au minimum afin de laisser de la place au libre cours des pensées et des impressions du personnage principal qui se voit forcé, par une suite d'événements, à se mesurer avec une déconcertante histoire d'indifférence presque concertée. Dans l'immeuble de la banlieue parisienne où Bellak réside temporairement pendant son séjour français, M. Begag, le locataire du qua-



trième, essaie de se donner la mort en ouvrant le gaz de son propre appartement. Au premier abord, cette tentative de suicide, qui provoque accidentellement la mort d'une dizaine de personnes et l'endommagement de deux manuscrits appartenant au protagoniste, semble avoir échoué et Begag est emmené à l'hôpital, au pavillon des brûlés graves, où il demeure entre la vie et la mort pendant que le bilan des victimes innocentes, tuées par son geste fou, augmente. L'écrivain canadien, absent au moment des faits, assistera stupéfait à la réaction unanime et généralisée, dictée par le mépris, affichée par l'entourage de Begag. Ni les voisins de palier, ni la police survenue sur le lieu de l'incident, et encore moins les médecins, censés soigner le "brûlé", ne voudront s'intéresser au sort de ce dernier, mais paradoxalement tout le monde – à partir des autorités représentées par la maire – s'inquiétera de sauver du feu et de reconstituer les écrits de Bellak.

En partant de ce simple prétexte narratif, *Roman* parvient à s'imposer comme une chronique amère de l'indifférence et du manque d'humanité typiques de nos jours, où les fruits du travail d'un intellectuel valent souvent plus que la vie d'un pauvre hère sans avenir, d'une personne si étrangère à ses voisins qu'ils ne connaissent de lui que son origine arabe. Ainsi, dans le but de comprendre les raisons d'un geste inconsidéré et de restituer une identité et une dignité à Begag, Bellak s'engagera dans une prenante enquête personnelle, qui le projettera dans un univers effrayant, marqué par les dettes, le désespoir, la solitude et la marginalisation sociale. Au fil des pages, cette chronique de l'insensibilité humaine se transformera dans une critique parfois voilée, parfois plutôt sarcastique, des institutions françaises et de leur politique d'intégration, une politique qui – à la différence de celle qui est mise en place au Canada – s'avère souvent inadéquate à fournir aux immigrés les plus élémentaires moyens de subsistance. Ce voyage aux couleurs sombres dans le monde des parias touchera profondément Bellak, et plus encore ébranlera son compagnon d'aventure, le psychologue Marchand, qui en tant que "homme de tête et de maîtrise" est supposé être imperturbable devant la détresse d'autrui.

En ce sens, la perspective adoptée par Kavungu dans la première partie de *Il ne s'est presque rien passé ce jour-là*, ainsi que ses choix narratifs bien étudiés contribuent à faire d'une histoire malheureusement or-

dinaire une exhortation à la compréhension de l'Autre, une invitation à l'introspection provenant d'une voix extraordinairement empathique et jamais affectée: "Peut-être qu'on vivait tous dans une sorte d'hypocrisie organisée, dans le faux-fuyant ou le faux-semblant, ignorant les personnes à qui on ouvre la porte, pour qui on tient l'ascenseur ou avec qui on prend l'autobus tous les jours ouvrables à 7h02 du matin. J'essayais de me convaincre que je n'étais pas du tout comme ça, que j'étais capable de donner le meilleur de l'Homme en moi sans forcément attendre quelque intérêt; que j'étais également capable d'essayer de comprendre quelqu'un qui vient de s'immoler par le feu et d'emporter avec lui une dizaine de personnes innocentes; le comprendre avant peut-être de le maudire aussi" (pp. 47-48).

Par contre, dans *Fin du roman*, Kavungu, avec un ton plus contemplatif et moins mordant que celui employé dans *Roman*, s'engage en tant que citoyen d'une société civile dans une dissertation sur les conditions de vie hallucinantes qui fréquemment attendent les immigrés (et notamment les sans-papiers) dans les pays d'accueil. Articulée en quatre sections, cette deuxième partie du livre s'appuie sur le constat suivant: "tous s'accordaient à dire que la France avait besoin de main-d'œuvre, donc des immigrés, mais se gardaient bien d'ajouter que la France en avait assez d'accueillir toute la misère du monde" (p. 113). Il s'agit d'un constat délicat, se référant de façon explicite à la France, mais qui donne la mesure de la contradiction, voire de l'hypocrisie, qu'on peut relever également dans d'autres villes occidentales.

Après avoir passé en revue certains épisodes d'intolérance et de xénophobie tirés tantôt de faits-divers français, tantôt de sa propre expérience dans l'Hexagone, l'auteur décrit minutieusement quels sont les différents types de filière que les immigrés peuvent suivre pour obtenir la citoyenneté et pour trouver un travail et un logement décents dans les sociétés réceptrices. En opposant à ce propos les cas de la France et de l'Ontario, il démontre que la seule solution possible pour résoudre la question apparemment insurmontable de l'exclusion sociale dans ces pays serait d'entamer une réflexion collective qui implique toutes les instances sociales.

*Il ne s'est presque rien passé ce jour-là* se révèle donc comme un livre effectivement dichotomique – mi roman, mi essai –, qui s'inscrit parfaite-

ment au sein du panorama des écritures migrantes à travers un réservoir de *topoi* ayant une très longue tradition dans ce courant littéraire. Le défi de l'intégration sociale, le problème de la discrimination, les divergences culturelles entre le Vieux Monde (représenté par la France) et le Nouveau Monde (le Canada), la place de la langue à l'intérieur de la quête identitaire, la contraposition entre le Nord et le Sud, le métissage des identités issues de l'immigration et bien d'autres motifs convergent dans cet ouvrage hybride, qui toutefois parvient à se singulariser non seulement en vertu du message social sur lequel il se fonde mais aussi grâce à l'esprit de dénonciation qui le gouverne.

Micol Forte

ZENOBIA CAMPRUBÍ, *DIARIO DE JUVENTUD. ESCRITOS. TRADUCCIONES*, INTRODUCCIÓN, SELECCIÓN, EDICIÓN, TRADUCCIÓN Y TRANSCRIPCIÓN DE EMILIA CORTÉS IBÁÑEZ, FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA EDICIONES, SEVILLA, 2015, 503 PP.

*Diario de Juventud. Escritos. Traducciones* raccoglie il diario e la narrativa breve che Zenobia Camprubí Aymar (Malgrat De Mar, Spagna 1887 - San Juan, Porto Rico 1956) scrisse e, in parte, pubblicò durante gli anni della giovinezza, tra il 1896 e il 1916. Il volume – a cura di Emilia Cortés Ibáñez e edito dalla *Fundación José Manuel Lara* nell'ottobre del 2015 – ripercorre l'adolescenza dell'autrice e, attraverso una attenta ricostruzione cronologica dei testi inediti inseriti nella raccolta, ne delinea la prima fase della traiettoria letteraria.

In generale, la raccolta – un chiaro esempio di scrittura *íntima*, data l'alternanza di elementi autobiografici, biografici e memorialistici –, presenta una natura formale eterogenea, caratterizzata dalla compresenza di prosa e di versi. Il volume si compone, infatti, di dieci sezioni, ognuna delle quali corrisponde ad un genere letterario specifico e ognuna, fondendo aneddoti personali con elementi del tutto fittizi, ci restituisce un'immagine dell'adolescenza e della prima giovinezza dell'autrice.

Delle dieci parti di cui si compone la raccolta, otto comprendono testi in prosa e due in versi, sviluppando livelli differenti di autobiografi-

smo. Se nella prima parte intitolata *Diario de Juventud. Inéditos*, la scrittura risulta fortemente autobiografica; a partire dalla seconda sezione, con gli *Artículos publicados*, i riferimenti autobiografici si mescolano ad elementi *ficcionales*. Divengono, poi, delle semplici tracce "intime" nei *Relatos publicados*, in quelli *inéditos* e nei *Trabajos de clase*, fino a costituire, nella seconda metà della raccolta, delle semplici e vaghe allusioni all'esperienza personale, con predominio dell'elemento creativo. In particolare, la sezione dedicata alle *Traducciones* realizzate dall'autrice, comprende racconti e poesie in cui è possibile riconoscere tratti della personalità dell'autrice ma che, a conti fatti, poco o nulla hanno di autobiografico. Infine, la parte dedicata alle *Conferencias* tenute dall'autrice in Europa e in America sulla condizione femminile e infantile in Spagna, contribuiscono a contestualizzare le sezioni precedenti e aiutano il lettore a meglio comprendere l'importanza dell'educazione filo-americana ricevuta dall'autrice, oltre che l'influenza esercitata dalla cultura anglosassone sulla formazione e sui gusti letterari della stessa.

La prima parte della raccolta – *Diarios de Juventud. Inéditos* – comprende brevi note intime che l'autrice scrisse tra il 1905 e il 1911, tra i diciotto e i ventiquattro anni d'età. Il diario – diviso in sei parti corrispondenti agli anni di scrittura – rappresenta uno spaccato della società statunitense, dal momento che mostra al lettore l'educazione e la formazione impartite, in questi anni, alle giovani donne della medio-alta borghesia americana. Zenobia, infatti, pur essendo nata in Spagna e avendo origini nordeuropee, dall'età di cinque anni visse con la madre e i fratelli negli Stati Uniti, dove ricevette una formazione fortemente improntata su principi di pragmatismo e di concretezza. La stessa stesura del diario – come specificato dall'autrice nella prima pagina –, più che rappresentare un "registro" dei pensieri e delle emozioni della giovane, presenta lo scopo decisamente pratico, "disciplinante" di "registrar mis acciones durante el día", dal momento che "el objeto de este libro simplemente es hacer que me dé cuenta de las pocas cosas útiles que hago durante el día" (p. 31). Solo nell'ultima parte del diario e relativa all'anno 1911, Zenobia ci parla della Spagna e della vita in Andalusia, confrontando costantemente lo stile di vita americano con quello europeo.

Al *Diario* segue la sezione intitolata *Artículos publicados*, in cui ritroviamo la traduzione in spagnolo di quindici articoli scritti in lingua in-

glesi dalla Camprubí tra il 1902 e il 1912, e apparsi su tre riviste new-yorchesi – *Saint Nicholas Illustrated Magazine for Boys and Girls*, *The Craftsman* e *Vogue* –, una delle quali specializzata in letteratura per l'infanzia. La tematica maggiormente affrontata negli articoli è la storia della Spagna nel passaggio dal XIX al XX secolo, a cui si affiancano frequenti riferimenti alla famiglia materna. In particolare, articoli come "A Narrow Scape"/"Una escapada milagrosa", "When Grandmother Went to School"/"Cuando mi abuela iba a la escuela" e "Spain's Welcome to the Spring"/"La bienvenida de España a la Primavera" costituiscono una sorta di viaggio immaginario poiché, dal continente americano dei primi anni del XIX secolo e attraverso le numerose *vivencias* descritte, conducono il lettore fino all'Andalusia dei primi del '900, mostrando le esperienze personali vissute dalla stessa autrice in Spagna e nel resto del continente europeo.

Alla sezione dedicata agli articoli, segue la produzione narrativa breve dell'autrice e, in particolare, i cinquantaquattro racconti editi ed inediti – *Relatos publicados* e *Relatos inéditos* – che la giovanissima Zenobia scrisse durante il primo soggiorno americano e il successivo rientro in Spagna, nel 1911. Dei cinquanta *relatos* inediti inclusi nella raccolta, trentasette furono redatti dall'autrice in lingua inglese e sono qui proposti in una ottima traduzione in spagnolo realizzata dalla stessa curatrice della raccolta. Nella maggior parte dei casi si tratta di testi autobiografici e memorialistici in cui è possibile ripercorrere la storia della famiglia Camprubí-Aymar, a partire dai primi anni del XIX secolo, come è il caso di "Zenobia tenía ya once años", "Cuando Zenobia volvió a la isla", "Grandmother" e "My Childhood Room". Non mancano racconti più descrittivi – a tratti *costumbristas* –, in cui l'autrice parla della Spagna dei primi del '900, come in "Impressions of Cadiz"/"Impresiones de Cádiz" e in "The Shephard of La Rabida"/"El pastor de La Rábida"; o i racconti di denuncia in cui, seppure in modo velato, la Camprubí introduce una sua personale analisi critica della condizione di arretratezza socio-economica e culturale in cui versava la Spagna nei primi decenni del secolo. Come avviene negli articoli, anche nel caso dei racconti ritroviamo spesso una sorta di "ricostruzione genealogica" e una tendenza memorialistica della scrittura. Numerosi sono, infatti, i racconti in cui la giovane autrice, al fine di rappresentare la vita negli Stati Uniti e in Spa-

gna, ripercorre le orme degli avi e, in particolare, di Zenobia Lucca, la nonna materna.

Interessante, invece, da un punto di vista informativo e divulgativo – oltre che per il forte impegno sociale e femminista che trapela dalla scrittura – è la quinta parte del volume intitolata *Conferencias*. Tale sezione, infatti, comprende la trascrizione di nove interventi pubblici che Zenobia tenne in Europa e in America per denunciare la condizione femminile e infantile in Spagna, a sostegno della intensa attività formativa, sociale e culturale portata avanti dalla *Residencia de Señoritas*, dal *Lyceum Club* e dalla *Casa de Familias de Chamartín de la Rosa* di Madrid nei primi quarant'anni del '900. Ancora una volta, come già nel *Diario* e a proposito del sistema scolastico statunitense, nelle *conferencias* Zenobia descrive minuziosamente il sistema formativo e educativo ideato dalle istituzioni spagnole, mostrando il suo entusiasmo e la fiducia riposta in un cambio imminente non solo nel ruolo sociale della donna, ma soprattutto nelle condizioni di vita dei più giovani.

Con le due sezioni successive, la raccolta subisce un cambio netto di rotta poiché, dalla prosa personale e creativa, ci introduce in una parte poco nota ed esplorata della produzione letteraria dell'autrice e che riguarda la scrittura in versi. Dalla narrativa tendenzialmente autobiografica della prima parte, passiamo ora alla lirica e, in particolare, ai *Poemas publicados e inéditos* e alle numerose traduzioni inglesi che la stessa Camprubí realizzò di singoli componimenti e di *fragmentos* di *Platero y yo* (1914) di Juan Ramón Jiménez. A tale primo lavoro traduttivo, si affiancano le edizioni critiche e le traduzioni che l'autrice realizzò di tre racconti per l'infanzia – “The Magic Turquoise”/ “La Turquesa Mágica” (F.H. Lungren); “Gutenberg”/ “El muchacho y el brujo” (Mme. Eugénie Foa); “The Pumpkin Dwarf”/ “El gnomo de la calabaza” (Frank M. Bicknell) – di autori inglesi, francesi e americani apparse nella rivista per bambini newyorchese *Saint Nicholas* e inserite, nella versione spagnola, nei *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón*. A ciò si aggiunge la traduzione inedita del racconto “A Child's Dream of a Star”/ “El sueño de un niño con una estrella” dello scrittore inglese Charles Dickens. In linee generali, e fatta eccezione per i tre racconti appena menzionati, si tratta di lavori inediti che l'autrice realizzò negli anni venti parallelamente alla più nota traduzione dell'opera di Rabindranath Tagore, pre-

mio Nobel indiano per la letteratura. Il loro valore all'interno della raccolta, oltre a confermare il continuo e intenso esercizio traduttivo portato avanti dall'autrice, è quello di fornire, seppure in modo indiretto, ulteriori informazioni sui gusti letterari della scrittrice e di evidenziarne il persistente bilinguismo, sia nella scrittura personale che in quella creativa.

Infine, le ultime tre sezioni intitolate *Juan Ramón a través de Zenobia. Publicado, Apéndices* e *Un soñado viaje a España en cartas a Francisco H. Pinzón*, attraverso la testimonianza diretta e indiretta di quanti conobbero Zenobia, completano il lavoro di ricostruzione del percorso personale e artistico "europeo" compiuto dalla giovane donna prima della Guerra civile in patria e dell'esperienza dell'esilio.

In conclusione, la raccolta risulta fondamentale a quanti intendano approfondire lo studio e la conoscenza della figura di Zenobia Camprubí poiché, attraverso l'attenta edizione critica e la ricostruzione esatta delle dinamiche familiari e sociali che portarono l'autrice a redigere le annotazioni personali qui inserite, è possibile completare il quadro biografico e bibliografico iniziato venti anni prima da Graciela Palau de Nemes, con l'edizione critica dei tre volumi che compongono il *Diario (1936-1956)* della maturità dell'autrice. Inoltre, la traduzione dall'inglese di molti dei testi contenuti nella raccolta e inediti (nella maggior parte dei casi), rappresenta un ottimo lavoro di recupero di una delle personalità di spicco nella Spagna della prima metà del XX secolo, inserendosi a pieno titolo nel filone degli studi critici dedicati alla *autobiografía del exilio*. Infine, un ricco e meticoloso apparato di note contribuisce a chiarire la datazione, le motivazioni personali e gli eventi familiari contestuali che contribuirono alla stesura dei singoli testi. In particolare, il lavoro di ricostruzione cronologica delle opere inedite e l'indicazione del luogo e delle date esatte in cui furono redatti il diario, gli articoli e i racconti rimanda alla profonda conoscenza della biografia e della produzione letteraria della scrittrice da parte di Emilia Cortés Ibáñez, curatrice del volume e già autrice di numerosi e interessanti saggi critici sulla Camprubí.

Ivana Calceglia



FOUAD LAROUÏ, *D'UN PAYS SANS FRONTIÈRES. ESSAIS SUR LA LITTÉRATURE DE L'EXIL*, ZELLIGE, LÉCHELLE, 2015, 246 PP.

Sous nos yeux il y a des combats qui se déroulent dans le silence, en proximité de frontières imaginaires, ce sont les combats que les gens partagés entre deux cultures, entre deux langues, mènent tous les jours pour survivre.

Fouad Laroui est un écrivain francophone contemporain qui n'échappe pas à cette déchirure; fils du Maroc, élevé au sein de la langue française, il naît dans les sons du dialecte marocain auxquels se substitue la langue des Français par l'éducation. Dans le livre *Dans un pays sans frontières*, paru en 2015 chez Zellige, il peint l'image de la littérature de l'exil à travers la voix des écrivains, romanciers et poètes francophones les plus disparates. L'ouvrage rassemble de nombreux comptes rendus sur des textes littéraires contemporains, où on parcourt le débat de l'entre-deux, entre le soi et l'autre, la langue de l'enfance et de la culture, l'histoire du passé et du présent.

Sous forme d'essais, l'auteur aborde les sujets les plus divers autour de la figure du migrant, tout en utilisant l'humour, la verve critique et réaliste, le ton désenchanté et lyrique à la fois. Le migrant est pour lui l'incarnation du citoyen du monde, dont il est le premier représentant, en tant que "nomade francophone né au Maroc avec un passeport néerlandais" (interview avec "NRC Handelsblad - NRC Boeken", 1998).

La question linguistique, déjà examinée de manière documentaire par l'auteur dans *Le drame linguistique marocain* (Zellige, Léchelle, 2011), se concentre ici sur l'hybridité du français en tant que langue polyphonique: "que serait une certaine poésie française sans l'élixir d'amour qui mène à l'alcôve, au zénith du bonheur sous l'azur éternel [...]. Les mots-oiseaux, on ne peut pas s'en passer, pas plus qu'on peut se passer d'épices dans la cuisine" (p. 33). Mais le thème de la langue assume un ton plus réflexif si on pense aux concepts de purification de langue, dans les termes d'un "rejet viscéral de cette francité empoisonnée" (p. 65) et de métissage linguistique et identitaire: "le plus beau titre de séjour, c'est le maniement poétique des mots qu'ils ont reçus en partage, à la naissance" (p. 64). À travers Brincourt et son texte *Langue française. Terre d'accueil* (Éditions du Rocher, Monaco, 1998), on dresse une vue



panoramique sur les auteurs francophones de différentes origines, comme le russe Makine, l'argentin Bianciotti, les magrébins Ben Jelloun, Laâbi, Kateb Yacine, pour finir sur les belges et les suisses Rousseau, Cendrars et Michaux. À ce propos, la métaphore que Laroui adopte est très puissante: "le français, langue vivante de se laisser sans cesse féconder par l'exquis pollen qu'apportent les vents du large" (p. 64). C'est ainsi que l'auteur se fait promoteur d'un modèle de langue hybride, en se référant surtout aux écrivains magrébins, auxquels il lance un véritable appel: "Déboutonnez-vous! violez la syntaxe si l'urgence de la phrase l'exige, faites des enfants à la langue française, de petits métis à la Beyala, désaccordez, déconcordancez!" (p. 134). Ce modèle s'approche beaucoup de l'écriture de l'intime, lieu privilégié dans lequel l'écrivain métissé forge son identité et pour le faire "on voudrait que chacun écrive comme il pense, comme il rage, comme il pleure, au lieu de faire du sous-Mauriac" (p. 134).

Le problème de l'identité est aussi central et il est traité selon plusieurs points de vue; à travers Chraïbi on parcourt les étapes de formation d'une identité hybride en décrivant son éducation occidentale au lycée chrétien, son lien étroit au Maroc, terre de foi et de rêve. Mais le rapport à ses origines se complexifie, comme Chraïbi le souligne dans son portrait autobiographique *Le monde à côté* (Denoël, Paris, 2001), en tant qu'écrivain censuré dans son pays natal et condamné par un parti politique à la peine capitale: "Non, je n'oubliais pas mes origines, les rejetais encore moins. Je les ouvrais, les régénérais. C'était une entreprise de longue haleine, insensée" (p. 239). C'est ainsi que l'écrivain choisit une sorte d'exil volontaire, fait d'un "petit monde fraternel, bourré de livres et pourtant proche des petites gens, un rien sceptique, toujours amusé" (p. 240).

Cet attachement aux origines n'est pas sans douleur, comme le démontre Henri Lopes dans son *Dossier classé* (Seuil, Paris, 2002), où le protagoniste est envoyé de Paris au Mossiko, pays imaginaire où il doit conduire un reportage et se met à la recherche des traces de son père, assassiné quelques années après l'Indépendance. Mais la question de l'identité peut devenir "une obsession dangereuse" (p. 246) et le bilan sur ses origines plutôt amer: "il ne sert à rien de remuer les cendres du passé, qu'il faut laisser les morts enterrer les morts" (p. 245). *L'outsider*,

personnifié dans le boxeur face à la mort dans le livre de Paul Smâil, *La vie me tue* (Balland, Paris, 1997), se réfugie souvent dans la littérature parce que “le fou de lecture s'ébroue avec bonheur, hors la grisaille d'une réalité sordide” (p. 26) et devient stoïque face à la vie.

Laroui arrive à mélanger les points de repères de l'intérieur et de l'extérieur dans “Naipaul, le misanthrope sans bagages” (p. 47). La quête de l'identité devient difficile et la différence entre *outsider* et *insider* s'estompe quand, tout en reniant son pays natal, Trinidad, Naipaul en parle et tombe presque en dépression. Le point de vue se bouleverse complètement, de l'extérieur vers l'intérieur, si l'on considère le voyage entrepris par Potocki au Maroc (*Voyage dans l'Empire du Maroc*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999), en tant que simple voyageur, sans préjugés, mais avec le désir de découverte de l'Autre, de la culture du cadeau, des coutumes des rabbins. C'est ainsi que le récit documentaire sur l'Autre devient un pur plaisir. Stéréotypes et préjugés entre Orient et Occident sont aussi au centre de l'œuvre de Nothomb, *Stupeur et tremblements* (Éditions Albin Michel, Paris, 1999), où une jeune belge vit au Japon et fait l'expérience du “clash culturel que la mondialisation n'efface pas” (p. 153).

Laroui se prête aussi à la dénonciation sociale, en partant de celles qu'il définit “aberrations à forme humaine” (p. 29), quand il évoque l'image du père tyran dans *Chronique d'un enfant du hammam* (Denoël, Paris, 1998) de Karim Nasser. En tant que sociologue, il fournit une analyse documentaire du *Voyage des clandestins* (Seuil, Paris, 1998) de Loïc Barrière, en partant de leur traversée jusqu'à la survivance quotidienne, comme sans-papiers et prisonniers. Il définit l'instinct de ceux qui entreprennent ce voyage de fortune comme “L'appel du Nord” (p. 159), un appel contre la pauvreté, la malédiction qui est marqué toutefois “du sceau du Sud” (p. 161). La dénonciation assume des tons hallucinés, digne de Camus et de Kafka, si l'on considère le compte rendu sur l'œuvre de Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour* (Julliard, Paris, 1999), où le roman policier devient le prétexte pour alimenter la folie locale, dans une société malade avec des avocats sans diplôme et une police judiciaire presque fantôme. Le même ton est à retrouver dans l'aperçu sur l'œuvre de Djemaï, *31 rue d'Aigle* (Éditions Michalon, Paris, 1998), où le narrateur, un fonctionnaire aliéné, vit dans le désordre, sans

émotion et concentre ses attentions sur une plante verte, dans une ville algérienne déshumanisée.

Une partie de l'œuvre est dédiée aussi aux auteurs de la mémoire, comme Bouhlal, Bey, Chouaki, chroniqueurs de l'Indépendance algérienne, à la suite de laquelle rien ne semble avoir changé, où le mal et le bien se confondent toujours: "il n'y a rien dans l'algérien, mais il y a aussi les lettres du mot ange" (p. 73). Le drame est, donc, toujours derrière la porte, si l'on considère l'histoire du cri des enfants face à la mort de leurs chers (Bey, *Le cri*, Grasset, Paris, 1998), ainsi que l'histoire tragique d'un homme qui répudie sa femme pour la ré-épouser après (Marouane, *Le Ravisseur*, Éditions Julliard, Paris, 1998). Quant aux femmes, prostituées maudites, en tant que victimes d'une société malade, pour elles Laroui puise "une rupture avec l'univers qu'on avait soigneusement préparé pour la plupart d'entre elles et au seuil duquel elles hésitent" (p. 226). C'est l'image d'une femme émancipée qui apparaît dans *La cruche cassée* de Chemsî (Éditions Climats, Castelnau-le-Lez, 2001), où la mort de la grand-mère est l'indice de la fin de plusieurs traditions.

Plusieurs comptes rendus se consacrent au reportage littéraire sur l'islam, à travers des auteurs tels que Naipaul, qui dans ses œuvres analyse la "névrose de la conversion" (p. 55). À ce propos, c'est un modèle de violence et de recrutement brutal qui se répand très vite, comme le décrivent Gastel dans son *Adieu les marchands de foi* (Paris-Méditerranée, Paris, 1999) et Boualem dans *Le serment des Barbares* (Gallimard, Paris, 1999).

En reprenant l'essai d'Adotevi, *Négritude et Négrologues* (Le Castor astral, Paris, 1998), Laroui dresse une critique du concept de *négritude*: "c'est que le Nègre est une espèce à part, étrangère à toute détermination, extérieur à toute histoire" (p. 104).

Le débat philosophique l'intéresse aussi, si on lit son pamphlet sur *L'aventure ambiguë* (Julliard, Paris, 1961) de C. H. Kane, où il met en évidence surtout la différence de pensée avec l'Occident, animée par la métaphysique hégélienne et la fascination qu'elle engendre pour le néant et l'absolu.

De façon très moderne Laroui s'en prend aux chocs culturels et sociaux, dans l'image du "citoyen du vaste monde déboussolé" (p. 203),

en reprenant l'expérience de la guerre de Sarajevo, à travers Hemon et son *De l'esprit chez les abrutis* (Robert Laffont, Paris, 2000).

À partir de l'incipit du roman *Cette aveuglante absence de lumière* (Seuil, Paris, 2000) de Tahar Ben Jelloun qui s'ouvre sur une pierre noire, expression de l'"absence de toute couleur" (p. 210), Laroui se fait reporteur de plusieurs expériences de guerre: au Maroc autour des scènes de prison, "à la faim permanente, au froid intense d'hiver" (p. 222). En Algérie, c'est le complot politique qui déstabilise le peuple, où "l'université est un cloaque, l'industrie industrialisante et l'islam islamisant ont semé l'archaïsme et la schizophrénie" (p. 128), comme le journaliste Y.B. le reporte dans *L'Explication* (Lattès, Paris, 1999).

C'est ainsi que Laroui met en évidence, dans ce riche ouvrage, la diversité des points de vue sur "le phénomène immigration", en fournissant une clé de lecture des événements sociaux récents. Attentif aux détails de la fiction littéraire auxquels se mêlent les faits sociaux et historiques, il nous plonge dans chaque texte analysé et malgré les sujets troublants auxquels on est introduit, il promeut une vision heureuse et optimiste du monde. En reprenant les mots de Laâbi dans *L'Orange Bleue* (Seuil Jeunesse, Paris, 1995), ouvrage conçu comme un hymne à la Terre, Laroui nous invite à croire dans une Terre encore vivante et encore à vivre, car "le parcours que trace la planète bleue dans l'espace est loin d'être fini" (p. 24).

Serafina Germano

FRANCESCO GUICCIARDINI, *CONSOLATORIA, ACCUSATORIA ET DEFENSORIA*, ÉDITION CRITIQUE ET TRADUCTION DE L'ITALIEN PAR FLORENCE COURRIOL, CLASSIQUES GARNIER, PARIS, 2013, 338 PP.

L'interesse della critica oltralpe nei confronti della cultura fiorentina a cavallo tra Quattro e Cinquecento, fondamentale momento storico-culturale di transizione tra età media e moderna, non rappresenta ormai più una novità. Del resto, una delle principali peculiarità di un

“classico” è sempre stata quella di saper attirare su di sé gli sguardi più disparati, a prescindere da confini di ogni tipo, disciplinari o nazionali che siano. Nel caso di Francesco Guicciardini, divenuto classico in maniera tarda e tormentata, gli studi di area francofona hanno contribuito non poco alla riscoperta e alla valorizzazione dell’opera sua. Raccogliendo l’eredità dell’autorevole magistero di Jean-Louis Fournel e Jean-Claude Zancarini, questa prima edizione francese della *Consolatoria*, dell’*Accusatoria* e della *Defensoria* colma così di fatto una lacuna importante.

Redatti sul finire dell’anno 1527, questi tre scritti vedono la luce in un momento di grandi sconvolgimenti nella vita del loro autore. Il fallimento del programma politico anti-imperiale caldeggiato dal Guicciardini aveva ormai messo in evidenza l’incapacità dei vari principi italiani di saper guardare ad un progetto comune, che andasse al di là dei singoli interessi. Individuato come uno dei maggiori responsabili e come fautore stesso di questa iniziativa, lo storico fiorentino subisce così un radicale allontanamento dalla scena politica: sia a Roma, dove papa Clemente VII è costretto a sottostare alle durissime condizioni impostegli da Carlo V, sia a Firenze, dove intanto, approfittando della debolezza del pontefice, gli avversari dei Medici riescono a ripristinare il governo popolare. È in questo clima, *tempore pestis*, che Guicciardini, immerso suo malgrado nell’*otium* della villa di Finocchietto, compone i suoi tre testi.

Nella *Consolatoria* l’autore immagina di ascoltare la parola di un amico immaginario, che tenta di risollevarlo dal grave momento di difficoltà che sta passando. Il modello è evidentemente quello classico di Cicerone, Seneca e Boezio, ripreso poi anche da Petrarca nel *Secretum*. In Guicciardini, tuttavia, i ragionamenti si muovono nella sfera dell’immanenza e non trascendono in argomentazioni filosofico-religiose, prendendo così le distanze dagli *exempla* citati. In quello che Marziano Guglielminetti ha riconosciuto come il “primo esame interiore autosufficiente” nella storia letteraria italiana (M. Guglielminetti, *Memoria e scrittura. L’autobiografia da Dante a Cellini*, Einaudi, Torino, 1977, p. 287) la voce dell’amico, affermando fin dal principio di voler parlare “più bassamente e più secondo la natura degli uomini e del mondo”, permette a Guicciardini di confessarsi e allo stesso tempo di cicatrizzare le

proprie ferite. Proseguendo un discorso interiore inaugurato nel breve *A se stesso* durante gli anni spagnoli, la prosa prende l'aspetto di un vero e proprio "itinerario catartico" (E. Cutinelli-Rèndina, *Guicciardini*, Salerno Editore, Roma, 2009, p. 235) e finisce con l'assumere caratteri sorprendentemente intimi.

Gli altri due scritti, speculari tra loro, mettono a loro volta in luce la lunga formazione giuridica dell'autore e rappresentano due modelli contrapposti di arte retorica. L'oratore dell'*Accusatoria*, esponente del governo popolare e dunque avversario di Guicciardini, tenta di persuadere i giudici (immaginari) attraverso una rassegna di sospetti e illazioni e mira a screditare l'avversario facendo leva su argomentazioni *ad personam*. Diverso invece l'espedito retorico della *Defensoria*, dove l'autore stesso, parlando in prima persona, si difende dalle accuse e dai "romori falsi" formulategli contro ricorrendo a fatti, "prouove", verità. Lo sdoppiamento, che gradualmente diverrà sempre più implicito nello gnomismo dei *Ricordi*, permette così a Guicciardini di passare al setaccio un'intera esistenza consacrata alla politica con l'evidente scopo di effettuare una seconda lettura (dolorosa) della propria esperienza.

Due diverse espressioni, dunque, del medesimo dialogo interiore, generate senz'altro dal sentimento di "tempesta" e "catastrofe" che in quegli anni invade l'animo del Guicciardini. La "ruina" tanto paventata è finalmente avvenuta e a questo punto non è più possibile impostare schemi e regole. In tal senso la redazione dei *Ricordi* del 1530 rappresenta un vero e proprio punto di non ritorno: le uniche verità perseguibili sono infatti circoscritte, sia teoreticamente sia retoricamente, a degli enunciati monadi, delle opinioni appunto, che però non costituiscono – o non costituiscono più – un sistema chiuso ed ordinato. L'accento si sposta in maniera definitiva sulle eccezioni e sui "casi particolari" che divengono così i veri protagonisti del procedimento epistemico.

Rispolverando un discorso critico oggi trascurato, quello dei modelli e delle forme autobiografiche di età umanistica e rinascimentale, vent'anni esatti dopo l'ultima pubblicazione italiana della *Consolatoria*, dell'*Accusatoria* e della *Defensoria* a cura di Ugo Dotti, il volume curato da Florence Courriol fornisce un prodotto utile e di qualità agli studiosi, non solo francofoni, di Guicciardini. La sua traduzione ha il merito di

rispecchiare i nessi logico-causali della sintassi guicciardiniana, “calcando” la costruzione della frase del testo originale. Sebbene la bibliografia sia, occorre sottolinearlo, poco aggiornata rispetto alla recente stagione di studi, l’apparato di note e il glossario posto in epilogo compensano in parte questa lacuna. Leggermente in ritardo rispetto ad altre traduzioni francesi dell’opera di Guicciardini, quest’edizione contribuisce dunque a proiettare il pensiero dello storico fiorentino verso la dimensione europea che merita.

*Lorenzo Battistini*

FRANCESCA PARABOSCHI, *TROUBLES VISIONNAIRES, REGARDS IMPITOYABLES. MASQUES ET MASQUAGES CHEZ JEAN LORRAIN*, MIMESIS EDIZIONI MILANO, 2015, 336 PP.

Le témoignage qui nous donne Francesca Paraboschi, chercheur post-doc à l’Université degli Studi di Milano, sur les visions des masques dans les ouvrages de Jean Lorrain est la manifestation littéraire et métaphorique la plus convaincante de ce regard particulier concernant l’idée de l’écrivain fécampois sur le monde voilé des masques et des masquages. Paraboschi montre un défilé de personnages aux caractéristiques très singulières, victimes d’un monde décadent et fictif, emprisonnés dans leurs cages frivoles et impénétrables où le masque n’est qu’un moyen d’évasion d’une réalité terne et lasse, qui rend au lecteur la représentation la plus authentique de la société française – notamment parisienne – pendant la période appelée “Belle Époque”. En bref, la société parisienne n’est qu’un corps qui se décompose dont la typicité réside dans l’aliénation, le ravage et le désarroi de l’âme des personnages, lesquels ont besoin d’un masque afin de fuir des contraintes sociales.

La contribution de Paraboschi s’avère une véritable redécouverte d’un monde trompeur que les livres d’histoire nous montrent comme joyeux, mondain et festif, mais grâce à l’œuvre d’écrivains et de journalistes de l’époque comme Lorrain, il semble loin d’être un cliché. Paraboschi mène par degrés son analyse, traçant ses réflexions de façon très précise et linéaire, allant de l’origine de l’utilisation socio-anthropologique

des masques jusqu'à la polysémie du terme *masque* afin de construire son bâtiment représentatif d'une société marquant le fossé idéologique entre le "je" réel et "l'autre" masqué.

Jean Lorrain est défini par Thibaud d'Anthonay comme le dernier des Décadents, l'auteur qui a finement raconté les enjeux de cette période. D'après les réflexions menées par Paraboschi, à travers l'image iconographique du masque – qui diffère de la vision des "masques sociaux" d'un point de vue purement psychologique – Lorrain récupère un sentiment ancestral, sombre et mystérieux, tout en exprimant sa lutte contre un monde positiviste dont les explications scientifiques renferment les tensions inaliénables de l'homme vers l'invisible (p. 286). À partir d'une considération générale sur la thématique concernée, retraçant l'histoire des masques pendant les siècles par le biais d'une vision attentive qui ne néglige rien et qui foisonne en détails très pertinents et intéressants, Paraboschi semble dépeindre la scène la plus complète et précise du monde des masques, quelles que soient la vision médiévale des masques représentant à la fois le diabolique et la sacralité ou la particularité des "masques cosmétiques" renvoyant à l'idée centrale d'un masque pas plus matériel, mais plutôt réel et concret.

Les personnages de Lorrain, décrits par Paraboschi, montrent à la fois des traits grotesques et maladifs représentant un malaise dans la civilisation, surtout française. Les masques de l'auteur français ne sont jamais comiques, loin de là. Ils montrent autrement aux lecteurs toutes les angoisses secrètes d'une société barbare et factice où les craintes des hommes se réfugient dans les masques comme une sorte de dépersonnalisation de l'être. Il s'agit d'un monde qui bouleverse les esprits des hommes et des femmes dont la personnalité tend généralement à se confondre derrière le masque. Paraboschi nous illustre diverses typologies de masques, par exemple, elle renvoie à l'idée dominante d'emprisonnement dans le réel ou à la vision du masque comme ambassadeur de la mort où l'auteur cultive une sorte de nostalgie pour un monde idéalisé, féerique et merveilleux par rapport à l'hypocrisie de fin-de-siècle, d'un Paris faussement gai et insouciant. Dans ce contexte, les masques renvoient à la crainte atavique des hommes et des femmes face à l'inconnu, à l'aléatoire (p. 55).



L'une des particularités les plus intéressantes des réflexions menées par Paraboschi concerne le moment du démasquage, c'est-à-dire le moment où le personnage se révèle en nous montrant la véritable essence de son être. Maintes fois, l'homme ou la femme qui se révèle ne montre qu'un autre masque en générant une série perpétuelle de masquages et démasquages, ce qui génère chez le lecteur un sentiment d'aliénation menant à une prise de conscience de plus en plus bouleversante. En fin de compte, les héros lorrainiens ne sont que des visionnaires qui tendent à fuir la société portant un masque à la fois social et réel, ce qui amène à un réseau de leurres et déceptions dominant un monde hostile et farouche.

Ce "fanfaron de vices" nous amène à un cosmos épouvantable, grotesque, redoutable qui devient le symbole (et le symptôme) d'un monde qui se défait, qui se décompose ainsi que dans le roman *Nana* où l'héroïne zolienne meurt dans son lit souffrant de la pourriture de sa chair comme démonstration d'une société – celle du Second Empire français – qui perd sa centralité. Paraboschi nous indique que le pouvoir des masques, en ce contexte, devient le moyen dominant de ce monde pour que les hommes et les femmes puissent se cacher et puis fuir du cosmos concerné. Toutefois, le pouvoir du masque – comme Paraboschi l'indique – est très limité, puisqu'au lieu d'*assimiler les hommes aux dieux*, les masques rendent plus misérables et vides les individus.

Paraboschi, par la suite, apporte sa réflexion, en particulier, sur le déguisement et le masque des femmes dans les ouvrages lorrainiens, interprétés comme la malédiction de vieillir où les splendeurs de la beauté passée se cachent derrière le masque de son propre visage. Il s'agit d'une malédiction car la vieillesse apparaît comme un véritable déshonneur pour une femme (p. 239). Par conséquent, la réflexion mène à un moment précis où le masque réel n'existe plus, puisqu'il a été remplacé par le maquillage que les femmes emploient pour qu'elles puissent mystifier leur face et conséquemment leur identité d'individus *vieillissants*.

La contribution de Paraboschi s'achève avec un exposé détaillé sur le panorama des contes et / ou des romans de Lorraine, lesquels abordent à la conception d'isolation des hommes de fin-de-siècle, où les espoirs de l'"être" des individus réels sont vains. Leur seule consolation réside

dans le masque qui représente l'évasion d'une réalité désagréable et misérable. Paraboschi est fascinée par ce monde charmant et anonyme; elle essaie de dépeindre la fresque la plus belle et complète des visages qui se cachent derrière les masques de ces hommes avec des réflexions menées avec une connaissance des arguments très approfondie et incroyablement pleine d'informations intéressantes et pertinentes des ouvrages et des thématiques abordés par Lorrain.

*Sergio Piscopo*