

INDICE

Prefazione a cura di Clara Borrelli, Elena Candela e Anna Cerbo	pag. 7
SAGGI:	
Teresa Agovino, <i>Eleonora Fonseca Pimentel e la controversa questione religiosa</i>	13
Clara Borrelli, <i>Il romanzo storico meridionale (1833-1854): note sul peritesto.</i>	27
Elena Candela, <i>La lirica di Giuseppe Villaroel</i>	45
Laura Cannavacciuolo, <i>Una fuga nel tempo e nei linguaggi. Ferdinando di Annibale Rucello</i>	63
Anna Cerbo, <i>La pazzia nelle Commedie e nei Prologhi fra Cinque e Seicento</i>	75
Chiara Coppin, <i>Giovanni d'Austria in un romanzo di Francesco Mastriani</i>	89
Vittorio Criscuolo, <i>Brezia o Alessandro d'Epiro: una tragedia inedita di Francesco Saverio Salfi</i>	105
Raffaella De Vivo, <i>Note sul De distillatione di G.B. Della Porta</i>	119
Alfonso Paoletta, <i>Della Porta e la nevolgia</i>	129
Angelo Pupino, <i>Una vita superiore. L'arte secondo D'Annunzio</i>	145
Giovanni Rotiroti, <i>"Mai am un singur dor": Mihai Eminescu e l'anelito del Reale</i>	159
Michaela Valente, <i>Il fascino della finta e imaginaria scientia. Nuovi documenti su Giovan Vincenzo Della Porta</i>	175
RECENSIONI:	
Maurizio Vitale, <i>L'«Autodidascalo» scrittore. La lingua della Scienza nuova di Giambattista Vico</i> , Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, 297 pp. (Rita Librandi)	189

Jenn Díaz, <i>Madre e hija</i> , Destino, Barcelona, 2016, 192 pp. (<i>Augusto Guarino</i>)	pag. 196
Ramón Gaya, <i>Cartas a sus amigos</i> , Pre-Textos, Valencia, 2016, 728 pp. (Prólogo de Andrés Trapiello, edición de Isabel Verdejo y Nigel Dennis) (<i>Laura Mariateresa Durante</i>)	199
Santiago Fernández Mosquera, <i>Calderón: Texto, reescritura, significado y representación</i> , Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, 2015, 353 pp. (<i>Marcella Trambaioli</i>)	205
Rosa Lobato Faria, <i>La treccia di Inês</i> . Traduzione di Maria Luisa Cusati, Imprimatur, Reggio Emilia, 2015, 212 pp. (<i>Teresa Gil Mendez</i>)	209
<i>Accattone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti</i> , Luciano De Giusti e Roberto Chiesi (a cura di), Cineteca di Bologna e Cinemazero, Bologna, 2015, 251 pp. (<i>Marco Borrelli</i>)	212
Maria Cerullo, <i>Alphonse Daudet romancier de la famille</i> , L'Harmattan, Paris, 2016, 288 pp. (<i>Serafina Germano</i>)	216
Matteo Palumbo, <i>"Mutazione delle cose" e "pensieri nuovi". Saggi su Guicciardini</i> , Peter Lang, Bruxelles, 2013, 298 pp. (<i>Lorenzo Battistini</i>)	220
Paola Italia, <i>Il metodo Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni</i> , Carocci, Roma, 2016, 296 pp. (<i>Margherita De Blasi</i>)	223
Zuzana Hildenbrand, Alicja Kacprzak et Jean-François Sablayrolles, <i>Emprunts néologiques et équivalents autochtones en français, en polonais et en tchèque</i> , Lambert-Lucas, Limoges, coll. « La Lexicothèque », 2016, 279 pp. (<i>Jana Altmanova</i>)	228
Marie Ndiaye, <i>La cheffe, roman d'une cuisinière</i> , Gallimard, Paris, 2016, 276 pp. (<i>Stefania Acampora</i>)	231
<i>Un coup de dés 3. Quaderni di cultura francese, francofona e magrebina</i> , Benelli G., Saggiomo C. (sous la direction de), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2015, 247 pp. (<i>Micol Forte</i>)	235
ABSTRACT DEI SAGGI	241

MAURIZIO VITALE, *L'“AUTODIDASCALO” SCRITTORE. LA LINGUA DELLA SCIENZA NUOVA DI GIAMBATTISTA VICO*, EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA, ROMA, 2016, 297 PP*.

Nell'epoca in cui Loke scopriva per le vie della ragione, rapporti tra le idee e le parole, quei rapporti che, sviluppati e promossi da Condillac, Du Marsais e da Beccaria, ci avrebbero dovuto dare una grammatica ed una retorica nuova e degna di Aristotele e di Platone; nella stessa epoca Vico, per la via de' fatti applicava lo studio delle lingue alla storia delle nazioni, ed all'analisi della mente del genere umano. Vico è il primo in Europa il quale dalle parole di un popolo abbia saputo scoprire le sue idee, e dalla sua lingua abbia scoperta la sua filosofia; Vico dalle parole ha conosciuto i costumi, i governi, le vicende, la cronologia; Vico è il primo autore di questa *scienza nuova*. Questa scienza ha prosperato più in Germania che in Italia, perché ivi è stata più discussa e perché era più conforme alla filosofia di Leibnizio [...]¹;

se è vero, come sottolinea Vincenzo Cuoco nel passo qui riprodotto, che Giambattista Vico ha saputo scoprire le idee di un popolo attraverso le sue parole, è ancor più vero che uno studio come quello di Maurizio Vitale sulla scelta delle parole compiuta da Vico lungo le tre redazioni della *Scienza nuova*, aiuta, molto più di altre, a comprendere in profondità l'elaborazione delle sue idee. La citazione di Cuoco è tratta da uno degli scritti giornalistici e, più precisamente, dall'articolo *Sullo studio delle lingue*, da lui pubblicato nel febbraio 1804 sul “Giornale italiano”. Qui Cuoco non evidenzia solo il nesso tra le parole e le idee di un popolo, ma anche il ruolo ricoperto dal pensiero del filosofo napoletano che, lungi dall'essere marginale o isolato, anticipa alcuni tra i temi di-

* La recensione rielabora la presentazione del libro di Maurizio Vitale fatta da chi scrive il 6 giugno 2017, a Firenze, presso l'Accademia della Crusca.

¹ Vincenzo Cuoco, *Sullo studio delle lingue* («Giornale italiano», n. 24, 25 febbraio 1804), in *Scritti giornalistici 1801-1815*, a cura di D. Conte e M. Martirano, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 1999, 2 voll., I, pp. 134-137, alle pp. 136-137.

scussi nel XVIII sec. Il dibattito filosofico europeo, infatti, aveva dato nel Settecento particolare centralità alla riflessione sulle lingue, producendo sviluppi che avrebbero portato a risultati affatto nuovi nel secolo successivo. Le osservazioni di Cuoco aiutano pertanto a smentire il presunto isolamento di Vico, le cui teorie, pur risultando talvolta poco aggiornate o, come giustamente corregge Francesco Bruni in un suo lavoro recente², disinteressate nei confronti di alcuni pensatori europei, mostrano agganci evidenti con le riflessioni svolte nello stesso secolo intorno alle origini delle lingue e alle loro componenti universali. Nel resto dell'articolo Cuoco cerca di individuare i nessi tra le ricerche sugli universali linguistici sviluppate fuori dall'Italia e la *Scienza nuova* di Vico, dove si sviluppa l'idea delle origini del linguaggio e della costituzione di una grammatica graduale e parallela al progredire delle conoscenze umane. L'esame attento condotto da Maurizio Vitale sulle forme, il lessico, le strategie retoriche scelte e sviluppate da Giambattista Vico nella più importante delle sue opere, riesce a dar conto di tutto ciò, perché, come si è già accennato, mai come in Vico le scelte linguistiche sono consapevolmente coerenti da un lato con l'elaborazione del suo pensiero e con la storia delle lingue e dall'altro con il lavoro dei "filologi", intesi, secondo la definizione data nella *Scienza nuova* del 1744, come "Grammatici, Storici, Critici, che son' occupati d'intorno alla cognizione delle Lingue e de' Fatti de' popoli"³.

La speculazione di Vico, d'altro canto, non nasce come astro isolato e improvviso nella Napoli a cavallo tra XVII e XVIII sec. e lo stesso Vitale sintetizza efficacemente il rinnovamento culturale che negli ultimi decenni del Seicento si sarebbe esteso da Napoli a una parte cospicua della penisola. I protagonisti dell'Accademia degli Investiganti, da Giuseppe Valletta a Tommaso Cornelio o, ancor più, a Leonardo Di Capua, sempre ricordato dagli studiosi per l'apprezzamento che Vico ne fa nella propria *Autobiografia*, sono solo i nomi più noti di quegli ambienti culturali napoletani che, sul piano letterario e linguistico, si indirizzano

² F. Bruni, *Dal bene comune all'utilità comune. Nuove osservazioni sulla terminologia intellettuale della «Scienza nuova»*, in "Lingua e stile", 50, 2015, pp. 63-90 (fasc. 1) e 225-245 (fasc. 2), alle pp. 229-230.

³ G. Vico, *La «Scienza nuova» 1744*, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, p. 00, e F. Bruni, *Dal bene comune all'utilità comune*, cit., p. 64.

verso una nuova misura classica, identificabile con il recupero dei grandi autori del Trecento, e sul piano filosofico e scientifico consentono l'affermazione e lo sviluppo dello sperimentalismo galileiano. Anche per quanto riguarda le scelte linguistiche, l'adesione rigida e convinta di Di Capua al fiorentino trecentesco si inserisce nella reazione ormai ampia e diffusa al modernismo barocco e punta al superamento dei localismi angusti, indirizzandosi verso una lingua e una cultura sovraregionali. Vico, come dimostra con chiarezza l'analisi di Maurizio Vitale, muove sicuramente dagli ambienti napoletani che hanno promosso anche il rinnovamento letterario, ma va oltre e, per quanto riguarda la lingua, aderisce pienamente a quell'italiano che nel Settecento stava acquistando a Napoli una propria configurazione e che, pur legandosi alla tradizione letteraria, non accoglie mai supinamente le forme del fiorentino trecentesco.

Molte tipologie di scritti prodotti a Napoli tra Sei e Settecento testimoniano una lingua che con buona probabilità, e fatte le debite distinzioni, doveva caratterizzare anche le conversazioni di registro più elevato, se è vero ciò che ricaviamo dalle osservazioni metalinguistiche di alcuni autori dell'epoca. La particolare situazione di Napoli, capitale di un Regno e metropoli di respiro europeo, aveva sempre favorito l'adozione dell'italiano letterario e aveva consentito, come già notava Tullio De Mauro nella *Storia linguistica dell'Italia unita*, l'adozione, da parte dei ceti colti, di un precoce italiano regionale⁴, una sorta di "italiano regionale illustre", la cui esistenza ho cercato di comprovare alcuni anni fa sondando, in un campione di testi che andava dalle più basse scritture semicolte fino alle opere di grandi autori come Pietro Giannone e Giambattista Vico, la presenza di tratti fonetici e morfologici che si opponevano alla codificazione del fiorentino letterario fissata nel Cinquecento, ma non erano sempre estranei alla più ampia tradizione toscana⁵. Nonostante, come era facile attendersi, i tratti si addensassero maggiormente nella scrittura degli autori semicolti e andassero scemando a ma-

⁴ T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, 1974⁴, pp. 303-304.

⁵ R. Librandi, *Varietà intermedie di italiano in testi preunitari*, in *La variabilità en langue. Langue parlée et langue écrite dans le present et dans le passé*, a cura di R. Van Deyck, R. Sornicola, J. Kabatek, Gand, Communication & Cognition (Studies in Language 8), 2004, pp. 77-103.

no a mano che si saliva verso l'alto, c'era un nucleo resistente di fenomeni che attraversava tutti gli scritti e che poteva pertanto considerarsi parte di un'accretata norma locale. L'accoglienza di alcune forme, peraltro, poteva essere favorita sia dalla coincidenza con il latino, che ancora nel Settecento conservava una palese autorità, sia dal recupero di toscanismi e di arcaismi duecenteschi. Mi limiterò a ricordare qui solo un paio dei casi da me analizzati: si tratta delle forme prive di anafonesi come *gionto*, *congionto*, *defonto/difonto* e così via e del nesso costituito dalla vocale *a* + vibrante in luogo di *e* + vibrante in posizione protonica. Entrambi, come mostra l'analisi di Maurizio Vitale (pp. 69-70 e 73-74) sono presenti nelle tre redazioni della *Scienza nuova*, ma mentre la conservazione del nesso *ar* atono subisce una lieve riduzione nel passaggio dalla *Scienza nuova* prima alla terza, le forme non anafonetiche rimangono abbastanza stabili lungo le tre redazioni. La stessa situazione si registra nel campione delle varie tipologie di scritture napoletane da me esaminate, dove più stabile è la presenza di forme come *gionto*, *defonto*, *assonto*, *longo*. Sono tratti, d'altro canto, per i quali non si può parlare di specifica influenza del napoletano ma solo di convergenza con la lingua locale: rientrano, infatti, anche tra i caratteri di altri dialetti e di altre varietà toscane e potrebbero definirsi come genericamente non fiorentini. Molto diverso è invece il caso di un fenomeno, diffuso non solo a Napoli ma in un'ampia area meridionale, come l'epentesi di un elemento dentale nel gruppo nasale più sibilante, che dà luogo a forme quali *denzo* per *denso* o *inzegnare* per *insegnare* e che, nel campione di testi analizzati, si registra di là del livello culturale degli autori: ritorna, per esempio, sia nella *Vita scritta da sé medesimo* di Pietro Giannone, dove si legge due volte *scanzie* ('scansie')⁶, sia nei testi di Giambattista Vico, che in una lettera autografa del 1710, indirizzata ad Apostolo Zeno e rimasta inedita fino all'edizione critica curata da Vincenzo Placella nel 1979, adopera l'aggettivo *anzioso/-si*. La stessa forma, non rilevata da Maurizio Vitale, si incontra anche in due luoghi della *Scienza nuova* terza, come confermano sia l'edizione curata da Andrea Battistini nel 1990, che si fonda sul

⁶ Cfr. *Biblioteca italiana Zanichelli. DVD-ROM per la ricerca in testi, biografie, trame e concordanze della Letteratura italiana*, a cura di P. Stoppelli, Zanichelli, Bologna 2010, s.v. *scanzie*.

testo di Fausto Nicolini corretto e ricontrollato sulla *princeps* del 1744, sia l'edizione critica pubblicata da Paolo Cristofolini e Manuela Sanna nel 2013 e fondata sul manoscritto autografo XIII.D.79 della Biblioteca Nazionale di Napoli⁷. In realtà l'adozione di *anzioso* da parte di Vico potrebbe giustificarsi con il latino ANXIOSUS/ANCTIOSUS, dal quale però non si registrano in italiano esiti in affricata dentale. Del resto la maggiore accoglienza del fenomeno nell'italiano regionale diffuso a Napoli nel settecento è confermata dal fatto che nelle scritture semicolte del campione esaminato tutti gli altri fenomeni dialettali presentano iper-correttismi che segnano la volontà di reagire al tratto locale, mentre non si trovano forme ipercorrette per l'epentesi della dentale nel gruppo *ns*. Si direbbe un caso non molto diverso da quello del participio presente coniugato, che giunge, come portato del napoletano illustre, tanto alle lettere quanto alle pagine della *Scienza nuova* prima, pur non mostrando, come si vede dallo studio di Vitale (p. 127), continuità nella seconda e terza redazione.

Questa particolare situazione linguistica, in cui Vico sembra inserirsi perfettamente, è confermata, nei primi decenni del Settecento, dal letterato e grammatico Niccolò Amenta, osservatore acuto della realtà linguistica italiana e napoletana, che nel *Della lingua nobile d'Italia*, stampato a Napoli tra il 1723 e il 1724, critica le abitudini di molti scrittori suoi concittadini, invitandoli a evitare la conservazione di *ar* atono in luogo di *er* e le forme prive di anafonesi come *giongere*, *ponto*, *longo*. Amenta scrive, a proposito del passaggio da *ns* a *nz*, che "È qui da notarsi un errore, nel quale incappan molti eziandio de' buoni scrittori, cioè di scrivere colla *z* *assenzo*, *cenzo*, *consenzo*, *immenzo*"⁸. La regola che Amenta dà per non cadere nell'errore, almeno per quelle forme in cui sia possibile seguirla, è di scrivere *ns* quando nella corrispondente forma latina il nesso consonantico sia NS, come in *consenzo* (< CONSENSUM), e *nz* originariamente si trovi il nesso NTI, come in *assenza* da ABSENTIA. La

⁷ G. Vico, *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano, 2007⁴, pp. 411-971, alle pp. 572 e 956 e cfr. p. LVI della *Nota al testo*; G. Vico, *La "Scienza nuova" 1744*, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, cit., pp. 105 e 338 e si vedano le pp. XVII-XXI.

⁸ N. Amenta, *Della lingua nobile d'Italia*, nella stamperia di Antonio Muzio, Napoli, voll. I e II, 1723-1724, I, pp. 207-208.

norma di ricorrere al latino per ricostruire la forma corretta potrebbe aver indotto Vico, come si diceva, a scrivere *anzioso* sulla base del latino ANCTIOSUS/ANXIOSUS, seguendo una scelta almeno in parte consapevole ma certamente favorita dal fenomeno locale.

Tutto ciò sembra confermare, come affiora anche dall'analisi di Maurizio Vitale, una scrittura di Vico non supina di fronte alla più rigida tradizione trecentesca, sempre alla ricerca di forme, strategie e lessico da piegare adeguatamente ai suoi intenti. Lo vediamo, in particolare, nelle neoformazioni lessicali che, pur prive di continuità nella nostra lingua, paiono motivarsi con la ricerca di una migliore specificazione semantica, come nel caso di *apertezza*, che ricorre due volte nella *Scienza nuova* seconda e tre nella terza, sempre con il senso di 'lealtà, schiettezza': se *apertura*, infatti, di antichissima attestazione (fine del XIII sec.)⁹, era stato usato nel senso traslato di 'larghezza di idee o prontezza di ingegno' già da Paolo Sarpi e Lorenzo Magalotti¹⁰, è evidente che Vico non ritiene opportuno estendere ulteriormente il traslato e sente il bisogno di una formazione nuova per indicare la lealtà e la generosità degli antichi. Una formazione in *-ezza*, peraltro, troviamo anche in *spiegatezza*, coniata con l'accezione di 'chiarezza, esplicitezza' per denotare ancora una volta qualcosa di positivo.

Nella coniazione di parole nuove frequente è la tendenza a costruire denominali: se ne incontrano diversi tra le neoformazioni segnalate da Vitale (pp. 248-253), come *barlumare*, *imposturare*, *impurarsi*, *sfiurare* nel senso di 'essere in fioritura', o anche, con derivazione dai nomi delle auctoritates, *omerizzare* e *platonizzare*, quasi a voler trasferire nei predicati la maggiore pregnanza semantica degli elementi nominali.

Non sono pochi inoltre i dialettalismi tratti dal napoletano, tra i quali si osserverà, in particolare, *consuolo* ('consolazione', p. 247), che si estende, con o senza il dittongo metafonetico, anche ad altre regioni meridionali, e che oggi sopravvive soprattutto per indicare il cibo che amici e parenti portano nelle case in cui ci sia stato un lutto.

⁹ Cfr. *Tesoro della lingua italiana delle origini* (TLIO), <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>, s.v. *apertura*.

¹⁰ S. Battaglia, G. Bàrberi Squarotti, *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), Utet, Torino, 1961-2002, s.v. *apertura*.

Il libro di Vitale, come si sarà intuito, è da molti punti di vista un'utile base di partenza per molte, nuove ricerche: si pensi, per esempio, alla sezione sui tecnicismi di ambito giuridico, dove si noterà che tre casi, sui 29 totali, appaiono solo nella *Scienza Nuova* prima e altri 11, già adoperati nella *Scienza Nuova* prima, si trasmettono alle successive redazioni, a conferma sia dell'impostazione più marcatamente giuridica della *Scienza Nuova* del 1725¹¹, sia della concezione di Vico per cui il diritto è sempre a base del mondo politico e civile.

Altri tecnicismi sono rintracciabili nelle sezioni delle voci letterarie, antiche o rare, dove si nota il termine medico *concozione* per "digestione", o l'antica denominazione di un particolare tributo romano come il *vettigale*. Colpisce, e potrebbe essere ancora una volta stimolo per altri approfondimenti linguistici, l'aggettivo *attuoso* (p. 194) che ricorre soltanto nella *Scienza Nuova* del 1725, con l'accezione di 'attivo' o forse meglio 'creativo'. Si lega infatti al sostantivo *metafore* (*metafore attuose*) e subisce una lieve estensione rispetto al senso con cui, stando alle nostre attuali conoscenze, era stato adoperato per la prima volta dal cardinale Pietro Sforza Pallavicino nella *Storia del Concilio di Trento* (1656-1657) e pochissimi anni dopo, quasi contemporaneamente, da Paolo Segneri nel *Quaresimale* (1674)¹². Entrambi religiosi, i due autori adoperano il termine in contesti sensibilmente diversi ma sempre riferiti all'operosità di alcuni gesti e azioni, con un riferimento, in Segneri, anche all'opposizione tra *attivo* e *contemplativo*. L'aggettivo *attuoso* ha goduto di una particolare vitalità e con il tempo si è sempre più legato ai linguaggi specialistici, rimanendo in vita almeno fino a tutto il Novecento: nella filosofia attualistica, infatti, e negli scritti di Giovanni Gentile troviamo il *principio attuoso*¹³, mentre nel linguaggio giuridico, diviene uno dei possibili determinanti del sostantivo *ravvedimento*. Già in un numero del 1921 del *Dizionario penale. Rassegna di giurisprudenza e dottrina* (Roma, Tipografia Leonardo da Vinci) leggiamo *ravvedimento attuoso*, ma il termine continuerà a ricorrere con frequenza anche in altri testi giuridici, dove entrerà in concorrenza con *ravvedimento attivo* e, più tardi, con *ravvedimento operoso*, oggi di gran lunga prevalente.

¹¹ F. Bruni, *Dal bene comune all'utilità comune*, cit., p. 75.

¹² Cfr. GDLI, s.v. *attuoso*.

¹³ Cfr. *Vocabolario Treccani*, s.v. *attuoso*, <http://www.treccani.it/vocabolario/attuoso/>.

Speriamo con questi pochi cenni di essere riusciti a mostrare almeno alcuni dei tanti, utilissimi spunti che il libro di Maurizio Vitale può offrire per altre, fruttuose ricerche sulla storia della nostra lingua.

Rita Librandi

JENN DÍAZ, *MADRE E HIJA*, DESTINO, BARCELONA, 2016, 192 PP.

Il titolo di questo breve romanzo di Jenn Díaz (uscito anche in versione catalana, *Mare i filla*, Amsterdam Llibres, Barcelona 2015) sembra rimandare al tema del rapporto tra le generazioni, declinato fondamentalmente al femminile. E tuttavia, nella sua peculiare dimensione, tra il realistico e il fiabesco, il testo va anche oltre, presentandosi come una delicata interrogazione sull'identità femminile. Le vicende che racconta sembrano trasmettere l'idea (non aliena, peraltro, a un certo femminismo storico) che ogni donna rechi nella sua identità non solo –come è ovvio – l'essere figlia, ma anche il potere essere sempre anche *madre*.

La storia, ambientata con una certa voluta e funzionale vaghezza nel contesto di una città spagnola contemporanea, è quella di un nucleo familiare che ruota intorno alla figura apparentemente forte di Gloria, moglie di Ángel e madre di due figlie ormai grandi. La prima, Ángela, si è sposata due volte, avendo un figlio da ciascuno dei due mariti, e vive lontana da tempo. La seconda, Natalia, è rimasta nell'ambito domestico, fondamentalmente a causa di una relazione ultraventennale con un uomo più anziano e già sposato (Mateo, a sua volta padre di un figlio precocemente accasato e di Violeta, una ragazza appena un po' più giovane di Natalia). Con loro vive anche Dolores, la sorella di Ángel, la quale nonostante la sua riconosciuta avvenenza non si è mai decisa ad avere un rapporto di alcun tipo con gli uomini. La relativa stabilità della famiglia si altera con la morte di Ángel. Dal momento della sua scomparsa tutti i rapporti tra le donne di casa sono tenuti a ridefinirsi, a cominciare dalla presenza stessa di Dolores presso di loro.

Inizialmente sembra che il dolore per la perdita del capofamiglia riavvicini le due cognate. In realtà, l'assenza di Ángel porta le donne a rileggere tutta la storia delle loro relazioni familiari. Fa emergere, ad

esempio, lo sdoppiamento, nel tempo, del ruolo materno tra Gloria (assente durante la settimana per impegni di lavoro) e Dolores (che si è occupata per anni delle nipoti). Rende più evidenti le dinamiche di rivalità e di ostilità tra Angela e Natalia: la prima, protagonista di relazioni con gli uomini convenzionali quanto superficiali e irrisolte, mentre la seconda è intrappolata nella relativa felicità di un rapporto di impossibile normalizzazione. L'assenza della figura paterna contribuisce inoltre a rivelare un episodio, rimasto segreto, di venti anni prima, quando Natalia era rimasta incinta di Mateo ma aveva deciso di abortire, rinunciando per sempre alla maternità. A partire da questa rivelazione, Gloria abbandona il nucleo familiare per rifugiarsi in una casa di campagna, costruita a suo tempo da Ángel con le proprie mani. Per lei questo allontanamento segna la progressiva consapevolezza della sua solitudine, del suo distacco da un mondo che ormai si è logorato e che appartiene al passato.

Contemporaneamente, Dolores si avvicina a Enrique, un giovane restato vedovo e con una bambina in tenera età, anche se la donna ormai anziana non sa se accettare la sua proposta di sposarlo, assumendo su di sé un ruolo - quello di moglie e di madre - che le appare come un sogno ma al tempo stesso come usurpatario e tardivo. Dopo molte esitazioni e tormenti, prevale in Dolores la sensazione di estraneità rispetto al nucleo familiare formato da Enrique e dalla bambina, oltre che una dissociazione paranoica rispetto all'immagine di se stessa che si potrebbe delineare nella nuova situazione. In questo senso, nel romanzo è significativo un nucleo episodico in cui Dolores chiede ad Enrique di distruggere tutte le foto della moglie morta, delle quali però egli conserva solo una sotto il suo materasso. È proprio questa fotografia che in seguito la bambina, giocando, estrarrà, strappandola, dal materasso. Il significato è fin troppo eloquente: se è vero che è impossibile rimuovere e distruggere del tutto la figura della madre, è anche vero che ne resta un'immagine lacerata e parziale.

Con una notevole simmetria, anche Mateo, l'altro uomo che nel romanzo regge una complessa architettura di rapporti interpersonali, viene colto da un profondo esaurimento fisico, che gli impedisce di vedere Natalia e perfino di uscire di casa. L'unica visita che Érica (la moglie di Mario) consente a Natalia, quando ormai appare probabile che l'uomo

sta per morire, sembra sancire ancora una volta lo status "esterno" dell'amante rispetto ai rapporti stabiliti e socialmente riconosciuti. L'evoluzione della storia, tuttavia, si mostra più complessa. La scomparsa dell'uomo rivela infatti il vuoto delle relazioni all'interno della sua famiglia di origine e, in extremis, fa emergere una discreta ma sostanziale sintonia di Natalia con i figli di Mateo.

La vicenda si chiude con la riconciliazione e la sostanziale sovrapposizione, dal punto di vista di Natalia, delle figure maschili (il padre e l'amante di tutta una vita), percepita, tuttavia, con evidente autoironia. Nella scena finale, in cui la donna si reca a portare i fiori sulle tombe dei due uomini importanti della sua vita, Natalia commenta "qué cosas tenía la vida, tanta mujer a su alrededor, tanto esfuerzo por ser una mujer moderna, de las de ahora, y acabar con la mediocridad femenina, y allí estaba, en el cementerio, dándole toda la importancia al hombre, al Hombre, no a uno ni a dos, sino a todos" (p. 189).

Il romanzo si presenta come un racconto esemplare della difficoltà, nel presente, ad incarnare i ruoli femminili tradizionali, che tuttavia in qualche misura si avvertono come ineludibili. E nondimeno, questi ruoli non possono essere vissuti, in senso reale o fantasmatico, se non attraverso scissioni o duplicazioni (Gloria e Dolores che si alternano nel ruolo di madre; Natalia e Érica che condividono lo stesso uomo; ecc.).

Il maggiore pregio del libro risiede nell'adozione di un punto di vista fluttuante, di volta in volta interno o esterno rispetto alla storia narrata, in cui ad esempio i personaggi si chiamano alternativamente con il loro ruolo (*mamá, la tía*, etc.) o con il nome proprio, come se la voce narrante potesse scegliere se rappresentare il punto di vista del singolo personaggio o quello di una collettività più o meno estesa (il nucleo familiare, i *vecinos*, ecc.). È questa prospettiva al tempo stesso soggettiva e corale a rendere accettabile il ricorso a schemi di pensiero, a veri e propri luoghi comuni fluttuanti nell'aria (del tipo "porque tener hijos es un privilegio, sobre todo para las mujeres, que se pasan la vida cuidando a las criaturas y después recogen los frutos", p. 22) che altrimenti apparirebbero come un improponibile rimando ideologico, e che invece si presentano in tutta la loro contraddittorietà. Colpisce, ad esempio, vedere smentito il luogo comune (soprattutto riferito alle donne) della supremazia e l'indistruttibilità dei sentimenti: "con el paso de los años, ya no

estaba tan segura del amor entre madres e hijos; es un misterio lo que los años hacen con la ternura –la aniquilan” (p. 21).

L’inesorabile logoramento del tempo fa sì che quasi tutte le donne del romanzo (con l’eccezione, come si è visto di Natalia) rinuncino progressivamente non solo all’amore in senso stretto ma a qualsiasi forma di affettività. In questo richiamo alla *soledad* come esito quasi ineluttabile della parabola esistenziale di personaggi, oltre che per il tono quasi fiabesco del racconto, così come nel suo godibile dispiegarsi in minuti episodi laterali, *Madre e hija* ricorda alcuni esiti del Realismo magico latinoamericano e, in senso più esteso, si riallaccia efficacemente a una tradizione narrativa disposta a scavare nelle ambivalenze delle relazioni familiari.

Augusto Guarino

RAMÓN GAYA, *CARTAS A SUS AMIGOS*, VALENCIA, PRE-TEXTOS, 2016, 728 PP. (PRÓLOGO DE ANDRÉS TRAPIELLO, EDICIÓN DE ISABEL VERDEJO Y NIGEL DENNIS)

Tra i meriti della casa editrice Pre-Textos di Valencia c’è indubbiamente quello di aver scelto di valorizzare l’opera saggistica di Ramón Gaya (Murcia, 1910- Valencia, 2005), ben più noto come pittore che come autore di saggi e poeta. A differenza di altri intellettuali reduci dall’esilio politico –si esiliò dal 1939 e tornò definitivamente in Spagna negli anni ’70-, Gaya non ha visto riconosciuta adeguatamente la sua opera nonostante i suoi saggi risultino davvero affascinanti, come lo scrittore Andrés Trapiello sottolinea nel bellissimo saggio che introduce il volume in oggetto in cui, non a caso, lo avvicina a Zambrano e allo stesso Ortega. L’editrice di Valencia ha voluto fortemente mettere in luce l’opera scritta di questo autore per darne a conoscere la scrittura ricca di originalità che ne supporta e approfondisce l’arte figurativa anche per segnalare la figura di Gaya quale centrale all’interno delle relazioni personali e artistiche nel panorama dell’arte non solo spagnola ma anche messicana ed europea. Per queste ragioni nel 2016 viene alla luce il corposo e curatissimo volume *Cartas a sus amigos* che raccoglie la nutrita

corrispondenza che Ramón Gaya intrattenne con gli amici a lui più vicini tra il 1927 –la prima lettera è datata 30 luglio 1927 e diretta a Juan Guerrero Ruiz, grande protettore e amico che lo accompagnerà epistolarmente fino alla morte di quest'ultimo- e il 1994 –una cartolina diretta a Isabel Barquero e Pedro Serna.

Dopo i precedenti volumi, sempre editi da Pre-Textos, in cui l'editore ha raccolto l'opera saggistica (ben tre volumi seguiti dal volume di *Obra completa* del 2010) ed epistolare di Gaya (*Cartas de Ramón Gaya* e *Obra completa, tomo IV*), questa nuova uscita si propone di riunire la numerosissima corrispondenza che il pittore intrattenne nel corso della sua lunga e laboriosa vita. Il volume sostanzioso –ben 676 pagine completate da una preziosa bibliografia sintetica sull'autore e da un utile indice onomastico nonché dall'ispirato saggio introduttivo di Trapiello citato poco sopra- è curato da Isabel Verdejo e dall'ispanista Nigel Dennis, recentemente scomparso. Grazie al lavoro attento e finissimo di Isabel Verdejo, moglie di Gaya, che ha raccolto e scelto con cura la vastissima corrispondenza dell'autore, il volume ci propone un quadro d'insieme della vita e dell'opera pittorica e saggistica di Gaya e ne restituisce la figura all'interno del quadro intellettuale europeo e iberoamericano lungo alcuni decenni fondamentali per l'arte in generale e per la pittura in particolare. Isabel Verdejo è riuscita con mano delicata e cura del minimo dettaglio –l'apparato delle note è ricchissimo ma non appesantisce il volume- a restituire la vita di Gaya attraverso le sue relazioni personali e artistiche e a mettere in risalto la personalità decisa e originale dell'autore che emerge fin dalle prime pagine aiutando così a comprendere la pittura gayesca così decisamente controcorrente, nell'ambito dell'arte europea del secolo scorso, come è stato più volte sottolineato.

Nei criteri di edizione Isabel Verdejo chiarisce il lavoro capillare che ha significato per lei e per Dennis la ricerca e la pubblicazione di tale corrispondenza che per ragioni inerenti la bibliografia dell'autore è stata riunita in tre periodi distinti: la prima parte che va dal 1927 al 1936 –prima dello scoppio della guerra civile-, la seconda che si apre nel 1948 e termina nel 1953, poco prima del ritorno di Gaya in Messico. L'ultima parte comprende invece le lettere dal 1955 al 1978. A queste i curatori hanno scelto di aggiungere due appendici: la prima include alcune brevi lettere e cartoline inviate da Gaya negli anni '80 e '90, quando la cor-

rispondenza dell'artista si stava diradando. La seconda appendice invece riguarda una lettera del 1966 che il pittore dirige a un destinatario inesistente –in passato Gaya aveva già pubblicato altre lettere apocrife.

Ciò che maggiormente emerge fin dalle prime pagine di *Cartas a sus amigos* è, oltre alla rete di relazioni intellettuali intessute da Gaya, anche la personalità forte e intransigente del giovanissimo pittore che non pare dubitare mai del proprio talento artistico né dei propri giudizi in fatto di arte, caratteristiche che lo accompagneranno sempre. "Trabajo; eso es todo. –scrive Gaya il 7 febbraio 1928- Trabajo con mucha fe porque creo que es cuando mejor trabajo (Juan y Esteban también lo creen así), echo a perder más cuadros, pero cuando acierto lo hago con mucha superioridad a mi obra atrasada." Il pittore ha solo diciassette anni e tuttavia la voce è quella di un artista non solo cosciente della propria inclinazione ma instancabile nel praticare la tecnica e sicuro delle proprie necessità di artista. Saranno queste specificità che lo accompagneranno durante la sua vita. In una nuova lettera dello stesso periodo Gaya, appena giunto a Parigi con quella borsa di studio che permetterà a lui e ai suoi amici Flores e Garay, di restare nella capitale francese e respirare quella che è l'aria del tempo, riflette sul da farsi: "Es indispensable hacer la exposición" scrive a Guerrero nel marzo del 1928, individuando l'obiettivo che si concretizzerà presto nella mostra alla *Galerie Aux Quatre Chemins*. Nelle lettere di questo primo periodo giovanile che Isabel Verdejo ha qui sapientemente riunito ciò che maggiormente spicca, oltre alla coscienza della propria dote e alla pratica instancabile della pittura –"Quiero alquilar un estudio y trabajar con DESINTERÉS" scrive a soli diciotto anni-, è l'attrazione per i "classici". Il Louvre già lo affascina: "Lo más fundamental, lo más serio de la pintura está allí, no puedo contarlo" riferisce nuovamente a Guerrero e saranno parole e sensazioni che lo marcheranno per sempre, dal momento che il giovane Gaya sta prendendo coscienza della vacuità delle avanguardie artistiche che l'avevano richiamato nella capitale francese. A Parigi, come è noto, il pittore scopre il mercantilismo insito nell'arte e vi si ribella appunto attraverso una rivoluzione copernicana che riporta al centro della sua attenzione i classici. Così è da leggere la fascinazione di Gaya verso i maestri della pittura (Velázquez in primis ma anche Tiziano, Goya) che attraversa trasversalmente la corrispondenza fin dalle lettere parigine ma

soprattutto quelle che segnano il ritorno di Gaya in Europa -dal 1952 in avanti-, e che impregna i saggi dell'autore –ricordiamo tra i numerosi saggi solo "Homenaje a Velázquez". In modo analogo sono da leggersi i commenti taglienti dell'autore circa Buñuel e Dalí che in nome della modernità e della rottura con il passato si prendevano gioco di Juan Ramón Jiménez. Rafael Alberti, Buñuel, Dalí, Picasso, Salinas sono i nomi che vengono chiamati all'appello soprattutto in questo primo periodo in cui il giovane artista della provincia si muove tra la Città delle luci e Madrid per entrare in contatto con gli intellettuali di spicco dell'epoca. Sorprende nuovamente come il giovane non si faccia intimidire dalla notorietà di coloro con i quali viene in contatto ma, al contrario, fornisca un ritratto lucido e realistico –talvolta impietoso- del gruppo di artisti e scrittori de la *edad de Plata*.

Gaya attraversa l'avanguardia, ne prova l'essenza così come da giovane provinciale murciano viene attratto da Parigi e poco dopo rifiuta entrambe: arte d'avanguardia è troppo legata al commercio e la capitale non gli concede la tranquillità necessaria per dedicarsi alla pittura. Infatti già da queste prime lettere si conferma la passione per la propria *patria chica*, Murcia. Numerosi sono i riferimenti nostalgici del ancora giovanissimo artista che evoca il *paisaje vibrante* per finire con "¡Árabe Murcia, qué hermosa eres!". In una nuova lettera, inviata ancora una volta da Parigi (8 luglio 1928), il pittore sospira: "Tengo ganas de Murcia, la vida de una gran ciudad como Paris es muy hermosa, pero cansa un poco al hombre tranquilo". Sfortunatamente quella stessa nostalgia per la città di Murcia e per il proprio Paese sarà un motivo ricorrente durante gran parte della vita di Gaya, affiora infatti anche nella corrispondenza del II periodo che ripercorre la vita dell'autore dal 1948 al 1953. Se l'interlocutore delle lettere degli anni giovanili è soprattutto Guerrero in questi anni alle lettere a Guerrero si uniscono quelle ai compagni con i quali condivide l'esilio messicano. Juan Gil-Albert, Soledad Martínez, il compositore messicano Salvador Moreno, Teresa de la Serna, il poeta Tomás Segovia, l'antropologa Laurette Séjourné, Rosa Chacel: sono questi gli interlocutori preferiti per condividere, pensieri, progetti, riflessioni, delusioni, incontri o mancati incontri. Tra le suggestioni centrali che affiorano nella corrispondenza di questo periodo centrale è il desiderio di andare in Italia espresso da Gaya fin dalla prima lettera,

datata 1948 e diretta al poeta e amico Juan Gil-Albert. Qui l'autore confessa: "Quería ir a Italia antes de que se acabara el verano pero no creo que tenga recogido el dinero; pasaría, claro está, por París.[...] Tengo verdadera manía por ir a Venecia; no sé exactamente por qué, pero sospecho que es un poco por ver de cerca la fuente –camino Greco- del Pintor Supremo" (pp.208-9). Il pittore trascina il progetto per anni e le ragioni vengono chiarite attraverso altre lettere in cui dichiara all'amico Salvador Moreno la propria solitudine: "...la verdad es que se cansa uno de sostenerse solo, y desde dentro siempre." (p.214) e a Soledad Martínez in cui ripete: "Sí, estoy muy solo." (p.216). Con questo stato animico Gaya, nel 1952, torna in Europa e, finalmente, nel luglio dello stesso anno, giunge a Venezia. E' noto che le suggestioni di questo viaggio alle origini della pittura verranno annotate da Gaya in *Diario de un pintor* e troveranno spazio nel saggio «El Sentimiento de la pintura» che dà il nome all'omonimo volume del 1960, ma è evidente che molti di quei riferimenti, di quei ricordi, di quelle visioni che prenderanno corpo nelle pubblicazioni successive, vengono riportati nella corrispondenza che il pittore scambia in questi giorni con gli amici più intimi. "Todo esto es de una belleza extraña. No tiene, apenas, nada que ver con las fotos que conocemos. ¡Cuánta vida! Contra todo lo que se suele decir, Venecia, no es nada museo" (pp.244-5): in questo modo Gaya descrive a Tomás Segovia il suo primo incontro con quella che nei saggi definirà "la città della pittura". Tutto lo conquista in Venezia, dichiara l'autore: *Le Cortigiane* di Carpaccio, le piazze, la gente, la luce. Nel luglio del 1952 dell'Italia scrive: "Esperaba mucho de Italia, pero no tanto. Estoy asombrado, y casi asustado, pues después no sé dónde se puede uno quedar." E qualche giorno più tardi a Segovia conferma: "siento ganas de vivir un año o dos en cada una de estas ciudades, y sé muy bien que eso no puede ser". (p.264) Nell'agosto di quell'anno ripete "No te imaginas lo que es Roma; es quizá, la ciudad para vivir en ella años y años seguidos." Gaya probabilmente progetta proprio in questi giorni di stabilirsi a Roma e, dopo una breve parentesi messicana, tornerà infatti nel 1956 a Roma dove risiederà per circa venti anni. *Cartas a sus amigos* mette bene in luce, come fanno d'altra parte i numerosi scritti di questo straordinario autore, l'amore viscerale che Ramón Gaya ha nutrito nei confronti del nostro Paese, verso le città che ha visitato in questo primo

viaggio durato circa un anno e che tornano nelle descrizioni che ne dà agli amici. L'ammirazione con cui il pittore murciano guarda la gente si affaccia in queste pagine che paiono dedicate a elogiare la penisola. Altrettanto evidente anche se meno denunciato è un altro tema di questo periodo italiano: la nostalgia che Gaya nutre per la Spagna e per Murcia. Nelle descrizioni dei paesaggi italiani emerge infatti un inatteso "eso ya es España" (p.267) che denuncia il rimpianto del nostro autore.

Della terza e ultima porzione del libro fanno parte oltre alle lettere che l'autore invia a Salvador Moreno, a Juan Gil-Albert e a Tomás Segovia anche quelle a María Zambrano e a Elena Croce, conosciuta tramite la filosofa spagnola, e grazie alla quale arrivò a pubblicare il volumetto de *Il sentimento della pittura* (De Luca editore, 1960) che venne pubblicato in Italia, nella collana diretta dalla stessa Croce e da Zambrano, con l'ottima traduzione di Leonardo Cammarano, alcuni mesi prima che in Spagna. La vicenda che riguarda la pubblicazione de *Il sentimento della pittura* viene spiegata ampiamente in una splendida lettera di questi anni -24 novembre 1959- in cui il pittore si rivolge a Salvador Moreno per illustrare le numerose difficoltà che lo ostacolano nella stesura finale del saggio omonimo che apre il primo volume di Gaya. E' affascinante la testimonianza che questa lettera ci offre della laboriosa stesura in cui Gaya si vota all'opera saggistica e che lo travolge per intero fino a farlo allontanare dall'usuale corrispondenza con gli amici. Ha ragione Andrés Trapiello quando, nell'introduzione, sottolinea come proprio questi anni, che vanno dal 1952 al 1960, siano fondamentali per la comprensione dell'opera pittorica e saggistica di Gaya per corrispondere alla maturità pienamente raggiunta dall'autore. Ma anche, riteniamo noi, per rintracciare negli scritti di questo periodo le riflessioni sulla pittura che lo porteranno alla sua amata Venezia e per ritrovare i primi difficili passi del pittore verso la patria. Nel 1960 infatti Gaya torna in Spagna per presentare l'edizione castigliana de *Il Sentimiento de la pintura* (Madrid, Ediciones Arión) ma non sarà facile per lui riprendere la relazione interrotta bruscamente con il paese natale. Precisamente del 1960 è una lettera a Zambrano in cui dichiara: "Entre paréntesis te diré que tengo una gran nostalgia de Roma, y más que de ella, de lo italiano, mucho más soportable que lo nuestro" (p.602).

Questo volume di corrispondenza, che Isabel Verdejo ha voluto impreciosire con uno splendido e ricco corredo di immagini che includono

dipinti e disegni del pittore ma anche immagini della sua vita quotidiana, delle cartoline, è uno strumento fondamentale per chi desideri approfondire l'opera pittorica e saggistica di Ramón Gaya. Nondimeno è utilissimo anche per coloro che desiderano orientarsi nell'intricato mondo della cultura degli anni '30 e '40 in Spagna perché attraverso le parole dell'autore si vive l'ambiente artistico e culturale della *Edad de Plata*.

Laura Mariateresa Durante

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA, *CALDERÓN: TEXTO, REESCRITURA, SIGNIFICADO Y REPRESENTACIÓN*, UNIVERSIDAD DE NAVARRA / IBEROAMERICANA / VERVUERT, PAMPLONA / MADRID / FRANKFURT AM MAIN, 2015, 353 PP.

Por advertencia del propio autor, el libro que voy a presentar refleja la investigación sobre Calderón que Santiago Fernández Mosquera ha llevado a cabo en los últimos años, y, siendo él uno de los mayores conocedores de la escritura teatral del dramaturgo cortesano por excelencia del Barroco maduro, el volumen no puede ser sino un hito de la bibliografía correspondiente. Las reflexiones reunidas y sistematizadas aquí han sido presentadas en distintos foros, quedando, en parte, hasta la fecha inéditas, y conyugan intereses ecdóticos con preocupaciones hermenéuticas.

Cabe confesar de entrada que la introducción es ya una perfecta reseña de los sugerentes y heterogéneos aspectos que Fernández Mosquera escudriña en estas densas páginas a partir del valor del texto impreso en tanto que producto literario, esto es: poético, sin olvidar que Calderón utiliza "la palabra para la modelación escénica" (p. 13). No es por nada si en varios de los capítulos se estudian elementos relacionados con la puesta en escena. Es arduo, pues, formular una síntesis más lograda y puntual de la que nos proporciona el sabio autor de la monografía, pero lo voy a intentar en los párrafos que siguen.

El volumen se abre con unas consideraciones sobre el protagonismo del texto literario en las comedias calderonianas, por cierto análogo al de las piezas de Shakespeare, lo que le permite al profesor compostelano

abordar una perspectiva comparativa que tiene en cuenta las reflexiones no solo de la contemporánea crítica anglosajona del teatro del Cisne del Avón, sino también de los filósofos que han abogado por la primacía del texto literario sobre el texto espectacular, *in primis* Aristóteles. Todo ello, en el marco de la recuperación del texto impreso de las obras teatrales de los siglos XVI y XVII que ha cobrado fuerza a principios del siglo XXI, en relación con los estudios sobre el estatus social del autor en los albores de la edad moderna. Shakespeare y, en ámbito hispánico, Lope y Calderón se preocupan todos por su imagen autorial, pero mientras en Inglaterra se publica lo que se ha representado, en España se imprime lo que el poeta escribe como producto literario. Y esta es una de las razones que explican por qué hoy en día, con la sobrevaloración de lo espectacular, se producen raramente felices encuentros entre filólogos y directores teatrales en detrimento de los textos calderonianos.

En el capítulo siguiente subraya hasta qué punto el autor de *La vida es sueño* emplea técnicas y recursos poéticos y narrativos para su creación dramática. En concreto, Fernández Mosquera se fija, por un lado, en el valor funcional de los dos sonetos pronunciados por el Rey y la Hermosura en el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, considerando la importancia que tiene el cambio métrico y estrófico en el ritmo dramático, siendo el teatro un género fundamentalmente auditivo. Por otro, resalta la funcionalidad del relato ticscópico capaz de crear espacios dramáticos y permitir la representación de acontecimientos simultáneos por medio de la palabra, siendo, en efecto, una técnica literaria teatralmente rentable. En su análisis puntual el autor del libro brinda ejemplos de dicho recurso sacados de *El sitio de Bredá*, *El segundo Escipión* y *La aurora de Capocabana*.

La reescritura, como modalidad de construcción del texto poético, es uno de los principales focos de interés del libro, dado que en los últimos años ha hecho verter mucha tinta no solo al autor compostelano quien para la ocasión retoma algunas observaciones ya publicadas y profundiza varios aspectos en el capítulo tercero. Fernández Mosquera aborda el tema teniendo en cuenta las diferentes estrategias autoriales de los demás ingenios literarios auriseculares (Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega), así como las peculiares modalidades (auto-reescritura, hetero-reescritura, autocita, parodia burlesca) que Calderón emplea en el

teatro de asunto profano, en los autos y en las comedias escritas en colaboración. Entre muchas consideraciones oportunas voy a subrayar la siguiente: “el mismo texto puede significar, con poquísimos cambios, cosas diferentes dependiendo del género, del contexto, de la situación en donde sea integrado” (p. 84). En el mismo capítulo el autor aborda otras dos cuestiones sutilmente relacionadas con el fenómeno de la intertextualidad y reescritura, a saber: cómo se modifica la presencia y protagonismo de Europa, con todas las implicaciones culturales y políticas inherentes al símbolo, en las comedias y en las loas, y si y con qué modalidades escénicas la comicidad está al servicio de una intencionalidad seria en los autos sacramentales, a sabiendas de que actores propiamente cómicos como Cosme Pérez intervinieron en su puesta en escena. A este último respecto, entre otras cosas, Santiago Fernández Mosquera apunta que un chiste análogo se incrusta en el texto de *El mayor encanto, amor*, primera fiesta mitológica en orden cronológico, así como en el auto *El laberinto del mundo* con distintas implicaciones.

El cuarto capítulo, dedicado al “texto y sentido literal”, afronta en primer lugar el tema candente y controvertido de la intención política, o sea de la relación con la coyuntura monárquica de la escritura calderoniana, tanto en las primeras comedias como en el repertorio de fiestas teatrales, compuestas para la diversión cortesana. La postura del autor a dicho propósito –que la que escribe comparte plenamente– bien se sintetiza en la siguiente afirmación relativa a la intriga de *La selva confusa*: “Calderón no se centra en la anécdota concreta y, sobre todo, no es beligerante de una manera grosera con los sucesos de la actualidad política más inmediata, sino que expone, en términos generales, una línea de actuación que bien pudiera seguirse según la interpretación de su papel como intelectual cortesano comprometido con la educación del príncipe o con el buen gobierno de la monarquía” (p. 191). En íntima relación con este hecho, Fernández Mosquera se detiene sobre la modernidad del teatro calderoniano que, por razones de contextualización histórico-cultural, no puede consistir en la crítica al poder político, pasando revista a la cuantiosa bibliografía correspondiente para luego remachar su propia lectura de esta apasionante cuestión.

Del corpus de fiestas palaciegas, Santiago Fernández Mosquera escoge *Los tres mayores prodigios*, una de las primeras comedias de asunto

mitológico escenificadas en un espacio palaciego, junto con el texto de la loa, para dejar sentado que dicha pieza nada tiene que compartir con el género trágico, pese al argumento de las historias míticas representadas. Más en general, intenta trazar la evolución trágica de Calderón, quien se propone modificar el modelo truculento de los trágicos valencianos o de Vélez de Guevara gracias a su dominio de la técnica dramática.

En relación con este asunto, el autor se fija en el concepto de la “violencia” en el teatro calderoniano que se ha puesto de moda en la literatura crítica más reciente aclarando con perspicacia que “una misma acción tildada de violenta, sea textual o espectacular, puede tener funciones y significados diferentes según el contexto, de la obra, del personaje que la protagoniza... El concepto ‘violencia’ es lábil y muchas veces puede esconder una simple estrategia dramática o una representación sobreactuada, y está íntimamente vinculado al género en el que se presenta” (p. 272). Aún acerca de la taxonomía, el estudioso rastrea los elementos de capa y espada en las fiestas mitológicas. A todas luces, se trata de un capítulo muy denso e imposible de resumir en pocos renglones, en el cual todo estudioso de Calderón hallará análisis y reflexiones imprescindibles para sus propias profundizaciones.

Finalmente, el último capítulo es un estudio pormenorizado de los aspectos textuales y representacionales de *Las manos blancas no ofenden*, con sus juegos de teatro dentro del teatro, el valor del canto y los dobles travestismos (dama disfrazada de galán, y galán travestido en dama), a sabiendas de que “La gran novedad será el disfraz femenino de César, no el masculino de Lisarda” (p. 310) en una intriga palatina de lances de amor y fortuna.

Cierra el volumen una cuantiosa bibliografía de los textos primarios y críticos con los cuales el autor ha estado dialogando, por así decirlo, en sus magistrales páginas dedicadas al arte poético y dramático de Calderón de la Barca.

Lo dicho: imposible dar cuenta de los múltiples e intrigantes aspectos textuales y representacionales abordados por el ilustre profesor compostelano en esta monografía que, sin falta, es de celebrar como un hito en los estudios calderonianos actuales.

Marcella Trambaioli

ROSA LOBATO FARIA, *LA TRECCIA DI INÊS*. TRADUZIONE DI MARIA LUISA CUSATI, REGGIO EMILIA, IMPRIMATUR, 2015, 212 PP.

Só agora aparece a primeira tradução italiana de um dos romances de Rosa Lobato Faria (1932-2010). Refiro-me a *A Trança de Inês* publicado em 2001 e dedicado ao tema dos amores infelizes e trágicos de D. Pedro e D. Inês de Castro.

Já o título orienta o leitor para um dos *leit-motif* que sempre caracterizaram Inês: o da sua farta, belíssima e sensual cabeleira de ouro, que tantos escritores celebraram. Ligado a este encontra-se também o da trágica paixão que a uniu ao príncipe e, subjacente a esta, o eterno problema do tempo.

O príncipe sentiu de maneira especial o seu peso e pretendeu dominá-lo, iludindo-se talvez de poder fazê-lo retroceder, quando organizou o magnífico cortejo fúnebre da sua amada de Coimbra ao mosteiro de Alcobaça onde declarou solenemente tê-la recebido como esposa. Certamente é a esta vontade de ser senhor do tempo e do amor que o consumia que se refere aquela misteriosa inscrição (A: E: AFIN: DO MUNDO) que fez gravar na pedra dos túmulos, hoje quase ilegível, e interpretada por alguns estudiosos como sendo – AQUI ESPERA A FIN DO MUNDO – e por outros como – ATÉ A FIN DO MUNDO –.

Esta misteriosa frase foi glosada por numerosos escritores portugueses e estrangeiros e por vários estudiosos atraídos pela trágica e intensa história de amor de Pedro e Inês. Talvez de entre todas as maneiras de a tratar, a que leva às consequências mais extremas seja precisamente a escolhida por Rosa Lobato de Faria para este romance. A autora interpreta-a como a necessidade de viver várias reencarnações que de facto farão durar o amor através dos séculos, ATÉ AO FIM DO MUNDO, não na memória de enamorados e poetas, mas efectivamente, em vidas sucessivamente vividas por todas as personagens da história. Encontramos, assim, o amor absoluto e avassalador que orienta e condiciona as vidas de Pedro e Inês e conseqüentemente as de todas as outras personagens ao longo dos séculos e das idades (“moriamo e nasciamo nuovamente nei secoli sei secoli” – p. 120). Elemento de união dessas diferentes vidas é a trança de Inês, que aparece disseminada por toda a narração, qual “simbolo sacro della passione e del tempo” (p. 109), e que

dá serenidade ao protagonista porque lhe serve para “intrecciare il reale e l’immaginato” (p. 68).

A diegese inicia num manicómio, onde médicos e guardas-enfermeiros-carrascos se ocupam do “maluquinho” Pedro Santa Clara. A razão do seu internamento será revelada ao longo de uma diegese que segue vários fios narrativos e que nos é apresentada de maneira não linear, como pode ser o modo de contar de um narrador auto-diegético mentalmente perturbado e constantemente sob o efeito de drogas e sedativos. Na realidade, a sua solidão é preenchida pela imaginada presença quotidiana de Inês, do seu perfume, dos seus olhos, da sua pele, do ouro da sua trança; o seu real isolamento é aliviado pela terapia ocupacional seguida por um dos médicos, que permite que o doente se expresse através da pintura (arte a que dedicara vários anos de estudo), mas sobretudo por uma vida que é repleta de recordações, divagações e sonhos. Estes permitem que o protagonista viva contemporaneamente três vidas, das quais guarda lembranças mais ou menos precisas, mais ou menos parciais, conforme as situações que mais o marcaram positiva ou negativamente (a do príncipe D. Pedro, a do pintor-empresário Pedro Santa Clara e a do comerciante de madeira Pedro Rey), que se desenrolam em séculos diferentes: a primeira, como reza a História, no séc. XIV, de 1320 a 1367; a segunda nos sécs. XX-XXI, de 1963 a 2006 e a terceira nos sécs. XXI-XXII, de 2084 a 2105.

Estas várias vidas, que se intersectam e frequentemente parecem entrelaçar-se e confundir-se no monólogo sem fim do protagonista Pedro, são reencarnações dos dois amantes, mas também de todas as outras personagens históricas. Contracenam, portanto, e como exige o tratamento de um tema de situação, sempre as mesmas personagens: o amante apaixonado (Pedro), a esposa traída (Constança), a amante idolatrada (Inês), a mãe quase anulada pela personalidade do marido (Beatriz), o pai indiferente, intratável, prepotente (Afonso), o escudeiro fiel que trava com o príncipe uma relação sentimental ambígua (Afonso Madeira), os matadores e traidores (Coelho, Gonçalves, Pacheco), além de personagens menores como aias, criadas ou secretárias. Através dos séculos estarão todas constantemente ligadas às funções actanciais que a história determinou para elas, desde os protagonistas aos mais obscuros figurantes. Qual encarnação de sentimentos imutáveis e eternos, tais

actantes nunca aparecerão deslocadas no tempo, quer a acção se desenrole na corte do séc. XIV, quer numa firma da Lisboa do séc. XX, quer numa sociedade do futuro que encarna a eco-utopia do Salvismo.

A perplexidade e a incompreensão que o narratário poderia experimentar ao estar em contacto constante com tantas histórias, parece serem sentidas pelo próprio protagonista-narrador que, porém, as resolve elevando a sua história a símbolo universal de todas as paixões do mundo: “non so se [...] l’atemporalità della nostra passione ci dà il dono dell’ubiquità attraverso tutte le ere, o se vittime di una maledizione ci tocca rappresentare l’uomo eterno, la donna eterna, rinnovando perennemente la stessa storia semplice e nota di sottomissione, amore e morte anticipata” (p. 19).

Traço comum de momentos cruciais das três vidas de Pedro é uma personagem feminina, tratada tão displicentemente que o próprio protagonista ignora a sua identidade e, a remarcar a sua quase nulidade ficcional, identifica-a sempre e somente como a mulher com duas mãos desiguais, uma bela e diáfana e outra rude e monstruosa. Esta mulher aparece na vida de Pedro e Inês por duas vezes, pouco antes que Inês morra, quer no séc. XIV quer no séc. XX.

A diegese termina com um diálogo entre duas mulheres (enfermeiras?), personagens apresentadas como extra-diegéticas, que tiram a palavra e a focalização ao narrador autodiegético, quase para dar foros de veracidade objectiva ao que até aí nos fora contado somente pelas palavras de um louco, consciente da própria loucura. Confirmam, assim, o que fora afirmado pelo protagonista, isto é, que já cumpriu três vidas, vividas nos séculos que conhecêramos ao longo da narração.

De facto, das duas enfermeiras que comentam o fim da terceira vida de Pedro, e que este escuta com a sensação de se encontrar dentro de um esquite, numa qualquer sala de espera, isto é, num momento de não-vida, uma revela uma mão disforme que procura a veia do doente. Com tal conclusão do romance reforça-se claramente a função simbólica de destino inelutável atribuído a esta mulher que reúne em si a doçura e a mostruosidade e cuja nulidade ficcional é na realidade fictícia, visto que foi ela a assinalar os momentos cruciais das vidas passadas do protagonista e, como tal, dominará também as suas vidas futuras. Neste ponto da narração, de facto, o leitor não tem a menor dúvida de que Pedro con-

tinuará a reincarnar-se, e a frase truncada do narrador auto-diegético – “Noto che ha una delle mani bianca, affusolata, dalle dita sottili e pelle setosa mentre l'altra, quella che sta cercando la vena, è” (p. 212) –, que conclui a diegese, contribui sabiamente para confirmar, não só essa certeza, mas também a de que o destino inelutável de morte, se abandonou Inês como pode depreender-se da ausência desta mulher no momento em que é condenada à morte na sociedade do Salvismo, pelo contrário, não abandonou Pedro, e guarda ainda para ele infinitas vidas sob a égide da paixão e consequentemente do sofrimento.

É este romance que Maria Luisa Cusati, continuando a atividade de tradutora que frequentemente acompanhou a de professora, quis apresentar aos leitores italianos, certamente também para lhes dar conhecimento de mais um mito que acompanhou a nação portuguesa quase desde o seu nascimento, marcando certamente a índole da mesma.

Já lhes fizera conhecer a obra de um importante escritor como Manuel Alegre que ilustrou a resistência ao regime salazarista e o trauma da guerra colonial, mas também a vontade do povo de reagir sem se deixar acabrunhar pelas adversidades e encontrando a maneira de se opor à opressão, o que caracterizou a geração que deu depois origem à “revolução dos cravos”.

Portanto se o destino nefasto pode vencer, como vemos na história de Pedro e Inês, também pode ser derrotado quando há uma conjugação de vontades individuais para o fazer.

Teresa Gil Mendez

ACCATONE. *L'ESORDIO DI PIER PAOLO PASOLINI RACCONTATO DAI DOCUMENTI*, LUCIANO DE GIUSTI E ROBERTO CHIESI (A CURA DI), CINETECA DI BOLOGNA E CINEMAZERO, BOLOGNA, 2015, 251 PP.

La prima impressione che si manifesta, al termine della lettura di *Accatone. L'esordio di Pier Paolo Pasolini raccontato dai documenti*, non è tanto la meraviglia, per la novità degli elementi inediti portati alla luce, quanto la consapevolezza di trovarsi dinanzi a un'opera che è il frutto

di un'eseplare applicazione metodologica. I curatori del volume, De Giusti e Chiesi, riescono a destreggiarsi tra i materiali multiformi che costituiscono il mondo sommerso di *Accattone*, perché perseguono la strada di una rigorosa indagine filologica, condotta in maniera tale da non lasciare zone d'ombra intorno all'*avantesto* di *Accattone*.

Il punto nevralgico su cui si focalizza l'attenzione consiste nell'operazione volta a individuare la natura di tale *avantesto*, così da circoscriverne l'area in base alla relazione che questi materiali eterogenei intrattengono con il prodotto filmico finito. Il presupposto è che classificare ed esaminare l'*avantesto* di un film significa sezionarne il corpo vivo, far luce sul momento creativo, in modo da creare le fondamenta per qualunque successiva operazione ermeneutica. A tutto ciò va aggiunto che, poiché nel caso di *Accattone* si tratta della pellicola d'esordio dell'ormai famoso e polemico scrittore friulano, anche il contesto che circonda la realizzazione del suo primo film era avvolto quasi da un'aura mitica. Quell'atmosfera si nutriva soprattutto di una domanda circolante in maniera quasi ossessiva tra i critici degli anni '60, e preliminare al nostro discorso: *perché il passaggio dalla letteratura al cinema?*

Seppur a questa domanda Pasolini darà ne *Il cinema di poesia* una risposta tanto definitiva quanto complessa dal punto di vista semiotico, tuttavia, è proprio nel cantiere di *Accattone* che si può rinvenire il nucleo originario e l'applicazione sperimentale di queste teorie. Pasolini dirà di vedere il cinema come risultato di una duplice invenzione: prima linguistica, poi estetica (Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, p. 170). L'idea d'invenzione linguistica lo infervora, perché, a suo parere, alla base del linguaggio cinematografico non c'è il filtro di una convenzione, bensì un sistema di segni fondato sulle immagini che, nel loro dizionario infinito, non sono altro che il mondo stesso. Il cinema, a differenza della scrittura, permette all'autore di calarsi ancora più a fondo nel magma della realtà. Per quanto riguarda, invece, l'invenzione estetica, essa ha a che fare con l'altra natura del cinema, quella onirica e poetica, che si esprime attraverso il montaggio: è l'uso eccentrico del montaggio uno degli elementi con il quale Pasolini intende superare il neorealismo. Dunque, in che modo si deve leggere l'*avantesto* di *Accattone* in relazione a queste future riflessioni? Certamente non per cercare risposte altrettanto risolutive, bensì

per ritrovare quel sapore di una teorizzazione in fieri, legata alla contingenza e alla prassi, alle difficoltà incontrate all'inizio del percorso da parte del neoregista, nonché alle varie pulsioni che lo hanno animato.

Nel macroinsieme costituito dell'*avantesto* di *Accattone* non confluisce soltanto il materiale preparatorio del film, di natura sia letteraria che visiva (e audiovisiva) e che chiameremo materiale primario, ma anche tutto un materiale secondario, legato indirettamente al film e costituito: per lo più da interviste fatte a Pasolini contemporaneamente alle riprese, passaggi stralciati dai diari di Pasolini *La vigilia. Il 4 ottobre* e *La vigilia. Il 21 ottobre*, ma anche da cronache di giornalisti che operavano sui luoghi del set e da diari o interviste a persone che parteciparono attivamente alla realizzazione del film (direttore della fotografia, montatori, attori, etc.). Tutto questo materiale va considerato come sostrato e integrato a quelle più mature riflessioni saggistiche pasoliniane di cui si è detto, perché, in questo momento aurorale, c'è un indissolubile legame tra prassi e teoria: Pasolini mentre costruisce il suo stile cinematografico sul set, allo stesso tempo comincia a teorizzare e a interrogarsi sul cinema come nuova tecnica, come nuova struttura e come nuovo linguaggio.

Ancor più interessante è il discorso sul materiale primario: merito di Chiesi e De Giusti è di riuscire a seguire l'intera evoluzione del processo edificatorio di *Accattone*, chiarendo tutte le tappe essenziali di tale percorso. Il corpo di *Accattone* viene scisso nelle sue parti essenziali: quella prettamente cinematografica (legata al set) e quella letteraria (soggetto, trattamento e sceneggiatura) e per entrambe si offrono forti elementi di novità. Per quanto riguarda la parte letteraria, la ricostruzione filologica genera l'urgenza di una serie di integrazioni rispetto alla sceneggiatura definitiva del film (pubblicata in P.P. Pasolini, *Accattone*, FM, Roma 1961): una sceneggiatura originaria (conservata all'Archivio Pasolini presso il Gabinetto Vieusseux), un soggetto inedito (proveniente dal Fondo Pier Paolo Pasolini di Cinemazero), posteriore alla prima sceneggiatura e che costituisce la sinossi inviata all'approvazione della censura, e altri due testi che rappresentano, per così dire, l'alba di *Accattone*. Infatti, presso il Gabinetto Vieusseux di Firenze sono conservati una scaletta preparatoria manoscritta, in cui viene abbozzata l'originaria vicenda del film, e un trattamento dattiloscritto, edito in maniera completa per la prima volta in questo libro, dove la vicenda diventa

più corposa e si leggono i primi elementi che contraddistinguono lo stile del film. Rispetto alla sceneggiatura definitiva e anche al soggetto citato, nel trattamento il finale è completamente diverso: Accattone scompare tuffandosi nelle acque del Tevere, compie cioè un gesto che dà alla vicenda una struttura circolare, poiché in esso viene riecheggiato il tuffo iniziale del protagonista. Se si estende la ricostruzione filologica al versante filmico, si nota che la riduzione progressiva del primitivo gioco di corrispondenze interne viene confermata, così da poter dedurre un disegno coerente negli emendamenti successivi dell'autore. Più che sulle sequenze girate per il "provino" alla Federiz, occorre soffermarsi su un altro dato: il copione prevedeva due scene (Accattone e Stella presso il cimitero in cui è seppellito il padre di lei), che pur essendo state girate durante le riprese, furono poi eliminate dallo stesso regista durante il montaggio. A tal proposito, Stefania Parigi (*Un altro camposanto*, pp. 81-88), in un intervento corredato anche delle fotografie relative alle scene tagliate, scrive:

nel sistema di rime interne che informa la struttura del film, questa sequenza del camposanto sarebbe stata richiamata da quella del sogno, in cui compare nuovamente un cimitero[...] Le immagini di Accattone si richiamano quasi suggerendo l'andamento di un ritornello, di un verso che viene insistentemente replicato e ogni volta modificato (pp. 85-86).

Modificando il finale e eliminando la sequenza del cimitero Pasolini decide di ridurre gli echi interni del film, attenuando leggermente l'incombente aspetto funereo che comunque domina la storia del protagonista fin dall'inizio. Ma probabilmente l'intento profondo dell'autore è da cercare altrove.

Nei mesi successivi alla realizzazione del film, in seguito al fermento suscitato da un circolo di intellettuali di prim'ordine che si schierano in difesa dello scrittore friulano per sottrarre la sua opera ai lacci della censura, il dibattito su *Accattone* resta vivo e questo dà lo spunto allo stesso Pasolini per tornare più volte, anche successivamente, sull'idea centrale del film. Pasolini sottolinea che la vera storia mostrata in *Accattone* è la storia della salvezza di un'anima, ma c'è di più: accanto al tema di una salvezza possibile, ciò che al regista preme è far emergere l'ine-

sorabile tragedia terrena vissuta da un qualunque sottoproletario romano: perché per questo tipo di tragedia non c'è redenzione. Dunque lo slittamento del tema cimiteriale verso la fine del film, nella scena del sogno, coincide con la volontà di non creare un circuito interno di corrispondenze troppo vistoso, così da non spostare l'asse interpretativo sul senso ultraterreno della vicenda. In questo modo lo sguardo marxista sulla tragedia umana è perfettamente bilanciato alla *pietas* cristiana che si legge nel finale, in cui Accattone riesce a fuggire dal *lager* delle borgate attraverso la morte. Il nuovo finale, con Accattone che resta sulla scena e pronuncia parole di una raggiunta pace interiore, riesce autonomamente ad esprimere il sostrato di un cattolicesimo vissuto in maniera preindustriale. La salvezza del protagonista non giunge come conclusione tematica di situazioni o contenuti già presentati in precedenza, ma è il coronamento di un altro viaggio, più sotterraneo, e che interessa lo specifico filmico. Il senso sacrale del film è portato avanti con la ricerca di primi piani e di inquadrature ieratiche sempre frontali e centrate, o ancora preferendo un montaggio di frammenti, piuttosto che lunghi piani-sequenza. Così, la vitalità corporea di Accattone, espressione della miseria del sottoproletariato, si trasfigura grazie al mezzo cinematografico in qualcosa di sacro: Pasolini immortalava la statua di un eroe tragico consacrato all'umana disperazione.

Marco Borrelli

MARIA CERULLO, *ALPHONSE DAUDET ROMANCIER DE LA FAMILLE, L'HARMATTAN, PARIS, 2016, 288 PP.*

Pour l'édition l'Harmattan, Maria Cerullo publie une étude consacrée à Alphonse Daudet, écrivain de la fin du XIX^e siècle, souvent situé en marge de la littérature de son époque. Ce livre a l'ambition, tout à fait réussie, de réhabiliter la valeur littéraire de l'œuvre de Daudet et en particulier de ses romans, dans lesquels il dépeint, de façon innovante, l'image d'une famille et d'une société complètement bouleversées.

Cerullo introduit le romancier par un aperçu biographique, mais il faut lui reconnaître le mérite d'avoir créé une symbiose parfaite entre

les expériences personnelles de l'écrivain et sa fiction romanesque. Son œuvre, précise-t-elle, constitue un "texte social vivant, inscrivant l'expérience de l'existence et du monde dans la pratique de l'écriture" (p. 16).

C'est ainsi que Cerullo souhaite tracer un portrait polyédrique de Daudet: poète tout d'abord, mémorialiste, conteur et romancier, ensuite. Il est, dans ce sens, un fils de son siècle, si l'on considère le "drame romantique" (p. 32) qui caractérise ses vers, comme dans *Miserere de l'amour* (in *Les Amoureuses*, J. Tardieu, Paris 1863), à l'instar du pessimisme léopardien: "O mon beau trésor adoré / Viens t'agenouiller sur ma tombe / où notre amour est enterré" (p. 31). À la phase stylistique, l'auteur fait suivre une phase engagée de l'écrivain, qui, "en parfait ironiste" (p. 41), relate la déstabilisation politique lors de la guerre franco-prussienne: "Les rois s'en vont, les empires croulent, les pétards de la République font sauter l'Assemblée en l'air" (p. 42), écrit-il dans *Lettres à un absent* (A. Lemerre, Paris 1872).

En le définissant, par la suite, comme "un écrivain en marge du naturalisme" elle évite de classer Daudet sous toute étiquette et décide d'expliquer, de manière ponctuelle, les rapports de l'écrivain avec les grands auteurs de son siècle, en particulier Balzac et Zola. L'œuvre de Daudet doit être, ainsi, envisagée comme fondamentale dans le panorama littéraire de son époque, vu qu'il est l'un des premiers représentants d'un réalisme subjectif, que Cerullo résume dans une poétique daudétienne originale: "impressionnisme de l'action et des sentiments" donnant "un tableau de la vie dans toute son intensité" (p. 53). De plus, la définition de "romans à clefs" (p. 26) attribuée à ses œuvres permet de comprendre comment il mêle à la fiction le réalisme balzacien, à travers des "motifs-clés", tels que la montée sociale à Paris, le type de l'arriviste, les thèmes du divorce et de "l'enfant martyr". Cerullo remarque, à ce propos, que l'écriture de Daudet se fonde sur "le je social, un moi collectif qu'entretient l'homme avec le monde" (pp. 69-70) et que ses œuvres portent haute la voix d'une société en évolution, à la manière de Zola.

La vaste production romanesque de Daudet est présentée dans la partie centrale du livre de Cerullo. Elle semble constituer un seul grand ouvrage, un long parcours de formation, qui va de l'enfance jusqu'à la vie conjugale, lieu du foyer intime. L'auteur veut, ainsi, mettre en évi-

dence la portée innovante de l'œuvre de Daudet et pour le faire, elle se prête à une analyse détaillée de ses romans.

Le parcours de formation commence par *Le Petit Chose* (Grasset, Paris 1868). Ce roman d'apprentissage autobiographique représente, d'après Cerullo, l'un des premiers récits "d'une enfance humiliée, porteur d'une vision sociale sombre et d'une morale ambiguë" (p. 72). Elle nous propose une lecture moderne de ce roman, en nous le présentant comme un écrit hybride, entre le récit autobiographique classique et le récit d'enfance, où le héros est à la fois acteur de ses actions d'enfant et juge de ses souvenirs d'enfance. D'ailleurs, plusieurs pages sont consacrées à l'"écriture du moi" ; elle décrit toutes les nuances du moi, entre le "moi écrivant" et le "moi vécu" (p. 66), en se focalisant sur le processus d'"immobilisation scripturaire" (p. 67) auquel Daudet se soumet dans ses œuvres: "cette écriture introspective met en relation un dedans troublé et un dehors scriptural" (p. 66).

Avec *Jack* (É. Dentu, Paris 1876) une autre étape de la vie s'accomplit. Cerullo choisit de le définir comme un "roman familial" (p. 89), en portant l'attention sur une mère indigne et un beau-père sadique, qui contribuent à faire vivre le jeune protagoniste parmi les "ratés".

À travers une comparaison aux "enfants souffre-douleur" (p. 94) de Dickens, ainsi qu'à Nievo et à son roman d'apprentissage *Confessioni di un italiano* (Le Monnier, Firenze 1867), Cerullo esquisse les traits du "roman de l'échec" (p.120). Mais, au-delà de tout pessimisme réducteur, l'échec représente, pour Daudet, un moment tournant dans la vie de l'enfant qui, suite à la perte des points de repères familiaux, devient un individu autonome.

Quand les principes de la famille sont bouleversés, l'étape qui suit est celle du divorce dans *Rose et Ninette* (Flammarion, Paris 1892). Le thème du divorce dans ce roman est l'occasion pour Cerullo de nous présenter le côté sociologique de Daudet. Le divorce représente une menace pour l'équilibre familial et constitue, selon l'analyse de Cerullo, un moment d'aliénation pour tous les membres de la famille dans l'œuvre daudétienne. Mais, loin du déterminisme propre au roman naturaliste qui décrit l'influence du milieu sur l'homme, la vie déborde dans les romans de Daudet: "la vie elle-même a été pour lui un roman", nous précise l'auteur (p. 56). Ce qui distingue Daudet des autres écrivains, ce n'est pas seu-

lement son attention pour des thèmes jusqu'à alors ignorés, mais c'est surtout son souci d'immobiliser, par l'écriture, "les battements de cœur et les espoirs, les déceptions et les certitudes, les joies et les pertes" (p. 123) de son époque. C'est pour cette raison que Cerullo décide de consacrer à *Rose et Ninette* une lecture psychanalytique, à travers laquelle on observe les troubles existentiels d'un père suite à son divorce, qui face à l'indifférence de ses deux filles devient un fantôme, privé de son rôle affectif.

La Petite Paroisse (A. Lemerre, Paris 1895), dans le parcours de formation de l'être que Daudet entreprend dans ses œuvres, constitue le moment du dénouement, à tel point que Cerullo le définit comme "le roman du pardon" (p. 147). Ici, tous les mécanismes du foyer intime sont analysés: la rivalité entre une belle-mère et une belle-fille, les sentiments d'un fils entre l'amour parental et conjugal et la réconciliation familiale, qui gagne sur la jalousie, la colère, l'orgueil.

Dans la dernière partie du livre, l'auteur se penche sur la réception de l'œuvre de Daudet en Italie. Dans un pays et à une époque où la littérature pour les enfants s'inspire des modèles de Collodi et de De Amicis, où le divorce est encore un tabou et le modèle littéraire moraliste anglais est privilégié, Daudet n'a pas beaucoup de succès.

Mais Cerullo contribue à marquer un tournant dans la perception, souvent ambiguë, de Daudet en Italie. Elle tient surtout à démontrer toute son originalité qui réside, en premier lieu, dans le caractère introspectif de ses romans: "le roman de la vie ouvrière est chez Daudet surtout un roman sentimental où il évoque des aspirations humanitaires" (p. 171). Ensuite, en reprenant les considérations d'Edmondo de Amicis et de Vittorio Pica, elle met en évidence certains détails de l'écriture daudétienne, tels que le "style sobre et raffiné" (p. 210), la "spontanéité riche et géniale" (p. 194), la "simplicité passionnée" et le "profond sens de vérité" (p. 208).

Cerullo nous livre, ainsi, un portrait vraiment complet de Daudet, d'un "pur écrivain" (p. 221), d'un romancier moderne et universel, poussé par un désir ambitieux: "faire de la littérature" (p. 220) à tout prix, tout en suivant ses passions, sans se soucier d'appartenir à un genre, à un courant, à une époque.

MATTEO PALUMBO, "MUTAZIONE DELLE COSE" E "PENSIERI NUOVI". SAGGI SU GUICCIARDINI, PETER LANG, BRUXELLES, 2013, 298 PP.

I diciassette saggi raccolti da Matteo Palumbo nel suo ultimo "Mutazione delle cose" e "pensieri nuovi" seguono le tappe di un discorso critico trentennale, inaugurato nel 1984 con *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini*, prima monografia dello studioso sullo storico fiorentino. A parte i primi tre contributi (dove sono prese in esame opere che precedono gli anni della luogotenenza) l'occhio del critico si focalizza prevalentemente sugli scritti redatti dopo il 1527, *annus horribilis* che ancor più di quel terribile 1494 – quando le cose d'Italia cominciarono "con grandissimo movimento" a essere "perturbate" – costituisce la cesura principale della vita di Guicciardini. Il titolo della raccolta, sebbene richiami un passo di un frammento scritto anni addietro dallo stesso Guicciardini, è in questo senso assai eloquente: estromesso da quella scena politica che fino ad allora aveva calcato da protagonista, l'ex luogotenente pare infatti prendere finalmente coscienza del fatto che ormai solo una "paziente ermeneutica" possa ristabilire il legame "tra l'apparenza delle parole e la sostanza delle cose" (p.149).

Già nel suo precedente lavoro Palumbo aveva evidenziato come l'ultima redazione dei *Ricordi*, composta *ex novo* nel 1530, rappresentasse una rottura sostanziale e definitiva rispetto agli impianti teorici precedenti. "Prudenza" e "discrezione" cessano di rappresentare delle certezze per il futuro e finiscono così col subire un radicale ridimensionamento. Ogni esperienza viene dunque accuratamente pesata, vagliata dal Guicciardini per acquistare una qualche validità epistemica. Validità parziale, badiamo bene, circoscritta a un preciso caso e a una precisa situazione, che nasce e muore nella brevità di ogni singolo ricordo. Le regole delle precedenti raccolte lasciano così posto a delle opinioni, collegate tra loro solo da quel breve spazio bianco che separa un ricordo dal suo successivo. L'opera assume così un peculiarissimo aspetto asistemico e ciò contribuisce a incrementare lo scarto, ormai radicale, dal filone dei libri di famiglia, al quale i *Ricordi* a partire dal loro titolo si ricollegano (p. 127).

Accade anche che dopo il '27 la presenza del soggetto si faccia più ingombrante: non vi è infatti conoscenza o enunciato che non passi at-

traverso il filtro dell'io demiurgo (p. 133). All'interno del ricordo, autobiografia e giudizio si intrecciano di continuo e sebbene questa non ne rappresenti il centro, la sua funzione non è di fatto trascurabile (p. 68). Se scegliere significa di fatto scegliere nell'azzardo, ecco che la nozione di "tormento" (p. 95), un vocabolo tanto sporadico quanto pregnante, assente nelle redazioni precedenti, diviene indispensabile per comprendere lo stato d'animo di un pensatore che di fronte all'aleatorietà della teoria aveva sempre opposto la risolutezza del fare e dell'agire. Viene così ribadito "l'insostituibile ruolo del soggetto" (p. 134), il quale diviene esso stesso oggetto d'indagine, interessato non solo a comprendere il funzionamento delle leggi che regolano la realtà circostante ma anche a quelle del proprio mondo interiore (p. 136).

Nella fitta spirale di richiami impliciti od espliciti a testi di altri autori (p. 102) il procedimento epistemico che caratterizza l'ultima redazione dei *Ricordi* passa anche attraverso la rilettura degli scritti del "Frate" Girolamo Savonarola e dell'amico Niccolò Machiavelli che Guicciardini "capì ma non seguì" (G. Toffanin, *Il Cinquecento*, Vallardi, Milano 1965, p. 444). Con questi due "compagni di strada" lo storico fiorentino chiude definitivamente i conti proprio in quegli stessi anni, rispettivamente nelle *Considerazioni sui Discorsi* e negli *Estratti Savonaroliani*; il loro pensiero, rivisto e rivisitato, subisce così un sistematico processo di "decostruzione" e di "ristrutturazione" (p. 43 e p. 267). Non a caso Palumbo decide di ritagliare a queste due figure uno spazio tutt'altro che secondario, soprattutto all'inizio e alla fine del volume, quasi a voler rappresentare la cornice entro la quale si sviluppa il suo discorso critico. Soprattutto nel saggio su *La vita di Castruccio Castracani* il critico sottolinea come agli del '500 la Storia non cessi di costituire un bacino utile dal quale attingere "salutiferi" consigli, ma muta radicalmente il procedimento conoscitivo alla base del ragionamento: da deduttivo – in cui il particolare aveva come scopo quello di piegarsi ed essere funzionale alla regola, al modello – esso si trasforma in induttivo, dove ciò che maggiormente risalta è però la sostanziale contraddittorietà dei casi "particolari". Ne consegue anche una «divaricazione massima tra virtù e fortuna» (p. 61) già presente nella biografia di Castruccio e portata alle estreme conseguenze dall'autore della *Storia d'Italia*, testo che allarga esponenzialmente gli orizzonti spazio-temporali rispetto a un certo mo-

do umanistico di scrivere la Storia, spesso limitato alle varie realtà municipali (p. 237).

Inoltre, se ne *Del modo di ordinare il governo popolare*, redatto nel 1512 durante il "periodo spagnolo", e nel *Dialogo sul reggimento*, scritto invece una decina d'anni più tardi, Guicciardini mantiene ancora un atteggiamento di fiducia nei confronti della politica – la quale ha o dovrebbe avere funzione di rimedio (p. 41) – dopo il '27 e soprattutto dopo il '30 il carattere retrospettivo del racconto storico esclude ogni possibile applicazione pratica. Nella *Storia d'Italia* ciò si esprime soprattutto attraverso l'impianto dialogico dei vari personaggi. I discorsi contrapposti – del tutto assenti nelle *Storie Fiorentine*, dove il punto di vista del narratore è ancora tutto sommato univoco – scandiscono lo svolgersi della narrazione. La posizione *super partes* dell'autore, novello Tucidide (p. 167), mette infatti in serio imbarazzo il lettore che si trova impossibilitato a prendere un partito certo. Ogni decisione appare infatti rischiosa, azzardata, e questo provoca un'interminabile serie di scenari potenziali che scandiscono il corso degli eventi (p. 265). Come se non bastasse, gli attori che si muovono sul palcoscenico della Storia mantengono spesso comportamenti inadeguati rispetto alla loro posizione sociale e al loro peso politico. I vizi e le passioni degli uomini finiscono così col divenire la cagione delle principali disgrazie: lo stesso Savonarola, svestito dell'aura profetica che invece caratterizzava il suo ritratto nelle *Storie Fiorentine*, diviene un politico a tutti gli effetti e condivide le stesse responsabilità di una classe dirigente egoista e impreparata (p. 154), che porterà poi alla "ruina d'Italia".

I saggi del volume, composti nell'arco di vent'anni e raccolti qui assieme per la prima volta, permettono dunque di scorgere alcuni tratti distintivi della personalissima lettura ermeneutica del loro autore, un veterano degli studi guicciardiniani. Traspare inoltre, qualora fosse necessario ribadirlo, l'importanza che l'esercizio della scrittura assunse per l'uomo Guicciardini. Oltre a rappresentare una pratica quotidiana, la scrittura si erge come atto costitutivo di un carattere sempre in evoluzione. Nei vari passaggi che portano dalla redazione dei libri di famiglia ai *Ricordi* e alla *Storia d'Italia*, i fatti lasciano sempre maggiore spazio alle idee, alle opinioni. Osserviamo infatti questo in Guicciardini: quando un testo o un genere perdono d'interesse vengono lasciati stare,

sorpassati da altro, a seconda delle esigenze individuali dell'autore. L'esercizio di scrittura diviene così esso stesso "esperienza" di un individuo passato alla storia, oltre che per quel famigerato "particolare", anche grazie a quel suo "tormento".

Lorenzo Battistini

PAOLA ITALIA, *IL METODO LEOPARDI. VARIANTI E STILE NELLA FORMAZIONE DELLE CANZONI*, CAROCCI, ROMA, 2016, 296 PP.

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica¹⁴.

Con il saggio *Come lavorava l'Ariosto*, del 1937, Gianfranco Contini aveva posto le basi della critica delle varianti, dimostrando come il testo letterario potesse essere considerato in senso dinamico e non come un oggetto immobile nel tempo; con *Il metodo Leopardi*, Paola Italia si pone nel solco tracciato da Contini, Isella, Gavazzeni e tutti gli studiosi che hanno contribuito alla fondazione della filologia d'autore, presentando la situazione attuale della disciplina e la direzione in cui essa sta andando.

Già dall'*Introduzione* appare chiaro che, attraverso la riflessione su Leopardi, si intende dimostrare come gli studi sui tempi e i modi di composizione di un testo possano dire molto sul testo stesso e offrire nuovi spunti alla critica che si accinge a studiarlo. Sarà in particolare la ricostruzione attenta della storia delle *Annotazioni* alle *Canzoni* ad illuminare il metodo di lavoro del poeta, nell'intimo del suo laboratorio. Leopardi, come avverte Paola Italia, aveva l'abitudine di schedare gli usi letterari di altri poeti, poiché le sue riflessioni sulla lingua andavano di pari passo con gli usi nella sua poesia. Le sue scelte ed i suoi percorsi

¹⁴ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in id. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 233-4.

di lettura compiono così un graduale avvicinamento ad una lingua di tradizione lontana dai classicismi, una lingua nuova di forme 'vecchie', tutte motivate nei suoi appunti da illustri precedenti.

Nella prima parte del *Metodo Leopardi* è descritta con precisione la formazione delle *Canzoni* e l'ostensione del dato filologico va di pari passo con la sua interpretazione critica. Nel primo capitolo si illustra, con esempi chiari e circostanziati, come sia possibile ripercorrere la poetica leopardiana attraverso la documentazione filologica, letteraria e linguistica offerta dai manoscritti delle *Canzoni* e delle *Annotazioni*.

Viene ricostruita, a tale scopo, la storia delle canzoni, con le tre 'forme' anteriori alla stampa del 1824: Paola Italia ripercorre il viaggio del giovane Giacomo a Roma, il suo confronto con quello che credeva essere un importante centro culturale e la sua successiva disillusione, illustrando la prospettiva di un intellettuale di provincia che tiene in grande considerazione le correzioni dei primi censori del suo lavoro. Ed è proprio per difendersi dalle loro critiche che Leopardi inizia a documentare le sue preferenze e a giustificare i suoi usi *pellegrini*, insicuro delle soluzioni scelte al punto di decidere di non stampare questa prima 'forma'; la seconda forma, infatti, deve molto alle correzioni dei primi lettori e alle riflessioni testimoniate dall'inizio delle *Annotazioni*.

Paola Italia aiuta i lettori ad orientarsi nel progetto leopardiano, chiarendo il modo in cui la posizione delle canzoni al punto della seconda testimoni la ricerca di indipendenza e la coscienza da parte del poeta, consapevole di non poter rimanere all'interno del canone. Leopardi cerca, con le certificazioni linguistiche, di sancire la propria autonomia dalla tradizione; pertanto le *Annotazioni* aiutano a ripercorrere il progetto delle *Canzoni*.

Nel secondo capitolo della prima parte è illustrato il rapporto di Leopardi con Foscolo, dai *Sepolcri* fino all'allontanamento dal modello; nel terzo si delinea la relazione con Montesquieu, iniziata con la lettura del *Saggio sul Gusto*, scritto come commento alla voce dell'Enciclopedia. A questo proposito l'autrice espone la genesi della riflessione leopardiana sull'idea del gusto e della 'convenienza' e riflette sul primo uso del termine *pellegrino*, così centrale all'interno della poetica di Leopardi. A partire da questa forma Leopardi inizierà, infatti, a pensare ad una lingua con elementi presenti nella tradizione ma non nel canone: una lin-

gua pellegrina insomma che doveva stimolare i suoi lettori attraverso l'uso dell'inusitato, purché ve ne fossero esempi in letteratura.

Dopo il confronto con Foscolo, nel quarto capitolo il lavoro di Leopardi nello *Zibaldone* è comparato con quello messo in atto da Monti con la sua *Proposta* del 1821¹⁵, che si può seguire proprio attraverso lo *Zibaldone*. Monti e Leopardi, infatti, sono accomunati dalle critiche all'Accademia della Crusca, che tuttavia muovono da motivazioni diverse: a Leopardi, infatti, interessa difendersi dai possibili detrattori del suo lavoro, ma non ha alcun motivo per criticare il Vocabolario in sé, poiché preferisce occuparsi dell'arricchimento del canone linguistico.

Un altro testo che viene ricordato a proposito delle *Annotazioni* è l'*Apologia* di Annibal Caro, un autore molto presente nei testi leopardiani, sia come caso a sé che come esempio di un discorso più ampio: l'opera di Caro viene postillata e Leopardi appunta i termini utilizzati e prende spunto per cambiare i propri usi letterari. La lettura dell'*Apologia*, che ha avuto come tramite Monti, ha condotto alla riflessione sui *barbarismi*, centrale nella produzione leopardiana.

Dopo l'illustrazione di alcuni casi esemplari, la seconda parte del *Metodo Leopardi* concentra la sua attenzione sulle *Annotazioni*, un testo chiave per intendere non solo il rapporto tra critica e filologia, ma anche la poetica e la ricerca leopardiana (soprattutto quella linguistica), rappresentative di un processo di costruzione di un vero e proprio "canone letterario personale"¹⁶. Nell'edizione del 192, però, le *Annotazioni* erano state stampate in modo non unitario, con la collocazione di ogni sezione in coda al componimento a cui faceva riferimento. Paola Italia ne ripercorre la composizione, a partire dalla prima stesura che si fermava dopo le prime sette canzoni; dal 1822 il testo andava di pari passo con la scrittura delle poesie e acquistava un tale peso agli occhi del suo autore da essere pubblicato in maniera indipendente nel 1825 sul *Nuovo Ricoglitore*¹⁷. Viene ricostruita puntualmente la storia del manoscritto delle *Annotazioni*, dal quale si rileva che il *modus operandi* tra canzoni e annota-

¹⁵ V. Monti, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Regia Stamperia, Milano, 1821.

¹⁶ P. Italia, *Il metodo Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Carocci Roma, 2016, p. 89.

¹⁷ *Ibid.*, p. 92.

zioni non era diverso: in entrambi i casi, infatti, si trovano commenti a margine rappresentati da varianti alternative, catene sinonimiche e altri elementi utili a ricostruire il *modus operandi* di Leopardi.

A questo punto viene sottolineata la necessità, per la filologia d'autore, di avvalersi dell'ausilio della paleografia, poiché gli approfondimenti sugli inchiostri aiutano a ricostruire momenti della composizione non comprensibili con il solo studio filologico; Paola Italia documenta, pertanto, in che misura la filologia d'autore utilizzi anche altri strumenti per supportare il lavoro di ricerca filologica. Dal punto di vista del metodo è inoltre molto rilevante il riferimento, volta per volta, alle letture condotte da Leopardi nelle diverse fasi della scrittura delle *Annotazioni*: in questo modo diventa possibile per chi intenda occuparsi di critica leopardiana l'identificazione delle fasi connesse alle singole letture.

Nei capitoli successivi vengono trattati due importanti modelli leopardiani, prima delle citazioni da Torquato Tasso, un autore fuori dai modelli della Crusca, ma difeso anche da Monti; il settimo capitolo, si occupa, invece, del recupero dei modelli non utilizzati dalla Crusca e della scelta leopardiana di evitare il Trecento bembesco, preferendo il Cinquecento, come quello delle *Lettere familiari* di Annibal Caro.

Alla fine della seconda parte si ripercorre la storia della *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*, un testo autobiografico, il cui modello letterario e umano è riconosciuto in Lorenzino de' Medici, soprattutto in un momento in cui Giacomo pensava alla fuga da Recanati e aveva trovato in Lorenzino il suo *alter ego* cinquecentesco, che ai suoi occhi rappresentava un esempio di ribellione.

Se nelle prime due parti si è osservato in che modo opera la filologia d'autore, nella terza si riflette sullo stato dell'arte e sulla disciplina in quanto tale. Punto di partenza sono ancora gli *Idilli* leopardiani: acquisita la possibilità di individuarne le campagne correttorie viene sottolineata l'importanza della cosiddetta *copia di Paolina*, utile a datare alcuni interventi, in quanto fotografa un momento preciso della composizione. Risulta pertanto con piena evidenza come in molti casi vi siano anche elementi esterni al testo autografo che aiutano nella datazione delle varianti d'autore e, soprattutto, come ogni informazione possa fungere da aiuto nello studio critico che parte dalla filologia. Anche nel capitolo dedicato a *La Ricordanza* viene dimostrato quante e quali informazioni sia

filologiche che ecdotiche possano derivare da uno studio attento delle varianti d'autore.

Nella parte conclusiva del testo viene restituita l'edizione del manoscritto AN dei *Canti*, che funge da modello per chiunque voglia avvicinarsi ad edizioni di questo genere. Le fasi testuali sono numerate e indicate con esponente alfabetico che indica la penna usata ed è ricordato, in varie occasioni, il debito verso le precedenti edizioni di De Robertis e Peruzzi.

Nella sezione dedicata al confronto tra Leopardi e Manzoni, i due metodi di lavoro vengono accostati al fine di dimostrare come ogni autore richieda un diverso metodo filologico. Partendo dai due autori, Paola Italia ricostruisce la storia della filologia d'autore e della critica delle varianti, prendendo le mosse dal già citato saggio di Gianfranco Contini e dalla prima edizione critica di Moroncini del 1927, fino ad arrivare al celeberrimo saggio di Croce del 1947.¹⁸ È dalla sua celebre stroncatura, infatti, che deriva l'espressione *critica degli scartafacci*, usata fin dall'articolo di Contini del 1948 che rivendicava la "legittimità di uno studio diacronico e non sincronico della letteratura"¹⁹, dando origine "ufficialmente" alla disciplina.

Gli studi leopardiani sono, quindi, stati fin dall'inizio fondamentali per la vita della filologia d'autore, mentre quelli su Manzoni sono andati avanti in modo differente; nel 1905, infatti, erano stati pubblicati i *Branzi inediti dei "Promessi Sposi"* ma si trattava, insieme all'edizione degli *Sposi Promessi* a cura di Giuseppe Lesca, di un lavoro poco adatto alle esigenze della critica. L'apparato di Lesca fu criticato soprattutto poiché era 'selettivo', come dimostrava la scelta di non riportare tutte le varianti presenti sui manoscritti: da questo presero le mosse Barbi e Ghisalberti per le loro riflessioni sulla necessità di non separare la filologia dalla critica. I primi lavori manzoniani, inoltre, non hanno avuto lo stesso peso di quelli su Leopardi, poiché l'apparato creato per la poesia risulta naturalmente di più semplice realizzazione e consultazione, prestandosi meglio alle riflessioni della critica interpretativa.

¹⁸ B. Croce, *Illusione sulla genesi delle opere d'arte documentabile dagli scartafacci degli scrittori*, in "Quaderni della Critica", vol. III, novembre 1947, quaderno IX, pp. 93-94.

¹⁹ P. Italia, *Il metodo Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle Canzoni*, Carocci, Roma, 2016, p. 200.

Paola Italia offre anche un ragguaglio sulle prime edizioni critiche in cui è stato usato il metodo spiegato nel *Metodo Leopardi*, cioè l'edizione a cura di Dante Isella di *Racconto italiano di ignoto del Novecento*²⁰ e il *Fermo e Lucia*.²¹ Soprattutto il *Fermo* è considerato un esempio di un tipo di apparato diacronico e sistemico, in cui le varianti sono accorpate in unità logico sintattiche e sono leggibili in maniera autonoma, mostrando con chiarezza la genesi del testo e la sua diacronia. Un esempio utile, come tutti quelli offerti da questo volume, per chi voglia cimentarsi nella realizzazione di un'edizione basata sulle esperienze della filologia d'autore.

Margherita De Blasi

ZUZANA HILDENBRAND, ALICJA KACPRZAK ET JEAN-FRANÇOIS SABLAYROLLES, *EMPRUNTS NÉOLOGIQUES ET ÉQUIVALENTS AUTOCHTONES EN FRANÇAIS, EN POLONAIS ET EN TCHÈQUE*, LAMBERT-LUCAS, LIMOGES, COLL. "LA LEXICO-THÈQUE", 2016, 279 PP.

Ce volume collectif – publié chez l'éditeur français Lambert-Lucas dans la collection "La Lexicothèque" en 2016, comporte 279 pages, avec sept contributions autour de la problématique de l'emprunt néologique en trois langues: français, polonais et tchèque, tous très pertinents et de grande qualité. Ces contributions d'une très grande utilité pour ceux qui s'intéressent à l'apparition d'emprunts néologiques et leurs équivalents, sont réparties en deux grandes sections formant un ensemble cohérent : "I. Aspects théoriques" (2 articles), consacrée aux données présentées selon les différents critères et méthodologies retenus pour l'analyse et "II. Études de cas" (5 articles), où sont explicités les résultats de chaque étude.

²⁰ C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino, 1983.

²¹ A. Manzoni, *I promessi sposi. Prima minuta (1821-27). Fermo e Lucia*, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, Casa del Manzoni, Milano, 2006.

Au sein de cette problématique spécifique de la néologie dans la langue commune et pas seulement, plusieurs études abordent des points précis variés et s'appuient sur des corpus dont l'élaboration et les résultats sont examinés avec des remarques méthodologiques différentes. De même, nombreux sont les acquis et les propositions offerts pour cette thématique par rapport aux approches adoptées (cf. Deroy (1856) ; Humbley (2008, 2015) ; Jacquet-Pfau (2003) Sablayrolles (2000, 2012); *Cahiers de lexicologie*, n. 101, 2012). Concernant ce volume, le texte d'introduction d'Alicja Kacprzak et Jean-François Sablayrolles est remarquable de clarté et d'exactitude. Sa lecture donne une idée très précise des contenus des contributions, de leur apport et plus particulièrement sur l'historique du projet international EmpNéo et son double objectif, "l'un étant plus proprement linguistique et l'autre s'intéressant plus à des aspects sociétaux" (p. 11).

La première partie "I. Aspects théoriques" s'ouvre sur l'article de Jean-François Sablayrolles "Emprunts et influences d'autres langues". Après avoir analysé plusieurs modèles descriptifs pour le repérage et l'analyse des différentes typologies d'emprunts (faux emprunt, allogénisme, traduction, calque, etc.), propose une répartition tridimensionnelle très précise et complète des phénomènes linguistiques induits par des contacts de langue (pp. 34-35): emprunts lexicaux, créations d'équivalents et des cas qui ne sont ni des emprunts ni des équivalents.

John Humbley signe le second article "La classification des faux emprunts: une question de point de vue". Il présente un historique des classifications de faux emprunts, en proposant plusieurs grilles de lecture qui repartissent les phénomènes de néologie aux marges de l'emprunt. Ensuite il met l'accent sur la catégorie des allogénismes dans les langues classiques, en japonais et en français avec un regard particulier sur les phénomènes de créativité discursive et lexicale qui "incorporent volontiers des éléments hétéroclites" (p. 58).

La seconde partie "II. Études de cas", comprenant cinq contributions, est consacrée à l'implantation, la circulation et la diffusion des emprunts néologiques et leurs équivalents autochtones dans plusieurs domaines, tels que le monde professionnel, les réseaux sociaux, les pratiques alimentaires et culinaires. La première contribution d'Anna Bobińska, Christine Jacquet-Pfau et Alicja Kacprzak, intitulée "L'évolu-

tion du monde professionnel à travers les emprunts en français et en polonais” traite, dans une perspective bilingue, de quelques cas significatifs de l’implantation des emprunts dans le domaine du travail, à la fois d’influence idéologique et lexicologique de la culture anglo-américaine, de la réception et de la diffusion des mots qui lui sont empruntés dans deux langues et deux sociétés différentes, celles de la France et de la Pologne. L’objectif n’est pas une analyse exhaustive de ce lexique, mais une étude de quelques mots pris dans un contexte sociolinguistique en profonde évolution : les emprunts à l’anglais et à l’anglo-américain donnent en effet les principales orientations du monde à l’heure actuelle.

Andrzej Napieralski et Jean-François Sablayrolles s’occupent d’analyser les “ emprunts sociétaux : conduites : ‘délictueuses, excessives ou à risques’ en français et en polonais”. S’appuyant sur un double corpus, les auteurs montrent que la tendance à utiliser des mots empruntés n’est pas nouvelle dans ce champ lexical, mais elle a été accentuée dans les dernières années par les phénomènes de la mondialisation et du développement de l’Internet et des réseaux sociaux. À travers de nombreux exemples tirés d’un vaste corpus, les auteurs soulignent que ce sont surtout des emprunts et parfois des allogénismes à être utilisés pour dénommer des conduites déviantes ou à risque. Au contraire, quand il s’agit de pratiques positives, les emprunts sont plus facilement remplacés par des équivalents autochtones.

C’est sur les emprunts néologiques de Twitter que porte l’étude d’Andrzej Napieralski et Julie Viaux, intitulé “Réseaux sociaux : étude de la famille morphologique de Twitter en français et en polonais”. Dans les deux langues en question, il existe un vocabulaire issu de ce réseau social, avec une famille partageant toujours les lettres *TW*. Une analyse morphologique, fine et détaillée, d’une famille anglo-américaine partageant les deux lettres *TW* précède l’étude de la circulation de ses membres dans la presse généraliste et sur des sites indiqués par des moteurs de recherche.

“Les pratiques alimentaires, un domaine très ouvert aux emprunts. Analyse en français et en tchègue” est le titre de la contribution de Zuzana Hildenbrand et Christine Jacquet-Pfau. Celui-ci se fonde sur des données tirées d’une liste ouverte des emprunts relevés dans chacune

des deux langues, les auteurs ont procédé à la comparaison des listes et ont ensuite identifié les néologismes par emprunts les plus représentatifs des nouveaux courants des pratiques alimentaires, en relation avec d'autres évolutions sociétales et comportementales.

Le volume s'achève avec l'étude d'Anna Bochnakowa et Zuzana Hildenbrand : "Des néologismes culinaires récents en polonais et en tchèque", dont le but est de présenter des néologismes liés à la cuisine orientale et sud-américaine dans les deux langues en question. Après avoir présenté les caractères principaux de la cuisine polonaise et de la cuisine tchèque, les auteurs proposent un tableau récapitulatif des exotismes relevés accompagné d'un commentaire explicatif. L'analyse ne prétend pas être exhaustive et, comme affirmé par les auteurs, ce chapitre peut "être un bon point de départ pour une étude ultérieure plus ciblée, un premier essai de repérage des exotismes néologiques dignes d'attention dans les prochaines étapes du projet" (p. 228).

L'ouvrage comporte aussi un récapitulatif des auteurs par ordre alphabétique et une riche bibliographie de référence en fin de volume, dont la très grande qualité peut retenir l'attention des néologues, des traducteurs et plus globalement des linguistes. On peut, en conclusion, recommander la lecture de ce volume comme témoignage de la richesse des études sur les emprunts néologiques conduites en français, en tchèque et en polonais.

Jana Altmanova

MARIE NDIAYE, *LA CHEFFE, ROMAN D'UNE CUISINIÈRE*, GALLIMARD, PARIS, 2016, 276 PP.

Trois ans après la publication de *Ladivine* (Gallimard, Paris 2013), Marie NDiaye, déjà couronnée par le prix Fémina (2001) et le prix Goncourt (2009), choisit avec soin les ingrédients de son nouveau roman au goût spécial dont le titre, *La Cheffe, roman d'une cuisinière*, introduit dans un univers fait de traditions et de recettes secrètes.

Encore une fois, l'auteure a su tracer un portrait à la fois vrai et détaillé d'une femme à la forte personnalité, dont la puissance et la détermination rappellent celle des autres héroïnes ndiayennes telles que

Rose-Marie dans *Rosie Carpe* (Minuit, Paris, 2001), ou Norah, Fanta et Khady dans *Trois femmes puissantes* (Gallimard, Paris, 2009).

La Cheffe narre l'ascension d'une jeune fille d'origine modeste, extrêmement douée pour la cuisine et prête à tout sacrifier afin que son art culinaire soit apprécié. Personne ne connaît le véritable nom de la Cheffe, écrit avec C majuscule, indice des qualités professionnelles exclusives de la cuisinière. Son identité réelle reste enveloppée de mystère tout au long du roman dans le but de ne pas trahir le caractère de cette femme discrète, voire énigmatique, qui "détestait être approchée, sondée, risquer d'être dévoilée" (p. 9).

Marie NDiaye construit un personnage féminin complexe et captivant : une femme de succès oppose sa discrétion à la notoriété encombrante qu'elle a du mal à supporter ; un passé nébuleux fait son apparition en filigrane du roman pour éclairer le présent et expliquer les choix de vie de la protagoniste. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, "l'enfance de la Cheffe n'a pas été malheureuse" (p. 19) à Sainte-Bazelle, commune de l'Aquitaine, où elle a vécu "le meilleur de sa vie" (p. 19). Cependant, une passion forte mouvait déjà la jeune fille qui n'hésitera pas à quitter la maison natale pour poursuivre un rêve aux contours encore flous. Cette passion qui anime la protagoniste dans la réalisation de son rêve est la force motrice de *La Cheffe*, pour laquelle l'amour et la ténacité ont un rôle déterminant.

En lisant le texte, la curiosité ainsi que la volonté de mieux comprendre et déchiffrer le monde de cette femme exceptionnelle croissent. Il est ainsi inévitable de se poser des questions et de se plonger dans une lecture plus attentive, indispensable pour interpréter le refus des liens sociaux qui caractérise la protagoniste.

L'asocialité de la Cheffe émerge dès les premières pages du roman, comme un aspect incontournable de sa personnalité ; fine cuisinière, admirée de tous, elle n'aime pas toutefois l'interaction avec les autres ni le fait de se retrouver au centre de l'attention. Aux compliments de ses clients elle oppose ainsi un "silence hautain" (p. 12) qui démotive les curieux, convaincus d'avoir affaire à une femme à l'étrange timidité ou à l'arrogance évidente.

L'écriture habile de Marie Ndiaye semble créer un voile opaque qui dérobe constamment la Cheffe à l'analyse du lecteur, comme pour pro-

téger la vie privée et les secrets de cette femme qui choisit l'anonymat. Le lecteur ne peut rien apprendre au sujet de la Cheffe. Il doit en revanche admettre que personne ne connaît la vérité à l'exception du narrateur, ancien assistant cuisinier épris de la protagoniste qui, petit à petit, dévoile quelques aspects de l'univers impénétrable de cette femme. La narration à la première personne rend le lien professionnel et personnel de l'assistant plus authentique en même temps qu'il rassure le lecteur. Ce dernier a en effet l'impression de bénéficier grâce à ce subterfuge d'une voie privilégiée pour pénétrer dans l'univers intime de cette impératrice des fourneaux.

Le roman retrace non pas l'histoire d'une simple cuisinière talentueuse, mais d'une artiste infatigable qui ose décomposer et recréer ses plats au nom de la perfection. Il ne s'agit pas d'un simple art culinaire, mais d'une forme de créativité à laquelle la Cheffe a entièrement consacré sa vie. Sa cuisine est un temple de la création. Son laboratoire, où personne n'est censé entrer, est un lieu intime protégé. Les expériences culinaires décrites révèlent une femme animée d'une ardeur surprenante pour son travail, qui ne craint pas de transformer les mets, d'assembler des ingrédients hétérogènes pour inventer des plats succulents, au goût et à l'équilibre parfaits.

L'attrait et la fascination du roman résident dans l'évolution paradoxale de la protagoniste, qui dévoile au fur et à mesure un besoin croissant de sobriété. Cet évident besoin de dépouillement concerne d'abord l'apparence et les tenues de travail. À ce propos, on lit ainsi que "La Cheffe semblait si bien faite pour de tels vêtements, et si exclusivement faite pour cette sobriété sans ostentation ni étalage de modestie" (p. 101); parallèlement, l'aspect des plats se transforme pour aboutir à l'élégance et la perfection austères de l'œuvre d'art en gestation.

Les tentatives de la Cheffe pour améliorer ses plats font écho à un changement bien plus profond qui concerne l'univers intime de la protagoniste. Il s'agit en réalité d'une quête personnelle, d'une véritable recherche de soi. L'exploration dans l'art culinaire accompagne cette quête intérieure semblable à un parcours spirituel. La disposition même des mets dans les plats manifeste une exigence de linéarité et d'élan vers un idéal profondément désiré.

Le parcours personnel et professionnel de la Cheffe est ralenti par l'introduction du personnage de Cora dans l'intrigue, fille que la Cheffe a essayé en vain d'élever toute seule avant de la confier aux grands-parents maternels vivant à Sainte-Bazille. De ce fait, la Cheffe "monta ensuite dans le train pour Bordeaux où elle n'était encore jamais allée de sa vie" (p. 153). Une fois grande, Cora va s'installer au Québec où la Cheffe lui envoie constamment de l'argent "dans une volonté éloquente de la tenir en paix là-bas, dans ce lointain Québec" (p. 228). La possibilité qu'un jour sa fille vienne la voir en France effraie la Cheffe qui semble incapable de faire face à son enfant, d'établir une relation avec elle, ou bien, de construire des liens qui lui paraissent à priori bien étranges.

Le conflit générationnel entre mère et fille est un thème cher à l'auteure, un *leitmotiv* fréquent dans ses ouvrages, un conflit qui perdure parfois d'une génération féminine à l'autre comme dans *Ladivine* (Gallimard, Paris, 2013), où Ladivine Sylla subit l'éloignement de sa fille Malinka laquelle, devenue mère, connaît à son tour l'indifférence de sa fille Ladivine. Ce conflit prend souvent la nature d'une véritable fracture affective exacerbée par l'absence de dialogue et par l'incommunicabilité. Le refus de la communication, de la rencontre avec l'autre, concerne aussi d'autres protagonistes de la fiction ndiayenne telles que Hilda, personnage absent et donc muet de l'œuvre homonyme *Hilda* (Minuit, Paris, 1999)

Si le renoncement à voir grandir sa fille a permis à la Cheffe de se consacrer entièrement à la cuisine pour construire son avenir, son succès et son restaurant *la Bonne Heure*, l'arrivée de Cora dans sa vie symbolise la destruction de tout ce qui a précédé, afin d'établir une façon différente de concevoir les choses. La divergence de vues jaillit dès l'apparition de Cora au restaurant de la Cheffe que le narrateur décrit comme "son irruption dans notre cuisine" (p. 236). Cora est donc lointaine, étrangère à la cuisine, sa présence même offre un contraste avec le monde de la Cheffe qu'elle envahit. En effet, Cora "voulut aussitôt rebaptiser toutes les recettes de la Cheffe en usant des périphrases à ses yeux autrement appétissantes" (p. 246). Changer le nom équivaut ici à modifier la nature des choses, à éliminer la présence de la Cheffe et toute trace qui rappelle son identité.

L'œuvre de destruction opérée par Cora trouve son aboutissement dans la fermeture de *la Bonne Heure*, cependant sauvé et rouvert par la

Cheffe elle-même, qui n'a jamais renoncé à son rêve. Un nom nouveau triomphe sur l'enseigne : *Gabrielle*, du prénom de la mère de la Cheffe, choix qui souligne sans doute la volonté de se rattacher à la tradition et de réaffirmer son identité, indiquant que la recherche de soi a été accomplie. La tradition rapproche la Cheffe de sa fille, laquelle va de même ouvrir un restaurant qu'elle nommera en hommage au "prénom de sa grand-mère, Gabrielle" (276). La distance générationnelle trouve finalement un point de contact grâce à la découverte des racines communes.

Apparemment froide, dégagee de toute émotion, la Cheffe et en réalité uneoureuse passionnée de son art qui lui permet de communiquer autrement. Cuisiner aide la Cheffe à traduire ses émotions finalement tangibles en *chefs-d'œuvre culinaires* dont la dégustation donne accès à l'intériorité la plus secrète de cette artiste. Ainsi, en suivant la Cheffe dans sa cuisine, dans la préparation de ses spécialités, le lecteur apprend à déchiffrer l'univers intime de ce personnage féminin, à lui voler les secrets. Une relation avec la protagoniste s'établit en particulier par l'écriture soignée de Marie Ndiaye qui ne fait qu'amplifier le soin, la puissance que la Cheffe met dans son métier d'artisane. Lire *La Cheffe* c'est lire une histoire d'amour et de ténacité, une histoire centrée sur l'évolution d'une femme qui sait faire face à la destruction par la beauté de la création.

Stefania Acampora

UN COUP DE DÉS 3. QUADERNI DI CULTURA FRANCESE, FRANCOFONA E MAGREBINA, BENELLI G., SAGGIOMO C. (SOUS LA DIRECTION DE), EDIZIONI SCIENTIFICHE ITALIANE, NAPOLI, 2015, 247 PP.

Arrivés à leur troisième numéro, les Cahiers de Culture Française, Francophone et Maghrébine recueillis sous le titre *Un coup de dés* se caractérisent, encore une fois, par l'exceptionnelle richesse des essais qu'ils incluent, portant notamment sur les domaines de la critique litté-

raire, de l'analyse du discours, de la traductologie et de la lexicographie en langue française.

Dans le but d'établir une continuité avec le volume précédent, ce troisième cahier aussi s'ouvre par le fascinant commentaire du tableau reproduit en couverture, l'huile sur toile *Madre e figlio* réalisée en 1917 par Carlo Carrà. Après avoir brièvement parcouru les événements saillants de l'itinéraire biographique et artistique du peintre futuriste, Alessandro Migliaccio décrit le tableau métaphysique dont il est question, et dans lequel l'image du dé – ou mieux du coup de dés – renvoie à l'intention des quatorze auteurs de ce numéro de suggérer des pistes de recherche inédites relevant du composite univers francophone.

Dans l'article "Le monde du jardin dans les dictionnaires (XVIII^e-XXI^e siècles)", Annalisa Aruta Stampacchia se consacre à une analyse lexicographique concernant l'univers du jardin. Après avoir établi un parallèle très pertinent entre *jardin* et *dictionnaire* en tant qu'objets sociaux qui portent de façon inévitable l'empreinte idéologique de l'époque de leur conception, l'auteure trace l'évolution de la définition des termes *fabrique*, *folie*, *labyrinthe* et *rocaille* dans les principaux outils lexicographiques du XVIII^e au XXI^e siècle, afin de rendre compte d'un travail d'aménagement où la composante naturelle et la composante humaine confluent et s'entrelacent jusqu'à se confondre.

Avec "La denuncia del colonialismo nell'opera di Majid El Houssi", Graziano Benelli plonge le lecteur dans la passionnante trajectoire littéraire de cet écrivain tunisien d'origine berbère, dont il explore minutieusement la production poétique et romanesque. L'auteur s'arrête longuement sur les différentes œuvres d'El Houssi en vue de repérer les thématiques les plus exploitées – la dénonciation du colonialisme français et arabe, le sentiment d'oppression, la quête du passé – ainsi que sur les procédés stylistiques qui lui permettent de s'élever au rang de chantre de son peuple: l'emploi du pronom personnel *nous*, la construction de vers entrecoupés d'espaces blancs, la création de mots-valises qui résultent de la fusion de signes linguistiques appartenant à des systèmes linguistiques divers et qui symbolisent la rencontre entre cultures éloignées.

La traduction du message publicitaire dans une perspective interculturelle fait l'objet de la contribution très bien documentée de Maria

Centrella, qui s'intitule "Tradurre la pubblicità : sviluppi e prospettive in un'ottica di mediazione interculturale ». Une fois la tâche du traducteur/adaptateur énoncée et le concept de *transcréation* spécifié, l'auteure passe en revue non seulement les stratégies de traduction possibles quant aux noms de marque, mais également les modalités de traduction des slogans de certaines annonces : grâce à un examen très attentif portant tant sur l'*accroche* que sur la *phrase d'assise* de ces dernières, Centrella réussit habilement à identifier et à mieux préciser les stratégies couramment utilisées en traduction publicitaire, à savoir la standardisation, la glocalisation et l'adaptation.

Avec "Il *Prise de position* del Copa-Cogeca : uno strumento del dialogo interistituzionale europeo tra argomentazione e tecnoletto", Anna Giambagli creuse l'étude de la typologie textuelle de la *prise de position*. En particulier, l'auteure entreprend une réflexion terminologique, syntaxique et stylistique exhaustive de quatre documents en langue française relevant de cette typologie, afin de démontrer qu'ils parviennent à remplir, en même temps, les fonctions d'information et de persuasion à travers la combinaison de deux éléments fondamentaux: la langue spécialisée des institutions et les techniques de l'argumentation politique.

Le travail d'Annafrancesca Naccarato "Tradurre l'esperienza dell'abisso. Il *Baudelaire* di Benjamin Fondane in italiano" offre une analyse très fine et structurée des stratégies de traduction adoptées par Luca Orlandini en 2013, lors de la transposition en italien de l'essai de Fondane *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Après avoir expliqué en détail l'approche méthodologique qui a guidé son étude, l'auteure focalise son attention sur les figures de style exprimant les sentiments de perte, d'obscurité et de mystère aussi bien dans le texte source que dans le texte cible, en s'adonnant au repérage en parallèle de différents types de métaphore: la métaphore du nom (*in praesentia*, *in absentia* et groupes binominaux), la métaphore du verbe et la métaphore de l'adjectif.

Dans "Traduire les cartes postales d'*Histoire*: Guido Neri face au défi du participe présent simonien", Catia Nannoni dévoile, de façon rigoureuse, les modalités de traduction mises en œuvre par Neri pour rendre en italien les cartes postales disséminées par Claude Simon dans son roman *Histoire*. L'auteure s'arrête spécialement sur la transposition

du participe présent français, un temps verbal polyvalent et très fréquent dans ces parcelles de texte: en effet, d'après Nannoni, la présence de ce temps fait de la traduction de ces passages un véritable défi pour le traducteur qui, en vue de sauvegarder dans le texte d'arrivée les effets sensoriels et la tenue du texte de départ, a réactivé non seulement des constructions traditionnelles telles que la subordonnée relative, la locution descriptive et le *gerundio* italien, mais aussi une tournure beaucoup plus recherchée comme l'infinifit historique d'origine néolatine.

L'article "La funzione comunicativa dei *petits mots* nella struttura organizzativa del discorso" dresse un examen méticuleux du traitement des marqueurs discursifs lors de l'interprétation simultanée italien-français. Après avoir défini ces marqueurs comme des petits mots dépourvus de toute valeur informative mais essentiels – sur le plan pragmatique – dans l'organisation du discours, l'auteure Marina Cristina Palazzi décrit son corpus de recherche et les résultats obtenus, tout en montrant l'efficacité des travaux empiriques dans les secteurs de la traduction et de l'interprétation.

Dans "Zola et le pèlerinage à Lourdes", Francesca Piselli raconte la genèse du roman *Lourdes*, écrit par Émile Zola en 1894, et qui illustre avec exactitude le sentiment de dévotion et l'attitude des foules pendant leur pèlerinage à Lourdes. L'auteure s'attache à une analyse lexicale pointue de ce reportage romancé, afin de prouver que celui-ci atteste du lien solide entre la littérature et le scientisme dominant au XIX^e siècle: en effet, les choix soigneux des noms et des adjectifs effectués par Zola pour brosser des fresques humaines frappantes, ainsi que la création de métaphores aquatiques ou animalières et le recours à des champs sémantiques diversifiés – la misère, la maladie, l'alimentation, etc. – attribuent à la matière traitée une valeur littéraire, dépassant le pur caractère ethnographique.

L'article "Tradurre la rima : *Ma bohème*" de Manuela Raccanello est axé sur les problématiques posées par la traduction de la poésie. En effet, ce genre littéraire entraîne, au moment de la traduction, le choix d'une *dominante* (l'élément à sauvegarder) et, par conséquent, d'un *résidu traductif*, un appauvrissement dû, par exemple, au phénomène de l'intraduisibilité. En comparant les deux versions italiennes du sonnet rimbaldien *Ma bohème*, l'auteure démontre que, quoique les *sujets tradui-*

sants – dans ce cas C. Vivaldi et G. P. Bona – choisissent la même dominante (la rime), le résidu traductif peut varier et s’avérer plus ou moins évident.

Après avoir esquissé un aperçu très clair sur le concept de variation sociolinguistique, l’essai de Nataša Raschi intitulé “Sur la variation linguistique en Afrique : le camfranglais au Cameroun” propose une analyse diastratique approfondie du camfranglais, une parlure de jeunes qui est née – pour des exigences pragmatiques d’identification et d’hermétisme – du mélange entre français, anglais et des langues camerounaises, et dont l’usage est moins répandu à l’écrit qu’à l’oral, ce qui en fait un système en évolution perpétuelle.

Le travail de Carmen Saggiomo “La *souveraineté* in alcuni dizionari della lingua francese : da Nicot a Guérin” représente une réflexion critique sur le concept de *souveraineté*, un concept qui – à la même manière que ceux de *peuple* et de *territoire* – constitue, à partir de l’époque moderne, un élément primordial dans la précision de n’importe quel système politique. À l’aide de ressources lexicographiques et encyclopédiques datant du XVII^e jusqu’au XIX^e siècle, l’auteure parvient à élaborer une remarquable analyse diachronique faisant ressortir que la définition de *souveraineté* a évolué suivant les époques et les formes de pouvoir qui se sont succédées au fil du temps.

Dans son essai très scrupuleux “Sur le rayonnement de la poésie de Benjamin Fondane”, Gisèle Vanhese se questionne sur le processus de redécouverte de Benjamin Fondane, un philosophe et écrivain roumain dont l’œuvre est en train de subir une relecture de la part de plusieurs poètes contemporains. Au moyen d’une savante analyse intertextuelle, l’auteure essaye de dévoiler les traces fondaniennes repérables dans la production d’Yvan Goll, Yves Bonnefoy et Paul Celan, des traces ayant trait non seulement aux matrices stylistico-scripturales et aux *leitmotifs* de sa poésie – le premier conflit mondial, l’exile et l’errance – mais aussi au son poétique, une voix rauque par laquelle le poète exprime le refus pour la réalité de son époque.

Dans son intéressante contribution “Rielaborazioni culturali *franco-phone* in un adattamento arabo del dramma *Richard Darlington* di Alexandre Dumas père”, Paola Viviani relate le saisissant travail d’adaptation d’une pièce de théâtre de Dumas père, qui a été conçu par

Fara[®] An[®]ūn pour un public arabe. En particulier, l'auteure met en exergue les stratégies de remaniement et de calibrage du texte de départ adoptées par le traducteur pour que cette œuvre du XIX^e siècle soit appréciée de la civilisation arabe et, ce faisant, elle évoque des cas surprenants de changement de l'intrigue et d'insertion, dans le texte cible, de morceaux lyriques ou de coups de théâtre.

L'article "Gide avec Tocqueville, Gide d'après Tocqueville" de Jean-Michel Wittman fait le point sur les références à Alexis de Tocqueville qui peuvent être décelées dans les œuvres de Gide et, notamment, dans *Les Faux-monnayeurs* et dans le *Journal*. Convaincu que Gide s'est efforcé à cacher la dimension politique au profit de la dimension morale à l'intérieur de sa production littéraire, l'auteur invite, dans un premier temps, à relire l'écrivain parisien à la lumière de Tocqueville afin de reconnaître la portée sociale de son écriture fictionnelle, puis il expose, de façon magistrale, les raisons de l'éloignement de Gide par rapport aux personnalités conservatrices et nationalistes de son époque (Barrès et Maurras), des raisons qui demeuraient dans son désir d'intégration de la minorité homosexuelle à la société française.

Pour conclure, le recueil *Un coup de dés 3*, à l'instar des deux premiers volumes, s'impose par l'abondance et la variété des sujets abordés; ce cahier, qui témoigne d'une réflexion collective entamée en 2013 par le Département de Sciences Politiques "Jean Monet" de la Seconde Université de Naples, continue à jeter un éclairage nouveau et singulier sur le panorama francophone, surtout grâce à la collaboration étroite avec des professeurs et des chercheurs appartenant à de nombreuses universités, nationales et internationales, ce qui confère à l'ouvrage une extraordinaire ouverture sur les différents domaines de recherche.

Micol Forte