

A Warm Mind-Shake

Scritti in onore di Paolo Bertinetti

*a cura del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

Trauben

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne
dell'Università degli Studi di Torino*

© 2014 Edizioni Trauben
via Plana 1 - Torino
www.trauben.it

ISBN 978 88 66980483

Indice

<i>Presentazione</i>	11
DONATELLA ABBATE BADIN “There was a young dean from Turin”: Tre <i>limerick</i> per Paolo Bertinetti con una nota introduttiva.	13
PIERANGELA ADINOLFI Le funzioni verbali nel teatro di Jean Anouilh.	23
ROBERTO ALONGE Beckett, <i>En attendant Godot</i> .	33
LUCA BADINI CONFALONIERI Lettori anglofoni di Manzoni negli anni Trenta dell’Ottocento.	41
ENRICO BASSO Dai Plantageneti ai Tudor: La lunga presenza dei genovesi in Inghilterra.	47
LUCA BELLONE “In Disagio we are not Alone”: Avviamento allo studio del lessico “giovane” torinese contemporaneo.	55
LAURA BONATO Territori creativi: Espressioni locali per dimensioni globali.	69
GABRIELLA BOSCO Ce n’est pas <i>Assez</i> . Not <i>Enough</i> . Non <i>Basta</i> .	79
SILVANO CALVETTO Il lavoro nella scepse etico-pedagogica di Giuseppe Rensi.	89
NADIA CAPRIOGLIO <i>La tragedia del signor Morn</i> : Il dramma shakespeariano di Vladimir Nabokov.	99
PAOLA CARMAGNANI The “Coming-of-age story”. Narratives about Growing up after the <i>Bildungsroman</i> .	109

MELITA CATALDI Da due campi di gioco irlandesi.	117
GIANLUCA COCI <i>The Dumb Waiter</i> di Harold Pinter nell'allestimento dell'Abe Kōbō Studio.	125
CARMEN CONCILIO Amitav Ghosh's and Madeleine Thien's Cambodia: What is Literature without <i>a</i> Language?	135
MARCELLA COSTA Lo strano caso del <i>Gedankenstrich</i> .	145
DANIELA DALLA VALLE Munro, Eliodoro, teatro.	155
IRENE DE ANGELIS The Green Line in the Poetry of Derek Mahon.	165
PAOLA DELLA VALLE Ingannare il tempo con il Tempo: La passione di J.B. Priestley per la quarta dimensione.	173
GIANCARLO DEPRETIS El sistema simbólico en Vicente Aleixandre como soporte del acto comunicativo. La noche como reminiscencia del topos sanjuanista.	183
VALERIO FISSORE Towards a Unified Theory of Translation.	195
LUCIA FOLENA L'esecuzione del re. (<i>Racconto</i>)	207
CLAUDIO GORLIER Le ceneri di una rivolta.	213
BARBARA GRECO Apocrifia e metaletteratura in <i>Antología Traducida</i> di Max Aub.	223
R A HENDERSON Sloppy and Ungrammatical? The English of Jane Austen's Letters.	235

SERENELLA IOVINO A Praise of the Impure. Theoretical Outlines of a Mediterranean Ecocriticism.	247
JOHAN U. JACOBS Coetzee and Calvino: A Note on Fiction.	257
KRYSTYNA JAWORSKA Riflessioni sulla poesia nel XX secolo: Czeslaw Milosz e Karl Shapiro.	267
PEGGY KATELHÖN La mediazione linguistica nell'insegnamento delle lingue straniere.	279
ADA LONNI Il primo sionista. Napoleone, il sionismo cristiano e il ritorno degli ebrei in Palestina.	289
ENRICO LUSSO Tra Savoia, Galles e Provenza. <i>Magistri</i> costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco.	301
PAOLO LUPARIA "Il simbolo che più turba". Proposta minima per un <i>Sarcofago</i> di Montale.	313
ELENA MADRUSSAN Non è come sembra. Sull'imprendibilità della relazione tra Maestro e allievo.	323
CARLA MARELLO Le stagioni della traduzione, in un titolo.	333
MARIAGRAZIA MARGARITO Benessere e paesaggio. Appunti su un diritto e su una osmosi.	339
PIERPAOLO MERLIN Pierre Mellarède e la <i>Relation de l'état de le Cour d'Angleterre</i> (1713).	349
MATTEO MILANI Indicazioni fisiognomiche inedite tratte dal <i>Secretum secretorum</i> .	357

MARIA ISABELLA MININNI <i>Los orígenes</i> e la memoria delle cose in <i>Los objetos nos llaman</i> di Juan José Millás.	371
RICCARDO MORELLO Thomas Bernhard, <i>ein Alpenbeckett?</i>	379
MARIANGELA MOSCA La storia contemporanea negli alfabeti illustrati. Da Carlo II alla regina Vittoria.	387
DANIELA NELVA L'immenso libro del destino. <i>L'Amleto</i> nel <i>Wilhelm Meister</i> di Goethe.	395
MARCO NOVARINO Il fuoriuscitismo antifascista nella 'perfida Albione'. La <i>London Branch of the Italian League for the Rights of Man</i> tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.	405
GEOFFREY NOWELL-SMITH Paolo Bertinetti: A Very Short Memoir	415
CRISTINA ONESTI <i>A moot or mute question?</i> Note su malapropismi e lessico mentale.	419
VERONICA ORAZI Àlex Rigola riscrive Shakespeare: Rilettura dei classici nel teatro spagnolo contemporaneo.	433
GIUSEPPE PAGLIARULO Le perifrasi con participio presente in gotico.	443
ELISABETTA PALTRINIERI "Il traduttore come mediatore tra premesse dell'emittente ed aspettative del ricevente": Da Pablo Luis Ávila per Paolo Bertinetti.	453
FRANCESCO PANERO Il vescovo Leone e la Volpe rossa. Aspetti della politica italiana intorno all'anno Mille.	461

MONICA PAVESIO Alcune riflessioni sull'effimero successo della commedia erudita in Francia nel XVII secolo.	475
PATRIZIA PELLIZZARI (Ancora) su Alfieri, l'Inghilterra e Pope.	483
GIANNI PERONA Le vie della salvezza e quella della perdizione. Intertestualità, storia e traduzione in <i>Se questo è un uomo</i> e nella <i>Tregua</i> .	493
PIERPAOLO PICIUCCO Due fotografie per Paolo Bertinetti.	519
LAURA RESCIA Appunti su <i>La religieuse portugaise</i> di Eugène Green: Un adattamento cinematografico delle <i>Lettres portugaises</i> ?	521
RENATO RIZZOLI <i>What's aught but as 'tis valued?</i> Alcune considerazioni sul valore nel <i>Troilus and Cressida</i> .	529
GIOVANNI RONCO <i>Football</i> torinese d'altri tempi.	537
ALDA ROSSEBASTIANO Per nome e per cognome.	547
MARIO SEITA Il misantropo Alceste nell'antica Roma: Un giudizio ottocentesco su Catone l'Uticense.	555
CHIARA SIMONIGH La coscienza e lo sguardo. <i>Film</i> di Samuel Beckett.	563
JOHN SUTHERLAND Paolo the Omnicompetent.	577
ROBERTO TESSARI Per una contro-storia dello spettacolo moderno. Primi appunti sul teatro dei ciarlatani.	583

JOHN THIEME Two Poems.	593
CLAUDIA TRESSO Traduzione dall'arabo di "Mio fratello che non è nato da mia madre" di Emile Habibi.	597
SILVIA ULRICH <i>Shakespeares Mädchen und Frauen</i> di Heinrich Heine.	609
MAURIZIO VALSANIA Dark Sides of the Enlightenment: An Essay on Optimism.	619
<i>Envoy:</i> PIETRO DEANDREA Cinque poesie per Paolo.	629
<i>Bibliografia di Paolo Bertinetti</i>	641
<i>Tabula gratulatoria</i>	645

APPUNTI SU *LA RELIGIEUSE PORTUGAISE*
DI EUGÈNE GREEN:
UN ADATTAMENTO CINEMATOGRAFICO
DELLE *LETTRES PORTUGAISES*?

Laura Rescia

Eugène Green è regista teatrale, cinematografico e, in anni più recenti, poeta e romanziere: di nazionalità statunitense, egli ha scelto la Francia del XVII secolo come sua patria elettiva, dedicando al teatro del Classicismo francese numerose *mises en scène*, caratterizzate da un'innovazione destinata a suscitare un forte dibattito. Analizzando i trattati di recitazione secenteschi, studio pubblicato nel 2001 con il titolo *La parole baroque*, Green è stato in grado di sperimentare e rendere operatoria la declamazione barocca per le rappresentazioni del teatro classico francese. Fondatore della compagnia del Théâtre de la Sapience alla fine degli anni '70, egli inaugura una vera scuola volta alla restituzione della dizione e dell'*actio* scenica dell'epoca, attualmente perseguita dal giovane Benjamin Lazar. Passato alla cinematografia dalla fine degli anni '90, nel 2008 Green dedica un film a un testo canonico della letteratura francese secentesca, il romanzo epistolare *Lettres portugaises* (1669). Se per il cinema egli abbandona il progetto di declamazione barocca, la sua estetica appare tuttavia attraversata da quell'*art de l'éloignement* (PAVEL 1996) tanto precipua della drammaturgia francese secentesca da caratterizzare, come crediamo, lo sguardo del regista anche in questa operazione. Per spiegare come egli abbia operato le categorie di trasposizione o adattamento ci paiono insufficienti: parlare di trasmodalizzazione intermodale (GENETTE 1982, p. 323), o di traduzione intersemiotica (JAKOBSON 2002, p. 57) non ci aiuta a cogliere la significazione del progetto greeniano. Essa riposa infatti su una serie di strategie, alle quali qui accenneremo per descrivere quella che ci appare come un'operazione di elevato valore estetico e culturale. Anche il plurilinguismo contribuisce alla creazione della poetica greeniana, una poetica sacralizzata, come afferma il regista stesso: "L'acte

de cinéma est un acte de charité, un passage du désir à l'amour, de la frénésie à la sérénité, du profane au sacré; c'est un acte que le cinéaste partage avec le spectateur, qui en devient à la fois l'objet et la source" (GREEN 2009, p. 55). Nell'accostare l'ipotesto secentesco a questa riscrittura filmica, ci chiederemo quale rapporto intercorra tra le due opere, apparentemente molto lontane, ma per le quali riteniamo che il legame intertestuale vada letto nel senso di una grande *fedeltà* all'interrogativo di fondo delle *Lettres*. Straordinariamente fedele, e tuttavia lontanissimo, il film ne traspone alcuni elementi semantici e formali, offrendo in chiusura una sorta di continuazione, anch'essa nel gusto secentesco, quasi una risposta alle lettere della monaca portoghese sedotta e abbandonata: non già da parte del seduttore, bensì come rivelazione dell'esistenza stessa. Se l'ermeneutica del testo cinematografico fa emergere una posizione astorica, riteniamo che la tensione soggiacente al film e alcune scelte estetiche di Green siano pienamente debitorie al clima culturale del testo secentesco. Le *Lettres portugaises* hanno una complessa storia editoriale e attributiva, a tutt'oggi non completamente risolta (ESCOLA) benché la maggior parte della critica ritenga di poterne attribuire la paternità a Gabriel-Joseph de Lavargne, conte di Guilleragues. Come noto, esse furono pubblicate per la prima volta il 4 gennaio 1669, precedute da una lettera *Au lecteur* nella quale un anonimo asserisce di aver rinvenuto la traduzione francese di cinque lettere indirizzate a un nobile gentiluomo francese di stanza in Portogallo. Un'inflammata discussione critica si sviluppa fin dagli anni coevi alla pubblicazione circa lo status dell'opera, ritenuta da taluni di finzione, da altri invece proclamata come reale. La critica ottocentesca crederà di individuarne l'autrice in Mariana Costa Alcoforado, nata nel 1640, monaca e in seguito badessa del Convento della Concezione di Beja, dove entrò dodicenne e visse fino alla morte nel 1723; mentre nel XX secolo l'attribuzione a Guilleragues viene supportata da documenti storici che sembrano archiviare la discussione. Rimangono tuttavia inspiegabili alcuni fatti, tra cui la straordinaria qualità letteraria di queste lettere, che ha permesso a lungo di ipotizzare che il vero autore non fosse un oscuro letterato galante, come appunto era il conte di Guilleragues, bensì Jean Racine, o almeno che questi avesse giocato un ruolo importante nella loro stesura. Già lontane dalle *Eroidi*, e altresì dai modelli proposti dai manuali di corrispondenza galante tanto in voga all'epoca, le *Lettres Portugaises* annunciano il romanzo epistolare libertino settecentesco: esse descrivono la passione e raccolgono lo struggimento di una

monaca, sedotta da un luogotenente francese rientrato in Francia, con cui ella si ingegna di comunicare, ricevendone soltanto qualche laconica risposta. Se la *dispositio* delle lettere è stata più volte messa in discussione e variata nelle numerose edizioni coeve e successive della raccolta, assumeremo qui senza ridiscuterla la più recente lezione filologica (DELOFFRE 1990), fedele all'*editio princeps*. Il testo conobbe un enorme successo editoriale, che spiega il gran numero di ristampe nonché il fenomeno delle continuazioni delle lettere, nato per sfruttarne commercialmente il favore del pubblico. Prive di qualsiasi intreccio, e dunque non facilmente drammatizzabili, le *Lettres Portugaises* hanno suscitato l'interesse del teatro contemporaneo, venendo ripetutamente messe in scena, spesso come letture drammatizzate (KELLER-RAHBÉ 2012, p. 233, n.1) ma anche trasformate in vera rappresentazione teatrale (DOUTRELIGNE 2009). Eugène Green le sceglie come ipotesto del suo immaginifico film.

Lisbona, esterno giorno: sinossi del film.

Il film si svolge interamente nella Lisbona contemporanea, ed è suddiviso in cinque episodi; la versione originale è girata in lingua portoghese, ma numerose sono le scene recitate in lingua francese.

I. *A mujer solitaria / Una donna solitaria*. Julie, attrice franco-lusitana, arriva a Lisbona per interpretare una parte in un film. Trascorrerà un'intera giornata passeggiando per la città, attraversando vicoli e chiese deserte, incontrando Vasco, un bambino di sei anni, che gioca solo con il suo pallone, e soffermandosi a lungo ad ascoltare un cantante di fado. Di sera, al ristorante incrocia lo sguardo di un uomo, che la seguirà fino alla Cattedrale, di fronte alla quale scambieranno qualche parola. Julie accetta il suo biglietto da visita.

II. *O Conde de Viseu / Il Conte de Viseu*. Julie telefona all'uomo conosciuto la sera precedente, con cui si reca a cena, apprendendone la storia: egli le racconta una vita segnata da lutti, e priva di affetti o interessi, per poi invitarla nella sua casa. Visitando il vasto appartamento a lume di candela, la ragazza nota una pistola poggiata sul tavolino della camera da letto. L'uomo rivela di aver pensato al suicidio, ma di aver cambiato idea proprio grazie ai sentimenti risvegliati dall'incontro con lei. Tuttavia, né

lui né la donna desiderano un'avventura amorosa: dopo un bacio e un abbraccio, l'uomo riaccompagna Julie in hotel, ma non prima di una sosta nella cappella dove già si era recata il giorno precedente, e dove una monaca è raccolta in preghiera. Julie avrà un mancamento, e, uscita dalla chiesa, racconterà al suo interlocutore di essere a Lisbona precisamente per impersonare il ruolo di una monaca portoghese.

III. *Martin*. Julie incontra nuovamente Vasco, che scopre essere orfano; e promette di tornare a parlare con la persona che si occupa di lui. La vediamo quindi affidata alla truccatrice, a cui racconta la storia della monaca portoghese che è chiamata ad interpretare. La ritroviamo in costume, mentre conosce Martin, l'attore che impersonerà il luogotenente francese. La sera, i due attori, a cena insieme, si raccontano la loro vita. Martin ha una compagna e desidera un figlio da lei, vive una relazione serena ma priva di passione: per questo si concede degli incontri con altre donne. Julie, invece, ha vissuto soltanto passioni infelici. Trascorreranno la notte insieme, per poi salutarsi il mattino seguente: Martin teme di aver agito da egoista, ma Julie si dichiara felice, malgrado la separazione imminente.

IV. *Irmã Joana / Suor Joana*. Julie conosce Madalena, la persona che, tra grandi difficoltà economiche, si occupa di Vasco. La ragazza propone di cercare per lui una famiglia adottiva in Francia. Si reca poi alla torre di Belem, dove si sta girando una scena del film: Martin, in costume, riceve una lettera che legge e lascia cadere prima di allontanarsi. La sera, la ragazza cena con la troupe cinematografica, e assiste commossa all'esibizione di una cantante di fado. La troupe si sposta in un locale notturno, dove l'attrice incontrerà un ragazzo, rifiutandone la compagnia. Rientra presso l'hotel, ed entra in chiesa, dove la monaca è sempre in preghiera. Julie ha un mancamento, poi si riprenderà e intesserà con la religiosa un dialogo sul senso dell'amore. Si separerà da lei con un abbraccio. Tornata sulla terrazza dell'hotel, dialogherà con il regista.

V. *A crianza e o encoberto / Il bambino e il nascosto*. Julie si reca da Madalena e le comunica di aver deciso di adottare il bambino. Con lui esce a passeggio, incontrando nuovamente il ragazzo della discoteca. Vasco e Julie sono su un *mirador*, e guardando la città che stanno per lasciare, Julie

esprime il desiderio che, quando Vasco tornerà nella sua città natale, egli abbia appreso ad amare.

Intertestualità: della risemantizzazione di citazioni e allusioni.

L'adaptation cinématographique d'une oeuvre littéraire est un concept absurde. Accuser un cinéaste d'avoir "trahi" le texte dont il s'est inspiré pour son scénario, c'est ne rien comprendre au cinéma, ni à la littérature (GREEN 2009, pp. 60-61).

Per Green, ispirarsi alle *Lettres portugaises* ha significato citare, alludere, e recuperare elementi minimali che vengono riutilizzati in un contesto semantico altamente decontestualizzato rispetto alla fonte, ma, crediamo, fortemente intriso dalle poetiche del Barocco francese, ben note al regista.

La pratica citazionale diretta è usata da Green con estrema parsimonia, in due sole occasioni. Citare significa interrogare lo spettatore, chiamato a riconoscere, comprendere e poi interpretare la ripetizione letterale dell'ipotesto, che crea una nuova significazione, da ricercarsi sia nel rapporto tra i due testi, sia nelle modalità enunciative (COMPAGNON 1979, pp. 71-75). Le due citazioni testuali si svolgono entrambe in voce off, in apertura e in chiusura del film: nella prima parte quando, vediamo Julie percorrere le strade di Lisbona, sentiamo la sua voce recitare un passaggio della terza lettera:

Si je vous aimais autant que je vous l'ai dit mille fois, ne serais-je pas morte il y a longtemps? Je vous ai trompé, c'est à vous à vous plaindre de moi. (*Lettres Portugaises*, 1990, pp. 86-87)

All'inizio della quinta parte, accompagna le immagini di una lettera galleggiante sull'oceano una seconda citazione, tratta ancora dalla terza lettera:

Adieu, il me semble que je vous parle trop souvent de l'état insupportable où je suis: cependant je vous remercie dans le fond de mon coeur du désespoir que vous me causez, et je déteste la tranquillité où j'ai vécu avant que je vous connusse. (*Lettres Portugaises*, 1990, p. 88)

Le citazioni decontestualizzate appaiono risemantizzate, offrendo allo spettatore che torni all'ipotesto una nuova chiave interpretativa per entrambe le opere. Infatti nella vicenda cinematografica Julie, appena approdata a Lisbona, appare piena di dubbi sul significato delle sue passioni, incapaci di sostanzarsi in un amore stabile. Questo stato d'animo iniziale è

però commentato attraverso la citazione nella quale si evoca, non senza ironia, un possibile rovesciamento della situazione, proprio quando essa è giunta all'apice del parossismo amoroso: nel momento più alto della disperazione, un *mot d'esprit* permette al contempo di distanziarsi dal dolore e di allungare l'ombra del dubbio sulla veridicità dell'effettivo pericolo attraversato da colei – la monaca letteraria e dunque, di riflesso, il personaggio di Julie – che ripetutamente ha evocato lo spettro della morte per eccesso di amore. E il tema del suicidio ritorna infatti nella vicenda del Conte de Viseu, ma come prospettiva di un'esistenza priva di desiderio e di amore, non già come reazione ad un amore impossibile.

Attraverso una serie di incontri, con tre diversi uomini e specialmente con Irmã Joana, Julie compirà un percorso interiore che le permetterà di trovare una nuova e inaspettata via di realizzazione della sua dimensione affettiva, attraverso la decisione di adottare Vasco, l'orfano incontrato casualmente nei vicoli lisbonesi. La seconda citazione delle *Lettres* è collocata alla fine del film, quando la decisione di Julie è già maturata, mentre nell'ipotesto tale passaggio si trova a ridosso della prima citazione. È come se la risoluzione fosse già interiormente presente, benché non consapevole, nella monaca – e dunque in Julie: l'attraversamento di uno stato doloroso consente di superare uno stadio precedente dell'esistenza, quando una verità è già presente ed attende soltanto di essere svelata.

La dimensione metacinematografica attraversa l'intero film, e funge anch'essa da citazione obliqua; lo spettatore osserva la troupe che filma gli attori sul set in tre occasioni: e sempre si tratta di scene mute. La sottrazione della parola, e dunque la mancata citazione del testo proprio allorquando dovrebbe o potrebbe più verosimilmente avere luogo, rende ancora più significativa la scelta dell'enunciazione citazionale in voce fuori campo, sovrapposta ad immagini che non hanno a che vedere con la rappresentazione. Questi scarti sembrano dunque frutto di una scelta estetica, che rimanda ad una dissociazione tra testo e rappresentazione, per una nuova semantizzazione testuale.

Una ulteriore strategia citazionale, per quanto anch'essa obliqua, risiede nel plurilinguismo: il testo del film è stato scritto in francese, poi tradotto in portoghese, e recitato in questa lingua, ma con lunghi inserti in lingua francese. L'attrice che interpreta Julie, che dichiara di essere bilingue nella prima scena del film, lo è anche nella realtà, ed è lei stessa ad aver effettuato la revisione del testo tradotto (GREEN 2009, p. 175). Il regista, di madrelingua inglese, che ha scelto il francese come sua lingua

elettiva, è particolarmente sensibile ai temi del plurilinguismo: ma è altrettanto possibile scorgere nel gioco interno di alternanze linguistiche un'allusione a quanto affermato nell'*Avis au lecteur* delle *Lettres Portugaises* sul ritrovamento – reale o fittizio – di un manoscritto contenente la traduzione in francese delle lettere stesse.

Numerose sono poi le allusioni a singoli elementi o motivi evocati nell'ipotesto, che il racconto cinematografico evoca e ricontestualizza: l'incontro di una notte con l'attore, che rientrerà in Francia la mattina successiva; gli svenimenti o mancamenti di Julie; la prospettiva di un suicidio; la lettera, abbandonata al suo galleggiare sull'oceano.

Il centro tematico della narrazione filmica ci sembra essere la dialettica tra amore sacro e profano: nelle *Lettres*, le due istanze sono antitetiche, e presentate la prima attraverso un ruolo, quello della monaca, la seconda in un discorso, quello sviluppato nelle epistole nelle quali, si noterà, non compare mai il nome di Dio, né viene utilizzato un lessico rapportabile ai campi semantici della divinità o della spiritualità. La passione della pseudo-Mariana, come rilevato dalla critica (SPITZER 1954) si snoda attraverso le cinque lettere, come in un dramma che proponga, nei suoi cinque atti, una serie di monologhi interiori: esposizione della situazione (prima lettera), alternanza tra speranza illusoria e amara lucidità (seconda lettera), disperazione (terza lettera), sussulti di passione e annuncio della catastrofe (quarta lettera) e, infine, catarsi (quinta lettera). Nell'ultima epistola, l'*enchantement* dell'*amour-passion* si risolve, in conformità al clima culturale del classicismo francese, con una distanza e una negazione dell'oggetto d'amore, unico mezzo per purgarlo dall'eccesso che lo contraddistingue.

Nel fim greeniano, invece, i due amori sono disposti sull'itinerario percorso da Julie, che muoverà da Eros per approdare ad Agàpe. Nel suo incontro con Irmã Joana, evento centrale del film, alla domanda di Julie, che le chiede come distinguere l'amore profano da quello divino, la monaca risponderà "Il n'y a qu'un seul amour" e "Dans ma prière je cherche le Verbe incarné" (GREEN 2010, p. 106). Comprendendo la necessità di risolvere l'apparente opposizione tra Eros e Agàpe, Julie riuscirà ad approdare a una nuova dimensione dell'amore che non nega il desiderio, ma proprio attraversandolo lo concilia con una diversa forma di amore, che trascende l'individualità muovendo verso l'universalità. L'integrazione di due istanze apparentemente inconciliabili è la rappresentazione di quell'ossimoro barocco, caratteristico del gusto e dell'epoca preclassica, che Green, profondo conoscitore della cultura francese secentesca, traspone nel suo film.

Le *Lettres portugaises* descrivono l'itinerario di una passione: la religiosa, sottratta alla tranquillità del chiostro, attraverso gli incontri carnali con il soldato, dopo il suo abbandono ripercorre tutti i meandri del suo sentimento, e non riesce a risolvere l'eccesso passionale che negando l'oggetto del suo amore: il classicismo esige l'attenuazione del desiderio, in conformità alla regola delle *bienséances*.

La protagonista de *La religieuse portugaise*, invece, attraversa il desiderio portando in sé un interrogativo. La bellezza di Lisbona, del fado, degli incontri preordinati dal destino e il mistero dell'esistenza predominano il discorso filmico greeniano, insieme all'invito ad abbandonare il predominio della Ragione, seguendo il flusso apparentemente indecifrabile della vita. Come Julie, che risolve la sua apparente contraddizione entrando in contatto con un nuovo orientamento esistenziale: la sola soluzione possibile è vivere l'ossimoro, integrando le contraddizioni, una logica barocca qui riproposta nella sua assoluta attualità.

Bibliografia

- COMPAGNON, A. *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, éd. Du Seuil, 1979
- DOUTRELIGNE, L. *La novice et le jésuite. Les Séductions espagnoles VII*, éd. De l'Amandier, 2009
- ESCOLA, M. *L'auteur comme fiction: Guilleragues*, www.fabula.org (consultato nel settembre 2014).
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GREEN, E. *La Religieuse Portugaise*, Diabase, 2010 (sceneggiatura).
- ID., *La Religieuse Portugaise*, Bodega, 2010 (Dvd).
- ID., *Poétique du cinématographe. Notes*, Paris, Actes Sud, 2009.
- JAKOBSON, R. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002 (1ª ed. 1966).
- KELLER-RAHBE, E. *Romans du XVIIe siècle sur la scène contemporaine. Les Désordres de l'amour, La Princesse de Clèves et les Lettres portugaises par Louise Doutreligne*, in *Romans du XVIIe siècle sur la scène contemporaine*, éd. C. Douzou et F. Greiner, Paris, Classiques Garnier, 2012, pp. 233-246.
- Lettres portugaises* éd. F. DELOFFRE, Paris, Gallimard ("Folio"), 1990.
- PAVEL, T. *L'art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard ("Folio"), 1996.
- SPITZER, L. *Les "Lettres Portugaises"*, in "Romanische Forschungen", 154, pp. 94-135.