

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

Strumenti letterari

8

*Comitato scientifico*

Paolo Bertinetti, Nadia Caprioglio, Giancarlo Depretis, Mariagrazia Margarito,  
Riccardo Morello, Mariangela Mosca Bonsignore, Francesco Panero



# Profili romanzi

Modelli, strutture e paradigmi  
di uno spazio culturale

*a cura di Paola Calef*

Nuova Trauben

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

© 2018 Nuova Trauben editrice  
via della Rocca, 33 – 10123 Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

ISBN 9788899312435

Indice

<i>Variazioni, traduzioni e ricezioni</i>	7
ORINETTA ABBATI <i>Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago</i>	15
PIERANGELA ADINOLFI <i>L'aigle à deux têtes e Il mistero di Oberwald : Jean Cocteau e Michelangelo Antonioni, due autori a confronto</i>	27
MARIA FELISA BERMEJO CALLEJA <i>Estructuras infinitivas en el español oral</i>	43
GABRIELLA BOSCO <i>Le Discours du Poème Héroïque du Tasse traduit en français par Jean Baudoin en 1639</i>	65
ANTONIO FOURNIER <i>Quebrar o gelo: Albano Martins e a tradução como antologia</i>	87
BARBARA GRECO <i>Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes Ejemplares di Max Aub</i>	95
PABLO LOMBO MULLIERT <i>Los pájaros y su representación simbólica en la obra de Juan Rulfo</i>	109
MARIA ISABELLA MININNI <i>Invenzione e scrittura: gli 'azzardi spagnoli' nel Il re di Girgenti di Andrea Camilleri</i>	125
VERONICA ORAZI <i>Il Libro de buen amor: la parodia come modello di trasgressione del canone e sfoggio letterario</i>	137

ELISABETTA PALTRINIERI <i>Le versioni romanzesche di Odo di Cherton e il ms. 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea</i>	153
MONICA PAVESIO <i>«Je l'ai rendu juste et poli de brut et de déréglé qu'il était»: Lope de Vega «habillé à la française» nella Folle gageure di Boisrobert</i>	179
MATTEO REI <i>Parigi, 1914: la guerra di carta di Aquilino Ribeiro</i>	193
ROBERTA SAPINO <i>Mythes, souvenirs, amours vénitiens. Reflets lagunaires dans l'œuvre d'André Pieyre de Mandiargues</i>	205
CRISTINA TRINCHERO <i>Grandezza e decadenza del "Teatro Francese" di Torino: il Teatro Scribe in Contrada della Zecca 27</i>	223

## VARIAZIONI, TRADUZIONI E RICEZIONI

I saggi qui raccolti indagano i complessi rapporti tra le culture delle aree di francesistica, di ispanistica e di lusitanistica, anche in relazione con l'area italiana, in una prospettiva di dialogo interculturale e intertestuale. Vi si osserva il profilo di modelli, strutture e paradigmi rintracciabili in diversi ambiti artistico-culturali e in diversi generi, per rilevarne tanto i contorni, quanto l'evoluzione, la circolazione e l'adattamento.

La riflessione proposta nel primo contributo prende avvio dalle due raccolte di cronache di Josè Saramago *Deste mundo e do outro* (1971) e *A bagagem do viajante* (1973). Introduce l'argomento specifico, come indicato dal titolo *Immagini e percezioni dell'Italia nelle cronache di José Saramago*, una necessaria premessa pertinente al genere, in cui emerge la difficoltà di definire in modo chiaro la natura di questi particolari testi in prosa, caratterizzati dalla stretta connessione con la nozione di *kronos*, dalla brevità e dalla pragmaticità di un genere strettamente legato a un giornale o a una rivista, e soprattutto dalla possibilità di elevare ad argomento un fatto estratto dalla quotidianità e spesso “destituído de significado relevante”. Preso atto della natura ibrida di un genere “transitorio”, in continua oscillazione tra giornalismo e letteratura, la riflessione si concentra sulle cronache saramaghiane, rivelandone la preponderante qualità letteraria. Orietta Abbati seleziona, poi, tra quelle presenti in *A bagagem do viajante*, una cronaca, *Criado em Pisa*, che con altre due, *O Jardim de Boboli* e *Terra de Siena*, costituisce una preziosa, per quanto circoscritta testimonianza delle immagini e della percezione dell'Italia da parte di uno scrittore in formazione, non ancora approdato al romanzo. Nondimeno, in queste cronache la studiosa può ravvisare modalità narrative e stilistiche che le rendono prossime al racconto, così come la presenza di molte delle preoccupazioni di quello che sarà lo scrittore maturo, perché come egli stesso ebbe a dire “as crónicas dizem tudo”.

Il secondo contributo ci porta, invece, nell'inquietudine esistenziale che il regista Michelangelo Antonioni propone a partire dal film *L'Avventura* (1960) e che lo trova in piena sintonia con i fermenti culturali, filosofici e ideologici d'oltre confine. E proprio oltralpe Antonioni individua una delle opere letterarie da cui operare uno dei suoi rari adattamenti. È il caso de *Il Mistero di Oberwald* (1980) tratto dalla *pièce* *L'Aigle à*

*deux têtes* di Jean Cocteau. Se il desiderio di sperimentazione e di innovazione è uno degli elementi dell'universo poetico di Cocteau rintracciabili nell'opera di Antonioni, come sottolinea Pierangela Adinolfi, il regista italiano realizza con *Il Mistero di Oberwald*, il primo film in elettronica con sistema TV, poi riversato su pellicola, e in esso libera l'intreccio narrativo da ogni legame storico, collocandolo nell'anno 1903, in un regno non ben identificato, in un'atmosfera quasi da fiaba priva dei riferimenti dello spazio geografico concreto. In Cocteau Antonioni trova la possibilità di confrontarsi liberamente con un nuovo linguaggio audiovisivo, quello della televisione, e di sperimentare con esso l'uso di un codice particolare rappresentato dal colore. Adinolfi ci mostra, quindi, come il regista italiano abbia proceduto, grazie alla tecnica elettronica che gli permetteva di lavorare direttamente sulla pellicola, a una scelta di colori a volte simbolica, a volte antinaturalista e surreale, molto vicina all'immaginario di Cocteau, trasformando il colore in uno strumento narrativo poetico. Se in generale la fedeltà di Antonioni al testo di Cocteau consiste nel mantenimento dell'intreccio narrativo e dei personaggi e passa attraverso lo snellimento dei dialoghi, la vera originalità dell'autore italiano sta nell'attribuzione di ulteriori significati alla propria opera attraverso l'uso innovativo della tecnologia elettronica.

Il contributo di Felisa Bermejo è di matrice linguistica ed è dedicato all'analisi di una serie di strutture con complete che, nello spagnolo parlato, presentano un'alternanza tra verbo all'infinito e verbo in uno dei modi personali, che può essere sottoposta a restrizioni o essere usata a libera scelta del parlante. Questo studio, che non prescinde da un'ottica contrastiva rispetto alla lingua italiana, descrive le caratteristiche delle strutture infinitive subordinate al verbo *decir* ed esamina i diversi contesti in cui si usano, così come le condizioni che ne favoriscono la scelta nel *subcorpus* orale del *Corpus de Referencia del Español Actual* (CREA). Il contributo è parte di una serie di lavori dedicati all'analisi e alla descrizione delle possibilità e delle caratteristiche dell'uso dell'infinitivo come verbo subordinato di verbi come *creer*, *decir* e *pedir*. La studiosa può osservare nella sua *expertise*, per esempio, che le occorrenze di *decir* come verbo principale nelle costruzioni in oggetto si concentrano nella varietà diafasica del registro formale, mentre dal punto di vista diatopico sono più frequenti nello spagnolo d'America. Assai contenuti sono i casi di infinito composto come di perifrasi con gerundio, mentre un'altra

costante che la studiosa mette in rilievo è la preponderanza dei verbi *estar* e *ser* nella completiva.

Nel successivo contributo, Gabriella Bosco anticipa in trascrizione completa – in vista dell’edizione che sta preparando – la traduzione del primo dei *Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico* (1587) di Torquato Tasso realizzata dall’accademico francese Jean Baudoin nel 1639. Baudoin è riconosciuto dalla critica come figura altamente rappresentativa di quella che in Francia fu l’epoca d’oro della traduzione, intesa come opera letteraria, ovvero l’epoca di Enrico IV e di Luigi XIII. Egli si distingue, inoltre, per non essersi dedicato esclusivamente all’opera poetica del Tasso, ma per aver esteso la sua attività anche ai testi teorici, a cominciare dalle frammentarie incursioni nel primo *Discorso* che trovano spazio, come ricorda la studiosa, nelle scritture preliminari alla sua traduzione della *Gerusalemme liberata* (1632). Persuaso della rilevanza del primo *Discorso* nella sua interezza, sei anni più tardi Baudoin procederà a darne la traduzione completa e lo farà, secondo parte della critica, operando in modo “vagabonde et libre”. Bosco si propone di analizzare questa sua modalità traduttiva per coglierne la misura e il senso, percorrendo ed affinando l’ipotesi già avanzata, che riconosce nei diversi interventi di Baudoin nel testo tradotto i segni di un sistema di interpretazione soggettivo, volto peraltro a sostenere una ben precisa concezione della poesia epica.

Sulla traduzione e sulla divulgazione della poesia è incentrato anche il contributo di António Fournier, che prende in esame la figura del poeta portoghese Albano Martins. Questi, considerato dalla critica una figura vicina alla avanguardia italiana, è qui preso in esame per la sua attività di traduttore e curatore di antologie poetiche. Fournier individua, dapprima, tre criteri di selezione nel *modus operandi* di Martins, ovvero la qualità intrinseca, l’affinità elettiva e la necessità di fare giustizia nel canone poetico. La metafora usata nel titolo, *quebrar o gelo*, “rompere il ghiaccio”, rimanda da parte dello studioso al ruolo attivo e determinante di Albano Martins in qualità di divulgatore di poesia universale nel sistema culturale portoghese, un ruolo che lo colloca al pari di altri due poeti-traduttori, quali Jorge de Sena e David Mourão-Ferreira, senza dimenticare Herculano de Carvalho e Pedro da Silveira. Il contributo dello studioso si sofferma, poi, – nella prospettiva di indagare, come precisa, “a poética do poeta e a poética do tradutor” – sulla concezione del tradurre che si profila in Albano Martins, una concezione che vede nell’atto traduttivo sia

un'esperienza di linguaggio, sia una *variatio* di temi universali e che si manifesta in un autore che riesce brillantemente a mettere la propria poetica, caratterizzata dalla brevità e dalla concisione espressiva, in contiguità con l'*haiku* orientale, al servizio di registri espressivi spesso molto lontani dal suo.

E al tema della *variatio*, come ben evidenzia il titolo *Modello e variazioni dell'assassino nei Crímenes ejemplares di Max Aub*, dedica Barbara Greco il suo contributo, proponendosi uno studio dei personaggi che popolano l'universo nero dei *Crímenes ejemplares* dello scrittore spagnolo in esilio. La studiosa opera una suddivisione in categorie tra i rei confessi che popolano il volumetto di Aub, giungendo a dimostrare come l'autore abbia forgiato diversi modelli di maschere criminali, che risultano essere variazioni sul tema dell'assassino. Al contempo, analizza le tecniche umoristiche impiegate dall'autore e il messaggio critico che queste sottendono. La raccolta rappresenta, infine, anche una declinazione del modello del falso letterario e la studiosa può, infatti, passare in rassegna gli elementi apocrifi che si offrono nel testo, che ne fanno un falso letterario scoperto, in quanto evidentemente falso, e che collocano l'opera all'interno dell'ampia produzione apocrifia aubiana.

L'esilio messicano di Max Aub ci avvicina all'eco di elementi culturali e folklorici spagnoli ed europei che, accanto a elementi precolombiani, affiorano nella narrativa di Juan Rulfo. Pablo Lombó concentra, infatti, il suo esame sulla raccolta di racconti *El llano en llamas* e sul romanzo *Pedro Páramo* di Rulfo, dove “una pequeña parte de la plenitud de la vida y de la conciencia de los personajes [...] corresponde a su relación con los animales que los rodean”, animali che finiscono per costituire una *alteridad primordial*. La presenza e il rilievo degli animali nella narrativa dello scrittore messicano sono piuttosto evidenti e, nel suo contributo, Lombó procede a identificare e analizzare, in concreto, la presenza degli uccelli nei testi in oggetto, anche in relazione al ruolo che ad essi conferiscono miti, credenze e leggende popolari messicane, prodotto di elementi mesoamericani quanto europei. Secondo la disamina di Lombó, Juan Rulfo non ricorre, a dire il vero, con frequenza agli uccelli nelle opere prese in esame, ma quando lo fa è chiaro che essi rappresentano in modo preponderante la meschianza propria della cultura popolare messicana.

Un altro tipo di meschianza e di contaminazione, stavolta linguistica, è quella che ci presenta Isabella Mininni nel suo contributo, nel quale individua ed analizza l'innesto di elementi spagnoli, attraverso la formula

dell'enunciazione mistilingue, nella lingua in cui Andrea Camilleri redige *Il re di Girgenti*, romanzo per il quale si è parlato di “mescidazione tra siciliano e spagnolo” o di “innesto del dialetto e la parlata spagnola”. Il ricorso a questo connubio nella personalissima scrittura del romanziere siciliano si associa, come dimostra Mininni, alla presenza e all'azione di nobili spagnoli nella cittadina di Girgenti che caratterizza la prima parte del romanzo, mentre nella seconda si limita a brevi inserti nel discorso diretto dei giudici dell'Inquisizione. Camilleri, che dichiara in una intervista “ho letto gli autori del *siglo de oro* fino a rendermi familiare un certo suono”, sembra qui applicare alla lingua spagnola – senza poterla “peraltro nemmeno storpiare” come egli stesso riconosce nella stessa intervista – quel procedimento di “consapevole e idiosincratice invenzione” che la critica aveva già riconosciuto nelle sue forme semidialettali regionali. Il lettore trova, dunque, una giustapposizione di elementi linguistici italo- e iberoromanzi come “*mañana por la mañana* ti lascio in *libertad*” e alcuni casi di declinazione ibridata come in “*te declarari culpable o inocente?*”

Una caleidoscopica operazione sui modelli preesistenti è quella che ci consente di osservare Veronica Orazi, che nel suo contributo prende in esame le relazioni di imitazione e di sovvertimento che nel *Libro de buen amor* Juan Ruiz stabilisce appunto con i propri modelli, quando nell'orchestrazione della sua ambigua narrazione atta a celebrare il *buen amor* ricorre a materiali, citazioni e riecheggiamenti di diversa provenienza, facendo al tempo stesso sfoggio delle proprie competenze compositive e letterarie. La studiosa indaga, in particolar modo, il rovesciamento o la distorsione cui l'autore sottopone i generi e sottogeneri cui ricorre, ovvero l'autobiografia amorosa fittizia e la raccolta di *exempla e contrario*, per quanto attiene alla macrostruttura testuale, e la pastorella occitanica e il *planctus*, per quel che attiene, invece, alle sottostrutture interne. Ne deriva, come espone e dimostra Orazi, un “sublime antimodello” caratterizzato da un effetto parodico tutt'altro che monocorde, per costruire il quale l'autore attinge tanto dalla tradizione occidentale quanto da quella orientale, com'era proprio della molteplicità di culture della Spagna del suo tempo.

Restando in ambito medievale e venendo piuttosto al genere della traduzione se non dell'adattamento, il saggio di Elisabetta Paltrinieri prende in esame le due versioni romanze delle *Fabulae* di Odo di Cheriton. Entrambe le versioni sono anonime e conservate in un *unicum*: una spagnola, conosciuta sotto il curioso titolo di *Libro de los gatos*, e una francese, *Les parables Maystre Oe de Cyrintine*, messa in luce da Paul Meyer nel 1885.

Dopo aver offerto una descrizione delle due versioni, la studiosa passa ad esaminare i manoscritti conosciuti di Odo di Cheriton, a cui può aggiungere l'esame di un codice sino ad ora soltanto citato, ma mai analizzato. Si tratta del manoscritto 80 (XV) della Biblioteca Capitolare di Ivrea. Dal dettagliato raffronto tra le due versioni romanze e il testo dei tre principali manoscritti di Odo con quello di Ivrea, si evince che la traduzione francese deriva inequivocabilmente da un modello assai prossimo al codice eporediese, mentre il *Libro de los Gatos* non sembra basarsi su nessuno dei manoscritti conosciuti, per cui Paltrinieri ipotizza che il traduttore spagnolo si sia basato su un documento più antico di quelli conservati del testo di Odo, che verosimilmente non ci è pervenuto.

Dalla ricezione anche in area iberica delle favole del monaco inglese veniamo, poi, con il saggio di Monica Pavesio, a quella del drammaturgo spagnolo Lope de Vega presso le lettere francesi. Come ci ricorda la studiosa, la conoscenza di Lope è attestata in Francia fin dal secondo decennio del XVII secolo, ma è solo intorno agli anni '30 che si inizia a delineare una sorta di fama letteraria del grande drammaturgo del *Siglo de Oro*. Una fama nella quale Pavesio non può che ravvisare elementi contraddittori, poiché se da un lato l'opera di Lope è ammirata, dall'altro appare anche oggetto di numerose critiche in ragione della sua irregolarità; del resto la stessa Pavesio ricorda che “è ormai risaputo che il classicismo francese nasce e prende coscienza di sé proprio come contrapposizione a tutto ciò che arriva dall'esterno e soprattutto dalla Spagna”. L'articolo prende, quindi, in esame uno degli adattamenti francesi di una delle *comedias* di Lope, ovvero *El Mayor imposible*, redatta intorno al 1615, ma pubblicata solo nel 1647, cui si ispira *La Folle Gageure* dell'abate e accademico francese François Le Métel de Boisrobert, rappresentata nel 1652 e pubblicata nel 1653. L'adattamento francese è preceduto da un *Avis au lecteur*, in cui il drammaturgo francese illustra, spiega e giustifica i cambiamenti apportati al testo fonte spagnolo, per essere “habillé à la française”. L'analisi della commedia e del paratesto che la precede fornisce un'interessante chiave di lettura del genere della *comédie à l'espagnole*, che spopolò in Francia, negli anni compresi tra il 1640 e il 1660.

Con il saggio di Matteo Rei, torniamo, invece, in epoca contemporanea e ritroviamo lo sguardo sulla città straniera, attraverso non già la cronaca di viaggio, che abbiamo osservato in Saramago, ma la forma del diario in un momento particolarmente drammatico della storia europea. Lo studioso, infatti, ricostruisce le circostanze che, nel primo quarto del XX

secolo, portarono all'arresto, all'evasione e poi all'esilio dello scrittore portoghese Aquilino Ribeiro, che trascorrerà sette anni a Parigi, dove lo colse lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, muovendolo a dare l'avvio alle note diaristiche pubblicate solo vent'anni dopo con il titolo *É a guerra* (1934). In quest'opera già definita dalla critica, come ricorda Rei, "uma clarificante sismografia do terramoto em que a Europase despenha", è possibile intercettare già i tratti del suo successivo percorso umano e letterario. Tra il 1° agosto e il 26 settembre del 1914, Ribeiro registrò dunque nel proprio diario le piccole e grandi trasformazioni che lo scoppio della Grande Guerra andava producendo nella vita quotidiana della capitale francese, così come nel linguaggio e nei contenuti della propaganda bellica. In tale ambito, lo studio riesce a mettere in luce la particolare attenzione riservata dall'autore portoghese al ruolo svolto dalla stampa al fine di garantire la coesione nazionale e suscitare l'odio contro il nemico.

Segue un ulteriore sguardo sulla città straniera, in questo caso la Venezia tra le due guerre, dove ci conduce con il suo saggio Roberta Sapino, ripercorrendo la visita nella città lagunare dello scrittore francese André Pieyre de Mandiargues, insieme al fotografo Henri Cartier-Bresson, nel 1932. Con l'occasione di questo viaggio e a fronte di un precedente soggiorno a Firenze, i due ingaggiano una lunga *querelle* artistica, nella quale Mandiargues è spinto a difendere, anche con veemenza, la città da cui è affascinato, dalle critiche di cui ne fa oggetto Cartier-Bresson, che le preferisce Firenze. "Je l'ai menacé de jeter son appareil dans le Grand Canal!" confesserà più tardi lo scrittore parigino, nella cui opera non è difficile scorgere i riflessi e le suggestioni che da quel primo viaggio esercitò su di lui la città. Sapino ci accompagna, quindi, tra le calli secondo l'angolatura propria di Mandiargues, mostrandoci come nei suoi racconti egli "dessine la géographie incertaine des souvenirs et de l'imaginaire", conferendo alla città dei Dogi – come è proprio di un sistema culturale ben più ampio e complesso ricostruito dalla studiosa – la dimensione di mito, per farne lo specchio in cui per lo scrittore è anche possibile varcare la frontiera tra finzione e autoritratto.

Ma il nostro viaggio ci riporta, infine, a Torino dove Cristina Trinche-ro indaga l'attività del Teatro Scribe, luogo di ricezione e di propagazione dell'arte drammatica francese. Di questo teatro, edificato nel 1858 e ridotto in macerie da un bombardamento nel 1942, pochi conoscono le vicende. Esso era stato inaugurato in età risorgimentale in via della Zecca

(in seguito via Verdi), in quello che era il quartiere dello spettacolo e della musica, ma divenne ben presto celebre come “il Teatro Francese”, il primo in Italia, aperto con lo scopo di far “ammirare in tutte le sue forme l’arte drammatica francese”. Affidato alla gestione sapiente dell’impresario Eugène Meynadier, ospitò compagnie e repertori alla moda nella Parigi dell’Ottocento e fu intitolato al drammaturgo più in voga e più imitato del tempo, Eugène Scribe. Definito dalle cronache “il teatro per eccellenza della commedia francese” in Italia, in alcune recenti ricostruzioni di storia dello spettacolo a Torino è stato associato ai veglioni e ai carnevali di studenti e sartine, eppure ancora nel 1923 lo Scribe ospitò una tournée dei rivoluzionari Balletti svedesi di Rolf de Maré, oltre ad altri importanti spettacoli di prosa e musica ancora importati da Parigi. Attraverso l’analisi di fonti oggettive (stampa periodica e materiali d’archivio) e soggettive (cronache e ricordi di letterati, artisti e critici) Trincherò rintraccia, insomma, le principali vicende, i repertori, le finalità artistiche ed estetiche del Teatro Scribe, in una prima raccolta essenziale di materiali funzionale ad avviare una più ampia ricerca mirata alla ricomposizione dell’intera attività di questa sala torinese.

*Paola Calef*