Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

QVAESTIONES ROMANICAE

MEMORIE – UITARE

Lucrările Colocviului Internațional
Comunicare și Cultură în Romania Europeană

IX
2

euv

QVAESTIONES ROMANICAE

IX
Memorie – Uitare

Tomul 2
Limba și literatura franceză
Limba și literatura italiană
Limba și literatura spaniolă

Coordonator: Valy CEIA

ISSN 2457-8436
ISSN-L 2457-8436

ISBN GENERAL 978-973-125-887-4
ISBN 978-973-125-902-4

DOI: 10.35923/QR

Timișoara
Editura Universității de Vest

2022

Comitet onorific / Honorary Committee:
Florica BECHET, Universitatea din Bucureşti
Jenny BRUMME, Universitatea din Barcelona
Riccardo CAMPA, Acad., DHC, Institutul Italo-Latino American, Roma
Sanda CORDOŞ, Universitatea „Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca
Ioana COSTA, Universitatea din Bucureşti
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Acad., Universitatea din Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timişoara
Adriano PAPO, Acad., DHC, Universitatea din Udine
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi
Martin MAIDEN, Acad., DHC, Universitatea din Oxford

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:
Tamar APTSIAURI, Universitatea din Tbilissi
Georgiana I. BADEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Laura BĂDESCU, Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române
Florica BECHET, Universitatea din București
Tibor BERTA, Universitatea din Szeged
Frédérique BIVILLE, Universitatea „Lumière", Lyon
Mirela BORCHIN, Universitatea de Vest din Timișoara
Jenny BRUMME, Universitatea „Pompeu Fabra", Barcelona
Norberto CACCIAGLIA, DHC, Universitatea pentru Străini, Perugia
Giovanni CAPECCHI, Universitatea pentru Străini, Perugia
Ioana COSTA, Universitatea din București
Vasile DOCEA, Universitatea de Vest din Timișoara & Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran" din Timișoara
Monica FEKETE, Universitatea „Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca
Katarzyna GADOMSKA, Universitatea Silezianã din Katowice
Alexandre GEFEN, CNRS – Universitatea Paris 3 – Sorbonne Nouvelle – ENS
José Manuel GONZÁLEZ CALVO, Universitatea Extremadura, Cáceres & Academia Regală Spaniolă
Jukka HAVU, Universitatea din Tampere & Academia Regală Spaniolă
Sébastien LEDOUX, Universitatea Paris 1 – Panthéon Sorbonne
Coman LUPU, Universitatea din București & Facultatea Pedagogică din Bratislava
Martin MAIDEN, Universitatea din Oxford
Laszlo MARJANUCZ, Universitatea din Szeged
Michael METZELTIN, Acad., DHC, Universitatea din Viena
Ileana OANCEA, Universitatea de Vest din Timișoara
Adriano PAPO, Universitatea din Udine și Centrul de Studii *Adria-Danubia*, Duino Aurisina, Trieste
Antonio PATRAȘ, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Lăcrămioara PETRESCU, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iași
Elena PÎRVU, Universitatea din Craiova
Alessandro ROSSELLI, Universitatea din Szeged
Eleonora RINGLER PASCU, Universitatea de Vest din Timișoara
Mihaela Silvia ROȘCA, Universitatea de Vest din Timișoara
Leonardo SARACENI, Institutul Superior de Muzică „Francesco Cilea", Castrovillari
Oana SĂLIȘTEANU, Universitatea din București
Andreea TELETIN, Universitatea din București & Universitatea Sorbona, Paris 3
Libuše VALENTOVÁ, Universitatea Carolină din Praga
Estelle VARIOT, Universitatea Aix-Marseille, AMU
Leonard VELCESCU, CRESEM-CRHiSM, Universitatea „Via Domitia" din Perpignan
Violeta ZONTE, Universitatea de Vest din Timișoara

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

QVAESTIONES ROMANICAE
IX
Memorie – Uitare

Tomul 2
Limba și literatura franceză
Limba și literatura italiană
Limba și literatura spaniolă

Actele Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (ediţia a IX-a)
Papers of the International Colloquium *Communication and Culture in Romance Europe* (the 9th edition)

Coordonator / Coordinator:
Valy CEIA

Secretari de redacție / Editorial Assistants:

Ana-Maria AVRĂMUȚI
Daniel HAIDUC

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela BONCEA
Emina CĂPĂLNĂȘAN
Valy CEIA
Ioana Mia IUGA
Ramona MALIȚA
Simona REGEP
Roxana ROGOBETE
Dumitru TUCAN
Bogdan ȚÂRA
Luminiţa VLEJA
Manuela ZĂNESCU

TIMIȘOARA
EDITURA UNIVERSITĂȚII DE VEST DIN TIMIȘOARA

2022

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa la/Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timişoara
Bd. Vasile Pârvan nr. 4, Timișoara 300 223, România
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie
Centrul de Studii Romanice din Timișoara (CSRT), sala 410

E-mail: ciccre@e-uvt.ro, valy.ceia@e-uvt.ro
Web: ciccre.uvt.ro

Quaestiones Romanicae. IX: *Memorie – Uitare*

Coordonator: Valy Ceia

Tomul 1: Conferințe plenare. Limba și literatura latină. Limba română. Literatura română.
Tomul 2: Limba și literatura franceză. Limba și literatura italiană. Limba și literatura spaniolă.
Tomul 3: Istorie și studii culturale. Carte și bibliotecă. Muzică și teatru.

Timișoara
Editura Universității de Vest din Timișoara EUVT
2021-2022

ISSN: 2457-8436
ISSN-L: 2457-8436

ISBN GENERAL: 978-973-125-887-4
ISBN: 978-973-125-902-4

DOI: 10.35923/QR

Cuprins

Langue et littérature françaises * *French Language and Literature* 9

Ana Maria ALVES, Écritures de mémoires, reconstructions identitaires. Récits de vie traumatiques * (Writings of memories, identity reconstructions. Traumatic life stories) 10

Monica GAROIU, Mémoire et quête identitaire dans le roman *Dora Bruder* de Patrick Modiano * (Memory and Identity Quest in Patrick Modiano's *Dora Bruder*) 17

Valentina GOJE, Le blanc – symbole de la dégradation psychique dans le récit court maupassantien. De l'oubli de la raison à la folie * (White – symbol of psychic degradation in Maupassant's short stories. From reason to madness) 26

Ramona MALITA, Le Chronotope de la mémoire dans le conte *Zulma* de Madame de Staël * (The chronotope of memoire illustrated in Madame de Staël's short story *Zulma*) 35

Ioana MARCU, Oubli(s) et mémoire dans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu * (Forgetfulness(s) and memory in Annie Lulu's *La Mer Noire dans les Grands Lacs*) 45

Roxana MAXIMILEAN, Construction du temps mythique en tant qu'arme contre l'oubli dans l'œuvre de Sylvie Germain * (Construction of mythical time as a weapon against oblivion in the work of Sylvie Germain) 58

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN, La dialectique de la mémoire et de l'oubli dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. La clé du bonheur selon Michel Tournier * (The dialectic of memory and oblivion in *Friday or the Other Island*. The keyto happiness according to Michel Tournier) 67

Mirela-Cristina POP, L'allusion comme « révélateur culturel » : moyens d'expression, décryptage, traduction * (The allusion as a "cultural revealer": means of expression, decryption, translation) 80

Lingua e letteratura italiana * *Italian Language and Literature*..... 95

Georgiana I. BADEA, Rimparare a vedere, imparare a comprendere la storia attraverso l'esperienza. Antonio Rinaldis, *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (2015) * (Learn to see, learn to understand history through experience. Antonio Rinaldis, *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (2015)) 96

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ, La *relegatio* di Ovidio nella memoria letteraria contemporanea romena e italiana * (Ovid's *relegatio* in contemporary Romanian and Italian literary memory) 105

Ruben BENATTI, L'Italiano come L3 di studenti universitari rumeni: *transfer* dall'inglese e effetto di *psychotypology* * (Italian as L3 of Romanian university students: *transfer* from English and *psychotypology* effect) 116

Carolina BIANCHI, Uno zibaldone quattrocentesco in volgare romanesco (Reg. lat. 352): considerazioni sulla fonetica * (Barocello's "zibaldone" (Reg. Lat. 352): a forgotten source for the study of romanesco of the 15th century) 131

Teresa BIONDI, Romanità, identità nazionale e americanismi nel cinema italiano degli anni Cinquanta. *Made in Italy*, intercomprensione linguistico-culturale e cineturismo a partire dalla *Hollywood sul Tevere* * (Romanity and Americanism in Italian cinema in the 1950s: linguistic intercomprehension and Made in Italy starting from Hollywood on the Tiber) 142

Aleksandra BLATEŠIĆ, La metafora nel linguaggio automobilistico come strumento per l'immaginazione e la concettualizzazione * (The metaphor in automotive language as a tool for imagination and conceptualization) 160

Valentina COLONNA, La voce dei poeti in area romana. Uno studio fonetico sulle letture di cinque poeti contemporanei * (The Voice of Poets in the Roman Area. A Phonetic Study on the Writings of Five Contemporary Poets) 174

Otilia–Ştefania DAMIAN, Claudiu Isopescu (1894-1956), tra memoria e oblio * (Claudiu Isopescu (1894-1956) between memory and oblivion) 194

Gabriela E. DIMA, Verga e Rebreanu, "voci" della memoria collettiva delle sommosse contadine * (Verga e Rebreanu, Voices of the Collective Memory of Peasant Uprisings) 209

Dana M. FEURDEAN, Tracce e influenze italiane nella terminologia economico-finanziaria e commerciale romena. Percorsi storico-linguistici tra memoria e oblio * (Italian traces and influences in Romanian Economic and Business terminology. Historical-linguistic paths between memory and forgetfulness) 216

Martin Wilhelm Mario FRANKEN, Memorie Collettive Fluide: i Fiumi Po e Tevere fra Fascismo e Rappresentazione Letteraria * (Fluid Collective Memories: the Rivers Po and Tiber between Fascist Ideology and Literary Representation) 230

Martina LUDOVISI, Memoria e oblio: per una riscoperta del romanesco delle Poesie di Giggi Zanazzo (1860-1911) * (Memory and forgetting: for a rediscovery of the Romanesco in Giggi Zanazzo's Poesie) 247

Silvia MADINCEA PAŞCU, Il ruolo della memoria nella didattica delle lingue straniere a distanza * (The Role of Memory in the Online Foreign Language Teaching) 261

Daniele MANNU, "Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria". Emilio Lussu: la presa di coscienza individuale che diventa cultura comune * ("I have not relied on my imagination but on my historical memory". How Emilio Lussu Acquired Individual Awareness and Turned his Experience into a Collective Consciousness) 269

Delia Ioana MORAR, Per ricordare Caravaggio: *Il dono di saper vivere* vs. *Fluturele negru* * (Remebering Caravaggio: Il dono di saper vivere vs. Fluturele negru) 286

Elena PÎRVU, Helga Tepperberg: il culto del dovere compiuto * (Helga Tepperberg: the Cult for a Fulfilled Duty) 298

Antonio ROMANO, "Pò èsse piuma e ppò èsse fèro": la voce di Roma nel parlato mediatico e negli scritti dei poeti dell'Otto-Novecento * ("Pò èsse piuma e ppò èsse fèro": The voice of Rome in the media and in the dialectal poetry of the XXth c.) 308

Alessandro ROSSELLI, Per non perdere la memoria del fascismo italiano degli anni ’20 e non porla nell’oblio: *Sul fascismo* (2011) di Ivo Andrić e *La quarta Italia* (2013) di Joseph Roth * (To don't forget the italian fascism's memory and don't place hime in the oblivion: *On the fascism* (2011) by Ivo Andric and *The fourth Italy* (2013) by Joseph Roth) 324

Lengua y literature españolas * *Spanish Language and Literature* 341

Oana-Dana BALAȘ, Ausiàs March: el poema LXXXII en rumano y en verso * (Ausiàs March: Poem LXXXII in Romanian and in Verse) 342

Iulia BOBĂILĂ, Agua de la nostalgia, agua de la conciencia: Memoria y *metanoia* en *Patria* de Fernando Aramburu * (Water of nostalgia, water of conscience: Memory and *metanoia* in *Patria* by Fernando Aramburu) 353

Răzvan BRAN, La representación metafórica de la dicotomía conceptual ‘memoria’/‘olvido’ en español * (Metaphorical representation of memory and oblivion in Spanish) 361

Aura Cristina BUNORO, *La tregua* de Mario Benedetti. Un desdoblamiento entre la memoria colectiva y la memoria individual * (*La tregua* by Mario Benedetti. A separation between the collective memory and the individual memory) 375

Anda-Lucia CILTAN, Análisis y perspectivas sobre siete frasemas léxico-semánticos: entre la memoria colectiva y la lingüística aplicada * (Analysis and perspectives on seven lexical-semantic phrases: between collective memory and applied linguistics) 383

Mihaela CIOBANU, La terminología turística desde la perspectiva de la relación entre el léxico común y el léxico especializado * (Tourism terminology from the perspective of the relationship between common and specialized lexis) 398

Victor-Emanuel CIUCIUC, Donde habita el olvido: las preposiciones “por” y “para” entre la memoria colectiva y la lingüística cognitiva * (Where oblivion dwells: the prepositions “por” and “para” between collective memory and cognitive linguistics) 408

Roxana Maria CREȚU, La persistencia de la memoria en las expresiones idiomáticas * (The persistence of memory in idiomatic expressions) 425

Andrei Iulian DIN, Reflexión sobre el olvidado *sentimiento cómico de la vida* de Miguel de Unamuno * (Reflection on the forgotten “comic sense of life” of Miguel de Unamuno) 441

Oana-Adriana DUȚĂ, Aspectos de divergencia sintáctica entre el español y el rumano: el complemento de régimen preposicional * (Aspects of Syntactic Divergence between Spanish and Romanian: a Teaching-Oriented Approach) 451

Mihai ENĂCHESCU, Las palabras olvidadas: las denominaciones de la alcachofa en el castellano medieval * (Forgotten words: denominations of alcachofa in Medieval Spanish) 461

Carolina HERNANDO CARRERA, El español en época de Franco, reflexiones lingüísticas * (Spanish language during Francoism, linguistic thoughts) 470

Lavinia SIMILARU, La memoria de las mujeres públicas en las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós * (The memories of ill-reputed women in Benito Pérez Galdós's novels) 484

Cristina VARGA, Memorias de la Covid-19. Terminología y memoria colectiva * (Memories of Covid-19. Terminology and Collective Memory) 492

Recenzii * *Reviews*..... 505

Ramona MALITA, Sur les formes rhizomiques du vers 506

Luminița VLEJA, En torno a las lenguas romances. 509

QVAESTIONES
ROMANICAE IX

Langue et littérature françaises

French Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.09.02.01

Ana Maria ALVES
(Institut Polytechnique de Bragance, Portugal, CLLC – Centre de Recherche en Langues, Littératures et Cultures de l'Université d'Aveiro)

Écritures de mémoires, reconstructions identitaires. Récits de vie traumatiques

« L'oubli n'est autre chose qu'un palimpseste. Qu'un accident survienne, et tous les effacements revivent dans les interlignes de la mémoire étonnée. »
(Victor Hugo, *L'Homme qui rit*)

« Il ne faut jamais inventer, rajouter un crime pour mieux rendre compte de la terreur. […] Parce qu'il ne faut pas donner prises aux négationnistes, qui utilisent les erreurs des témoins pour détruire tous les témoignages, démolir un écrivain ou un témoin qui les gêne. » (Jorge Semprun)

Abstract: **(Writings of memories, identity reconstructions. Traumatic life stories)** Our purpose is to approach the narrative of the programmed annihilation of a people. The memory of this event became an ethical and political imperative after the liberation of the concentration camps. This memory of a concentration camp experience, which was lived by several intellectuals such as Jorge Semprun, Primo Levi, Jean Améry, Robert Antelme, Élie Wiesel, among others, reflects the traumatic experience of the Shoah. Our aim is to recall those stories whose narration involves individual and collective memory.

Keywords: *intellectuals, memory, narrative, trauma, identity reconstruction.*

Résumé : Notre propos est de porter un regard sur la mise en récit de l'anéantissement programmé d'un peuple. La mémoire de cet événement est devenue un impératif éthique et politique après la libération des camps. Cette mémoire d'une expérience concentrationnaire, qui a été vécue par plusieurs intellectuels tels Jorge Semprun, Primo Levi, Jean Améry, Robert Antelme, Élie Wiesel, entre autres, rend compte de l'expérience traumatique de la Shoah. Notre but est de faire le rappel de récits dont la narration implique mémoire individuelle et collective.

Mots-clés : *intellectuels, mémoire, récit, trauma, reconstruction identitaire.*

D'après Semprun (1994, 26), « seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage » car, d'après lui « [o]n peut tout dire de cette expérience à condition de transformer l'œuvre de témoignage en un objet artistique, un espace de création » (Semprun 23). Création qui devient expression de la souffrance d'une expérience concentrationnaire sous le nazisme et qui :

> « […] ne recouvre pas celle du génocide des Juifs et des Tziganes. Celui-ci a eu lieu dans des « centres de mise à mort » (Sobibor, Belzec, Treblinka, Chelmno) qui ne sont en aucune façon des camps de concentration. L'exception notable étant Auschwitz, à la fois camp de concentration et camp d'extermination : c'est pourquoi les témoignages des déportés de cet ensemble que formaient les camps d'Auschwitz, Birkenau et Monowitz sont en même temps, à des degrés divers, des témoignages sur le génocide. » (Parrau 1995, 16).

Nous pouvons évoquer les noms « de philosophes allemands exilés, essentiellement d'origine juive qui, dans leurs écrits des années 40, ont placé, au centre de leur réflexion, l'horreur des camps, comme Hannah Arendt, Günther Anders, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno » (Alves 2015, 123). À propos de cette réflexion sur les camps, Adorno nous rappelle que « la sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire de poèmes » (Adorno 2003a, 439). Telle réflexion mène Adorno à s'interroger au sujet de l'inhumanité de la Seconde Guerre mondiale, cette barbarie qu'il nomme « Auschwitz, capitale concentrationnaire » (Levi 1989, 132) et de développer une pensée critique qui puisse exprimer la douleur du témoignage du désastre où la poésie apparaît comme inconcevable. À ce sujet, il rappelle qu'« Hitler a imposé aux hommes un nouvel impératif catégorique : penser et agir en sorte qu'Auschwitz ne se répète pas, que rien de semblable n'arrive. » (Adorno 2003a, 286).

À son retour d'exil américain en 1949, le philosophe évoque la difficulté d'écrire « après Auschwitz » (Adorno 2003a, 437), de raconter comme le souligne Arendt une « expérience fondamentale de notre époque » (Arendt 1991, 154), une expérience de déshumanisation que le témoignage « qui est originairement oral ; […] écouté, entendu (Ricœur 2003, 209) ne peut être transmis par la parole. Adorno assure que « la critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie » (Adorno 2003b, 26) et ajoute qu'« écrire un poème après Auschwitz est barbare, et ce fait affecte même la connaissance qui explique pourquoi il est devenu impossible d'écrire aujourd'hui des poèmes » (Adorno 2003b, 26). Ce célèbre aphorisme d'interdiction fit couler beaucoup d'encre, celui-ci ne peut être considéré comme tel, mais comme une remise en cause. Il reviendra d'ailleurs sur cette question sans pour autant la récuser, mais pour en souligner le caractère paradoxal en 1962. À cet égard, l'auteur affirme que, d'un côté, il existe la conscience, « l'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz » (Adorno 1984, 54), mais celle-ci « est un leurre et une absurdité » (Adorno 1984, 54) et même « un tas d'ordure » (Adorno 2003a, 287), de l'autre côté ; vu que « le monde a survécu à son propre déclin, il a néanmoins besoin de l'art en tant qu'écriture inconsciente de l'histoire. Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême » (Adorno 1984, 54).

L'ouverture des « barbelés électrifiés » (Adorno 2003b, 439) donne alors naissance aux « écrivain[s]-témoin » (Levi 1987, 213) qui, d'après Paul Ricœur, affirment « j'y étais », « croyez-moi » et « si vous ne me croyez pas, demandez à

quelqu'un d'autre » (Ricœur 2003, 206). Ces écrivains ont un « devoir de mémoire » (Levi 1995) et de lucidité, un devoir de témoigner, « de dire l'absolu de la destruction physique et morale à laquelle il[s] [ont] assisté, une destruction à laquelle rien [ni personne] n'a échappé » (Rosenman 2007, 126). Comme le soutient Paul Ricœur (2006, 257) :

> « Le devoir de mémoire signifie devoir de ne pas oublier. Mais il ne consiste pas à se remémorer sans cesse blessures, souffrances, humiliations, frustrations, mais à toujours en tenir compte […], c'est là que le travail de la mémoire vient en aide au devoir de la mémoire, en luttant contre les résistances qui encouragent la répétition.»

Ainsi ces écrivains-témoins, ces passeurs de mémoire comme Paul Celan, Jorge Semprun, Elie Wiesel, Robert Antelme, Imre Kertész, Primo Levi, pour ne citer qu'eux, s'engagent comme porte-parole d'une expérience concentrationnaire qui « dépasse toute individualité et qui a réduit chacun au numéro qu'il porte inscrit sur l'avant-bras» (Goldschläger 1996, 269). Comme le suggère le titre du dernier livre de Primo Levi, ces témoins « confronté[s] à la lutte pour la vie » (Levi 1989, 133-134) sont *Les naufragés et les rescapés* au nombre desquels il se compte. Levi rappelle la violence éprouvée qu'il avait urgence à extérioriser comme il le témoigne dans cet extrait :

> « J'avais écrit ces pages sans songer à un destinataire en particulier ; pour moi, c'étaient des choses que j'avais en moi, qui m'envahissaient et que je devais extérioriser : il fallait que je les dise, plus : que je les crie sur les toits, mais celui qui crie sur les toits s'adresse à tous et à personne, il clame dans le désert. » (Levi 1989, 165).

D'après Levi, porter son témoignage est pour les rescapés, une impulsion, une nécessité, une façon d'« honorer une dette vis-à-vis des morts » (Wieviorka 2007, 8). Dans la préface de son livre *Si c'est un homme*, l'auteur explique cette urgence de partager la monstruosité, l'horreur, « la mémoire [qui] est entièrement du côté du vécu» (Dosse 1998, 6) :

> « Le besoin de raconter était en nous si pressant que ce livre, j'avais commencé à l'écrire là-bas, dans ce laboratoire allemand, au milieu du gel, de la guerre et des regards indiscrets, et tout en sachant bien que je ne pourrais pas conserver ces notes griffonnées à la dérobée, qu'il me faudrait les jeter aussitôt car elles m'auraient coûté la vie si on les avait trouvées sur moi. Mais j'ai écrit ce livre dès que je suis revenu et en l'espace de quelques mois, tant j'étais travaillé par ces souvenirs. » (Levi 1987, 189).

> « Le besoin de raconter aux <autres>, de faire participer les <autres>, avait acquis chez nous, avant comme après notre libération, la violence d'une impulsion immédiate, aussi impérieuse que les autres besoins élémentaires ; c'est pour répondre à un tel besoin que j'ai écrit mon livre ; c'est avant tout en vue d'une libération intérieure. » (Levi 1987, 8).

À propos du témoignage, de l'impossibilité de maintenir en silence le cri de l'agonie et l'expérience de ces survivants de la Shoah, Maurice Blanchot (1980, 23) soutient dans *L'écriture du désastre* que « Se taire c'est encore parler. Le silence est impossible. ». D'après lui, comme il le défend quelques années plus tard dans *Infini* :

> « […] se raconter, témoigner, ce n'est pas de cela qu'il s'est agi, mais essentiellement parler : en donnant expression à quelle parole ? Précisément cette parole juste où Autrui, empêché de se révéler pendant tout le séjour des camps, pouvait seul à la fin être accueilli et entrer dans l'entente humaine. » (Blanchot 1992, 197).

En effet, pour des survivants comme Semprun, emprisonné à Buchenwald, un camp de travail, de 1944 à 1945, comme résistant communiste espagnol militant en France, et Elie Wiesel, déporté en 1944 à Auschwitz-Birkenau, camp d'extermination, puis à Buchenwald, « se taire est impossible » (Semprun, Wiesel 1995). Semprun affirme que l'« on peut tout dire, de cette expérience. Il suffit d'y penser. D'avoir le temps, sans doute, et le courage » (Semprun 1994, 26). L'auteur avoue plus loin (182) qu'« au nom [...] de tous les silences, milliers de cris étouffés [...], les revenants doivent parler à la place des disparus parfois, les rescapés à la place des naufragés. ».

Semprun et Wiesel, ces deux survivants, n'ont pas travailler dans l'urgence du témoignage, ils ont « préféré se taire et laisser le temps s'écouler avant de pouvoir raconter leur expérience concentrationnaire » (Alves 2018, 14). Semprun « s'est donné tout le temps de retrouver sa voix, de découvrir sa voie, après sa libération de Buchenwald. » (Mertens 2005, 30). Son parcours de rescapé apparaît mêlé à la fiction dans un corpus de quatre récits *Le grand voyage,* publié en 1963 (dix-huit après sa libération), *Quel beau dimanche* !, publié en 1980 (trente-cinq ans après), *L'Écriture ou la vie,* datée de 1994 (quarante-neuf ans passés) et, finalement, *Le mort qu'il faut*, paru en 2001 (cinquante-six ans plus tard).

À l'instar de Semprun, Wiesel ressent le besoin de se sauvegarder dans son silence durant une période de dix ans, avant de commencer à écrire, pour « être sûr qu'[il] pourrai[t] dire ce qu'[il] avai[t] à dire. » (Cohen 1987, 41). Dans *Paroles d'étranger*, Wiesel avoue que « pour le survivant, écrire n'est pas un métier mais une obligation ; un devoir » (Wiesel 1982, 11-12) car il doit témoigner ce qu'il a vécu et rapporter comment « en quelques secondes, [ils avaient] cessé d'être des hommes » (Wiesel 1969, 62).

La voix d'un autre rescapé fait écho dans ces témoignages, il s'agit de Robert Antelme qui, dans *L'Espèce Humaine*, rapporte ce qu'il a vécu :

> « Durant les premiers jours, nous avons été tous, je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, être entendus enfin. On nous dit que notre apparence physique était assez éloquente à elle seule. Mais nous revenions juste, nous ramenions avec nous notre mémoire, notre expérience toute vivante et nous éprouvions un désir frénétique de la dire telle quelle. […] Comment nous résigner à

> ne pas tenter d'expliquer comment en étions-nous venus là ? Nous y étions encore. Et cependant c'était impossible. À peine commencions-nous à raconter, que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. » (Antelme 1957, 9).

L'importance de l'acte de témoigner semble libérateur, inévitable « plus le temps s'écoule après Auschwitz, plus il s'avère indispensable de *le reparler* » (Mertens 2003, 51) de se demander « si après Auschwitz on peut encore vivre » (Adorno 1978, 284).

Wiesel remémore son expérience face aux plus jeunes qui profitent de « leur dernière chance d'écouter un témoin. […] ils écoutent avec une curiosité saine, avec leur âme, avec leur regard. Ils écoutent avec leur être, parce qu'ils savent que c'est une expérience qu'ils ne connaîtront jamais » (Semprun, Wiesel 1995, 15).

Levi, qui a survécu à l'univers concentrationnaire, partagera ce dernier témoignage avant son suicide en avril 1987 :

> « Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins. C'est là une notion qui dérange, dont j'ai pris conscience peu à peu, en lisant les souvenirs des autres et en relisant les miens à plusieurs années de distance. Nous, les survivants, nous sommes une minorité non seulement exiguë, mais anormale : nous sommes ceux qui, grâce à la prévarication, l'habilité ou la chance, n'ont pas touché le fond. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont devenus muets, mais ce sont eux, les <musulmans>, ces engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale. *Eux sont la règle, nous, l'exception.* » (Levi 1989, 82).

Levi avait du mal à se remettre de cette expérience douloureuse ce qu'il avoue au grand rabbin de Rome quelques minutes avant sa mort :

> « […] je ne sais pas comment continuer. Je ne supporte plus cette vie. Ma mère souffre d'un cancer, et chaque fois que je regarde son visage, je me souviens de celui des hommes gisant sur les planches des châlits d'Auschwitz. » (Annissimov 1996, 735).

Soulignons, en guise de conclusion, les paroles d'Alexandre Geffen lors de sa conférence plénière (CICCRE Timişoara, 2021) dans ce colloque « se refonder dans une interrogation identitaire passe par un retissage mémorielle » où le « récit est une quête de renaissance ». Rappelons, également, les paroles de Ricœur (2003, 161) qui nous convie à nous souvenir que le rôle de la mémoire est de « contribue[r] à la constitution de l'identité personnelle ». Cet acte mémoriel, reproduit à partir du récit est, comme le définit si bien Jean Améry, « un acte de témoignage » (1995, 5) c'est pourquoi il n'a « pas d'autre ambition que de témoigner (…) des victimes de l'Empire, de cet état d'existence irréversible » (Améry 1995, 5). Témoigner à partir de l'écriture est encore un concept partagé par le prix Nobel hongrois, Imre Kertész, qui avoue, à son tour, que « le camp de concentration ne peut être imaginé autrement qu'en tant que

texte littéraire et non point en tant que réalité » (2010, 222). Ainsi, les récits de vie traumatiques doivent être connus pour qu'une reconstruction identitaire collective soit possible.

> « La littérature joue un rôle dans le fait que l'on puisse s'imaginer la Shoah et que ce concept s'intègre à l'univers spirituel de la civilisation occidentale et devienne un de ses mythes fondateurs. La question inclut, en fait, la réponse : tant que l'homme fera des rêves ou des cauchemars, qu'il aura ses histoires, ses contes et ses mythes, il y aura toujours de la littérature – quoi qu'on dise de son déclin. La véritable crise, c'est l'oubli total, la nuit sans rêve, mais nous n'en sommes pas encore là. » (Kertész 2009, 212).

> « Le bonheur est absent depuis Auschwitz […] Le besoin de bonheur est le plus grand défi de l'existence qui nécessite que l'homme retrouve son identité, son existence – dans le sens le plus radical de l'expression – qu'il comprenne son destin. […] Or pour cela, il faut dépasser l'histoire, mais tout en transformant le scandale et la honte de l'Histoire du XX^{e} siècle en force vitale. […] Le sens ultime de l'histoire est […] dans le présent et la décision responsable de l'homme. Oui, nous sommes nous-mêmes notre destin, comme nous serons nous-mêmes l'histoire. » (Kertész 2009, 261).

Références bibliographiques

Adorno, Theodor W. 2003a [1978]. *Dialectique négative*. Paris : Payot.

Adorno, Theodor W. 2003b [1955]. « Critique de la culture et société », in *Prismes*. Paris : Éditions Payot, p. 7-26.

Adorno, Theodor W. 1984 [1962]. *Modèles critiques*. Trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz. Paris : Payot.

Améry, Jean. 1995. *Par-delà le crime et le châtiment : essai pour surmonter l'insurmontable*. Trad. Françoise Wuilmart. Arles : Actes Sud.

Annissimov, Myriam. 1996. *Primo Levi ou la tragédie d'un optimiste*. Paris : Lattès.

Antelme, Robert. 1957. *L'espèce humaine*. Paris : Gallimard.

Arendt, Hannah. 1991. *Auschwitz et Jérusalem*. Paris : Deux Temps Tierce.

Barthes, Roland. 1966. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, *Communications 8*, Paris : Seuil.

Blanchot, Maurice. 1992. *L'entretien infini*. Paris : Gallimard.

Cohen, Brigitte -Fanny. 1987. *Elie Wiesel qui êtes-vous ?* Lyon : La Manufacture.

Dosse, François. 1998. *Entre Histoire et mémoire. Une histoire sociale de la mémoire*, in « Raison présente » no.128/septembre, p. 5-24.

Goldschläger, Alain. 1996. *La littérature de témoignage de la Shoah : dire l'indicible - lire l'incompréhensible*, in « Texte : revue de critique et de théorie littéraire », vol. 19/20, p. 259-278.

Kertész, Imre. 2010. *Journal de galère.* Traduction de Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba). Paris : Actes Sud.

Kertész, Imre. 2009. *La langue exilée*, in « L'Holocauste comme culture ». Trad. Natalia Zaremba-Huzsvai et Charles Zaremba. Arles : Actes Sud.

Levi, Primo. 1985. *Le devoir de mémoire.* Paris : Mille et une nuits.

Levi, Primo. 1987. *Si c'est un homme*. Paris : Julliard.

Levi, Primo. 1989. *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz.* Paris : Gallimard, coll. « Arcades ».

Mertens, Pierre. 2003. *Ecrire après Auschwitz ? Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*. Paris : La Renaissance du Livre.
Mertens, Pierre. 2005. *Ils ont nommé l'innommable*, in « Le Magazine Littéraire », n° 438, janvier 2005, p. 30-32.
Parrau, Alain. 1995. *Écrire les camps.* Paris : éditions Belin.
Semprun. Jorge. 1980. *Quel beau dimanche !*, Paris : Grasset.
Semprun, Jorge. 1994. *L'écriture et la vie*. Paris : Gallimard.
Semprun, Jorge. Wiesel, E. 1995. *Se taire est impossible*. Paris : Mille et une Nuits.
Ricœur, Paul. 2003. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
Rosenman, Anny Dayan. 2007. *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire.* Paris : Éd. du Centre national de la recherche scientifique.
Wiesel, Elie. 1969. *La nuit, L'aube*, Le jour. Paris : Seuil.
Wiesel, Elie. 1982. *Paroles d'étranger*. Paris : Seuil.
Wieviorka, Anette. 2007. « Préface », *Les alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire.* Paris :
Ed. du Centre national de la recherche scientifique.

Sitographie

Alves, Ana Maria. 2015. *Chroniques de guerre 1939-1945 : Exil, mémoire - la douleur du déracinement,* in « Lublin Studies in Modern Languages And Literature », 39 (1), Lublin, p. 119-128. http://www.lsmll.umcs.lublin.pl/issues/39-1-2015/9alves.pdf, page consultée le 26 septembre 2021.
Alves, Ana Maria. 2016. *Semprun et ses langues : Outils de survie, de mémoire face à l'exil*, in « Plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française. Carnets » http://carnets.revues.org/1054, page consultée le 26 septembre 2021.
Semprun, Jorge. 2002. *L'écriture ravive la mémoire*, in « Le Monde des débats », mai 2002. http://mapage.noos.fr/moulinhg02/resistance/temoignage.litteraire.html, page consultée le 9 avril 2021.
Ricœur, Paul. 2006. *La mémoire saisie par l'histoire*, in « Revista de Letras » v. 46, nº1, p. 245-258, jan./jun. São Paulo. https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/51/45, page consultée le 9 avril 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.02.02

Monica GAROIU
(Université du Tennessee
à Chattanooga, États-Unis)

Mémoire et quête identitaire dans le roman *Dora Bruder* de Patrick Modiano

Abstract: **(Memory and Identity Quest in Patrick Modiano's *Dora Bruder*)** The present article aims to examine the tension between memory and forgetting in Patrick Modiano's *Dora Bruder* (1997), an investigative novel that attempts to reconstruct the story of a Jewish teenager who disappeared during their deportation as well as the path of her flight through the Occupied Paris. First, I will analyze the means by which the narrator/author tries to rescue from oblivion this victim of History whose name appears in the first "Memorial to Jews Deported from France" published by Serge Klarsfeld in 1978: archival documents, a newspaper ad from 1941, letters, photographs, among others. Next, I will focus on the interconnection between History and autobiography. By evoking Dora's story, the narrator/author delves into his own biography: he revisits his early youth connected to that of his heroine through the Parisian topography. Finally, I dwell on the fragmentation of the narrative whose discontinuity reflects the silences of History.

Keywords: *postmemory, places of memory, World War II, Occupation, Holocaust, Dora Bruder.*

Résumé : Cet article se propose d'examiner la tension entre mémoire et oubli dans *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano, un roman-enquête qui tente de reconstituer l'histoire d'une adolescente juive, périe en déportation et le trajet de sa fugue à travers le Paris de l'Occupation. Dans un premier temps, nous analyserons les moyens par lesquels le narrateur tente d'arracher à l'oubli cette victime de l'Histoire dont le nom figure dans le premier *Mémorial de la déportation des Juifs de France* publié par Serge Klarsfeld en 1978 : des documents d'archives, une annonce de journal de 1941, des lettres, des photographies, parmi d'autres. Deuxièmement, nous nous intéresserons à l'enchevêtrement entre Histoire et autobiographie, car en évoquant l'histoire de Dora, le narrateur revisite sa première jeunesse qui se connecte à celle de son héroïne par l'intermédiaire de la topographie parisienne. Finalement, nous nous attarderons sur la fragmentation du récit dont la discontinuité reflète les silences de l'Histoire.

Mots-clés : *postmémoire, lieux de mémoire, Seconde Guerre mondiale, Occupation, Shoah, Dora Bruder.*

1. Introduction

Patrick Modiano est l'une des figures majeures de la littérature française contemporaine. Son œuvre prolifique, couronnée par le Prix Nobel de littérature en 2014, comprend plus d'une trentaine d'ouvrages, tous traversés par la présence récurrente de la Seconde Guerre mondiale et les spectres de l'Occupation allemande. Dans ses romans, Modiano exhume ce monde perdu tout en accordant à la littérature la possibilité de réinscrire dans le présent les désastres du passé. En outre, le discours autobiographique, qui ressort en filigrane de la plupart de ses récits, croise l'histoire collective et insère la destinée personnelle de l'écrivain dans la trame du temps.

Avec *Dora Bruder* (1997), un récit hybride et ambigu du point de vue générique où la biographie, l'enquête policière et l'autobiographie se mélangent dans un patchwork fragmentaire et discontinu, le romancier revient sur « les quelques années qui comptent tant pour [lui], bien qu'elles aient précédé [s]a naissance. » (Modiano 1977, 200). Se faisant enquêteur et gardien de mémoire, il remonte le temps et la topographie parisienne à travers les déambulations du narrateur afin de reconstruire et tirer de l'oubli la vie de cette fille juive, perdue en déportation ainsi que d'autres existences brisées par le nazisme.

De surcroît, *Dora Bruder* s'insère dans une atmosphère d'« obsession marquée par le réveil de l'identité juive »[1], ce que Henri Rousso (1987, 378) qualifie du dernier stade du « syndrome de Vichy ». Son écriture s'érige ainsi contre le mythe du « résistancialisme » et s'engage à dévoiler la complicité de l'état de Vichy dans la Shoah.

2. Genèse du roman *Dora Bruder*

Dora Bruder n'aurait jamais existé si Modiano n'avait pas lu *Le Mémorial de la déportation des Juifs de France* (1978) de Serge Klarsfeld, qui sera suivi par *Le Mémorial des enfants juifs déportés de France* (1994)[2]. Ensuite, en 1988, le romancier découvre par hasard dans un journal daté du 31 décembre 1941 l'avis de recherche concernant la disparition de Dora dont il se servira pour ouvrir le récit :

> « Il y a huit ans dans un vieux journal, *Paris-Soir*, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombée à la page trois sur une rubrique : < D'hier à aujourd'hui >. Au bas de celle-ci, j'ai lu :
>
> PARIS
> On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu-marine, chaussures sport marron. Adresser toutes les indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. » (Modiano 1997, 7).

Hanté déjà depuis quelque temps par le destin de cette mystérieuse inconnue, l'auteur décide de combler le manque de ses traces par l'imagination. C'est ainsi qu'est né le *Voyage de noces* (1990), une version romanesque de la vie de Dora, tel qu'il l'explique dans *Dora Bruder* :

[1] Dans *Le Syndrome de Vichy*, Rousso distingue quatre stades : « le deuil inachevé » (1945-1954) où la France se confronte avec son passé et se révèle incapable de guérir ses blessures ; « le refoulement » (1954-1971), marqué par une amnésie nationale, le mythe du résistancialisme ; « le miroir brisé » (1971-1974) où font surface la honte et la culpabilité, et, dès 1974, le stade de « l'obsession marquée par le réveil de l'identité juive ».

[2] Modiano rend hommage au travail mémoriel de Klarsfeld dans un article élogieux de « Libération », en 1994.

> « Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider et deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie. J'ignorais tout de ses parents et des circonstances de sa vie. » (Modiano 1997, 53).

Grâce à la fiction, Modiano prolonge la vie de son héroïne, Ingrid, le double de Dora, et la sauve de la déportation et de la mort. Néanmoins, le destin de la vraie Dora ne cesse de l'obséder jusqu'à ce qu'il la fasse revenir dans toute sa vérité historique dans le récit qui porte son nom. Ajoutons également les signes précurseurs qui, comme le constate le narrateur autobiographique de *Dora Bruder*, « étaient là, déjà, en filigrane » (Modiano 1997, 11), dès 1965 :

> « En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans le boulevard Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes […], et ces impressions fugitives que j'ai gardées […], tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. » (Modiano 1997, 10).

3. La postmémoire

Né quelques mois après la Libération, Patrick Modiano n'a donc pas vécu la guerre. L'histoire de l'Occupation, qu'il s'efforce d'inventorier et de restituer dans *Dora Bruder*, est ainsi « une mémoire » héritée de la génération de ses parents, notamment de son père juif, d'origine italienne, qui a passé une jeunesse de fugue à Paris pendant les années noires. Il s'agit donc de ce que Marianne Hirsch appelle « postmémoire » : une forme indirecte de mémoire qui évoque le rapport à un événement traumatique des enfants des survivants, des victimes d'une tragédie collective telle que la Shoah :

> « La notion de postmémoire désigne la relation que la < génération d'après > entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne < se souvient > que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi. Mais ces expériences lui ont été transmises si profondément et avec tant d'émotion qu'elles semblent constituer une mémoire en tant que telle. Comme je la conçois, la connexion avec le passé que je définis comme postmémoire ne s'opère pas au travers d'une forme particulière de remémoration, mais d'un investissement imaginaire, d'une projection et d'une création. Grandir avec le poids de souvenirs transmis qui vous submergent, être dominé par des récits d'événements qui ont précédé sa naissance ou qui se sont déroulés avant que l'on puisse en prendre conscience, c'est prendre le risque d'avoir les récits de sa propre vie déplacés, ou même évacués, par nos ancêtres. C'est être formé, bien qu'indirectement, par des fragments

> traumatiques d'événements qui continuent à défier la reconstruction narrative et à excéder la compréhension. Ces événements se sont produits dans le passé, mais leurs effets se prolongent dans le présent. » (Hirsch 2013).

Héritier d'une mémoire collective, Modiano se donne le devoir de la découvrir et de la transmettre. Toutefois, le passé qu'il s'efforce de retrouver représente un manque, un vide englouti par le silence. Par conséquent, comme tout travail postmémoriel, le sien n'est possible que par médiation. Afin d'instituer un rapport à ce passé absent, il doit s'investir dans une démarche créatrice et d'enquête par l'entremise de la création littéraire et des points d'ancrage : des lieux, des documents d'archive, des lettres, des photographies. En outre, cette lutte contre l'oubli est aussi une occasion de faire retour sur son propre passé et d'explorer sa propre histoire.

4. Les ancrages de la mémoire

4.1. La topographie parisienne

Dès l'incipit du récit, les détails des lieux, que le narrateur connaît bien, éveillent en lui un double désir : aller sur les traces de Dora Bruder autant que revisiter son passé. Les éléments de la topographie parisienne - les rues, les squares, les immeubles, l'architecture -, lui servent d'ancrages, voire « des points d'attache d'une mémoire » qui a précédé sa naissance, tel que le soutient Annelise Schulte Nordholdt :

> « Les lieux sont alors les seules traces tangibles d'un passé disparu, ce sont les témoins silencieux de la vie de Dora, soixante années auparavant. […] Faute de pouvoir décrire Dora elle-même, Modiano décrit, par métonymie, les lieux qu'elle a pu fréquenter : quartiers, rues, immeubles. Mis ensemble, ils offrent un portrait en faux de Dora. » (Schulte Nordholt 2008, 253).

Ainsi, par exemple, en décrivant le Boulevard Ornano où habitait Dora avec ses parents, le narrateur imagine son enfance. Ensuite, en déambulant dans les rues du 12^{e} arrondissement, aux environs du pensionnat catholique où Dora était internée en 1941-1942, il essaie de fournir des détails sur sa fugue enveloppée de mystère. Sans pouvoir résoudre l'énigme, il fait l'hypothèse que, à cause de la proximité de la Gare de Lyon, cette fugue aurait pu être une tentative de passer en zone libre. Conscient de son ignorance, les questions abondent : « Cette fugue, Dora Bruder l'avait-elle préparée longtemps à l'avance, avec la complicité d'un ami ou d'une amie ? Est-elle restée à Paris ou bien a-t-elle tenté de passer en zone libre ? » (Modiano 1997, 74).

Souvent, les lieux n'apportent aucun détail concret au narrateur, mais ils véhiculent un manque, une sorte de présence-absence, car ils gardent l'empreinte de ceux qui les ont habités : « Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. » (Modiano 1997, 28-29). Le romancier fait allusion ici à l'existence humble, sans attaches des Bruder, lesquels, comme d'autres immigrés, étaient des individus qui

avaient laissé très peu de traces derrière eux, « presque des anonymes ». (Modiano 1997, 28). Ajoutons aussi la déportation, sans qu'elle soit nommée, car elle évoque un effacement, une amnésie forcée qu'il essaie de contrecarrer par l'écriture du livre. En disant l'oubli, il espère sauver leurs noms de l'anonymat.

La « marque en creux » de Dora est ressentie davantage par le narrateur-auteur au moment où il se retrouve le boulevard Mortier, devant les bâtiments de la caserne des Tourelles, au lieu où Dora a été enfermée avant d'être transportée à Drancy. Cette caserne, avec sa plaque « Zone militaire. Défense de filmer ou de photographier » devient le symbole de l'oubli :

> « Je me suis dit que personne ne se souvenait plus de rien. Derrière le mur s'étendait un no man's land, une zone de vide et d'oubli… Et pourtant, sous cette couche épaisse d'amnésie, on sentait bien quelque chose, de temps en temps, un écho lointain, étouffé. C'était comme de se trouver au bord d'un champ magnétique, sans pendule pour en capter les ondes. » (Modiano 1997, 131).

À la fin du livre, l'absence de Dora s'étend sur toute la ville, qui devient aussi déserte que « le samedi 19 septembre [1942], le lendemain du départ de Dora et de son père », « comme pour marquer [son] absence » :

> « Depuis, le Paris où j'ai tenté de retrouver sa trace est demeuré aussi désert et silencieux que ce jour-là. Je marche à travers les rues vides. Pour moi, elles le restent, même le soir, à l'heure des embouteillages, quand les gens se pressent vers les bouches du métro. Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. » (Modiano 1997, 144).

La ville entière porte donc l'empreinte du passage de Dora, témoignant de sa disparition ainsi que de celle de tant d'autres Juifs, victimes de l'antisémitisme du régime de Vichy.

4.2. Les documents

Comme les lieux, les documents d'archives, les photographies et les lettres renvoient à des êtres ou à des événements oubliés faisant le lien entre le passé et le présent de la narration. Dans *Dora Bruder*, de nombreux documents rassemblés par le narrateur au cours de son enquête ponctuent le parcours de Dora : son inscription à l'internat du Saint-Cœur-de-Marie le 9 mai 1940, le moment de sa fugue le 14 décembre 1941, le rapport du commissariat de police de Clignancourt le 27 décembre 1941, sa seconde fugue au printemps 1942, son inscription dans le registre du camp des Tourelles le 19 juin 1942, son départ de Drancy à Auschwitz le 18 septembre 1943.

Cette enquête sur la vie de l'héroïne a beaucoup de failles, maints documents d'archives étant détruits après la guerre afin d'effacer les traces de culpabilité de l'État français. Toutefois, c'est grâce à celle-ci que le narrateur découvre des renseignements sur les gens que Dora avait croisés ainsi que sur d'autres victimes de la Shoah. Mentionnons, en guise d'exemple, l'histoire d'Annette Zelman, dénoncée par le père

de son fiancé et, ensuite, arrêtée pour projet de mariage avec un non-Juif. Ou bien, la lettre de Robert Tartakovsky adressée aux siens, trouvée par le narrateur dans une librairie, cinquante ans après sa rédaction : « la dernière lettre d'un homme qui est parti dans le convoi du 22 juin, avec Claudette Bloch, Josette Delimal, Tamara Isserlis, Hena, Annette, l'amie de Jean Jausion… » (Modiano 1997, 121).

Toutes ces histoires personnelles touchantes sont encadrées par des textes froids, à caractère général, relatés dans un discours historique, ayant toutefois le rôle d'aider le lecteur à surprendre l'atmosphère générale de l'époque et les événements significatifs qui l'ont jalonné. Ainsi, apprend-on de la circulaire du 6 juin 1942 sur le sort des Juifs qui ne portaient pas l'étoile jaune, des « ordres d'envois spéciaux et individuels », ou bien d'un rapport administratif rédigé en novembre 1943 à la Perception de Pithiviers sur des fouilles faites par le commissaire et son équipe avant et après le départ des internés pour le camp d'Auschwitz. L'extrait ci-dessous évoquant le passé du père de Dora, Ernest Bruder, est un exemple pertinent de juxtaposition de ces deux types de discours :

> « Avril 1920. Combat à Bekrit et au Ras-Tarcha. Juin 1921. Combat du bataillon de la légion du commandant Lambert sur le Djebel Hayanne. Mars 1922. Combat du Chouf-ech-Cherg. Capitaine Roth. Mai 1922. Combat du Tizi Adni. Bataillon de légion Nicolas. Avril 1923. Combat d'Arbala. Combats de la tache de Taza.
>
> […] La nuit, dans ce passage de sable et de caillasses, rêvait-il à Vienne, sa ville natale, aux marronniers de la Hauptallee ? La petite fiche d'Ernest Bruder, <2e classe légionnaire français>, indique aussi <mutilé de guerre à 100%>. Dans lequel de ces combats a-t-il été blessé ? » (Modiano 1997, 24-25).

Si le premier paragraphe de l'extrait se focalise sur les combats et l'identité collective des troupes, le second, au contraire, se penche sur l'univers intérieur d'Ernest Bruder : son histoire individuelle se situe ainsi à l'intérieur de la grande Histoire au sein duquel l'être humain n'est qu'un membre d'une collectivité. C'est bien la raison pour laquelle le texte du récit est ponctué de questions qui tentent de remplir ces blancs de la mémoire collective afin de mettre en évidence la vie et les souffrances quotidiennes de ces gens oubliés.

En outre, l'injustice du régime de Vichy frappe le lecteur davantage. On se rend compte qu'Ernest Bruder avait lutté pour la France, qu'il s'était sacrifié pour son pays adoptif en devenant « mutilé de guerre ». Toutefois, son héroïsme n'a pas point empêché l'État français de le traiter d'ennemi et de l'occulter de l'Histoire nationale.

Quant aux photographies, faute d'être reproduites dans la première édition de l'ouvrage, elles sont des descriptions ekphrastiques représentant des cadres d'immobilité temporelles dont « le punctum », en termes barthésiens[1], perce le lecteur

[1] Dans *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1984), Roland Barthes base ses notes sur la photographie sur deux concepts : *le stadium* et *le punctum*. Si le premier exprime « l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général » (p. 48), le second perce celui qui

tout en provoquant une expérience subjective qui le connecte aux images décrites à travers le regard et la sensibilité du narrateur. Quoiqu'elles soient toutes des descriptions qui présentifient l'absence, l'on remarque, comme le suggère Schulte Nordholt, un contraste absolu entre les deux passages évoquant des « images en prose » (Hirsch 1997, 3). Ainsi, l'ensemble de huit photos d'avant-guerre représentant des bribes de la vie de Dora et de ses parents est décrit d'une manière neutre et lapidaire, tel que le démontre l'extrait suivant :

> « Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée d'un grand-voile blanc […]. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc. […] Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. Elle a douze ans environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. Elle tient dans la main droite un livre. Ses cheveux sont entourés d'une petite couronne dont on dirait que ce sont des fleurs blanches. Elle a posé sa main gauche sur le rebord d'un grand cube blanc ornementé de barres noires aux motifs géométriques, et ce cube blanc doit être là pour le décor. » (Modiano 1997, 31-32).

Ce qui « poigne » dans chacune de ces photographies est la couleur blanche, symbole de la pureté et de l'innocence. C'est une atmosphère de bonheur et de naïveté qui s'en dégage et s'étend sur toute la période précédant la guerre.

Le second élément du diptyque ekphrastique comprend une longue description bien minutieuse d'une seule photographie représentant Dora, sa mère et sa grand-mère, donc trois générations de femmes :

> « J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix…Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano. Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. Les trois femmes sont côte à côte, la grand-mère entre Cécile Bruder et Dora. Cécile Bruder porte une robe noire et les cheveux courts, la grand-mère une robe à fleurs. Les deux femmes ne sourient pas. Dora est vêtue d'une robe noire […]. » (Modiano 1997, 90-91).

On remarque que cette fois-ci, le narrateur se focalise sur la couleur noire et la tristesse des femmes, détail qu'il rattache à la gravité de l'époque où elles vivaient et aussi à un deuil prémonitoire annonçant le désastre qui les attendait.

---

regarde la photographie, « car *punctum* c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tâche, petite coupure » (p. 49). Le punctum est donc un détail qui explose du spectacle clair du *studium* et qui, grâce à sa force d'expansion, peut emplir toute une photographie.

L'absence des photographies permet donc au narrateur-auteur de guider le lecteur, d'orienter sa vue à travers la description afin de le faire surprendre des subtilités que la photographie brute aurait manquées. En outre, en ne reproduisant pas les photos de Dora, Modiano a pu commémorer toutes les victimes de la guerre.

Conclusion

Le roman *Dora Bruder* se révèle comme un texte basé sur la technique du collage. Les discours hétérogènes qui le composent, les différentes formes d'écriture utilisées, l'entrelacement des trois lignes narratives - l'enquête, la biographie et l'autobiographie -, la superposition d'époques différentes qui se brouillent parfois, tout cela entraîne une fragmentation qui se reflète autant dans la forme que dans le fond du récit. En effet, la fragmentation de la narration reproduit l'instabilité et l'ambiguïté de l'Occupation soulignant les dangers d'une interprétation univoque de l'Histoire.

Par son enquête sur Dora Bruder, Modiano arrache à l'oubli les victimes de la persécution des Juifs pendant l'Occupation. De plus, en découvrant Dora, il finit par se découvrir lui-même. En recréant l'existence de Dora, il établit des parallèles entre sa propre jeunesse parisienne et celle de Dora, qui devient son *alter ego* féminin. C'est par le biais de Dora qu'il peut « vivre » les années noires de l'Occupation et pénétrer dans la vie clandestine de son père.

Grâce à la fiction, il surmonte l'apparent échec de son enquête et réussit à intégrer l'existence de cette jeune fille oubliée dans la mémoire collective de la Shoah : « Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait aucune trace de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Elysées. » (Modiano 1997, 65). Ainsi, c'est l'écriture qui comble les blancs de la mémoire et de l'Histoire.

Textes de références

Modiano, Patrick. 1997. *Dora Bruder*. Paris : Éditions Gallimard.
Modiano, Patrick. 1977. *Livret de famille. Paris :* Éditions Gallimard.
Modiano, Patrick. 1990. *Voyage de noces*. *Paris :* Éditions Gallimard.

Références bibliographiques

Barthes, Roland. 1984. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Éditions Gallimard.
Cooke, Dervila. 2005. *Present Pasts. Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam-New York : Éditions Rodopi.
Douzou, Catherine. 2007. *Naissance d'un fantôme : Dora Bruder de Patrick Modiano*, in « Protée », vol. 35, no. 3, p. 23-32.
Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Howell, Jennifer. 2010. *In defiance of genre: The language of Patrick Modiano's Dora Bruder project*, in « Journal of European Studies », vol. 40, no.1, p. 59-72.
Linchet, Dominique. 2007. *Ambiguïté narrative et fragmentation dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in « South Carolina Modern Language Review », vol. 6, no. 1, p. 46-58.
Rousso, Henri. 1990. *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil.

Roux, Baptiste. 1999. *Figures de l'Occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*. Paris : L'Harmattan.
Schulte Nordholt, Annelies. 2012. *Photographie et image en prose dans Dora Bruder de Patrick Modiano*, in « Neophilologus », vol. 96, no. 4, p. 523-540.
Schulte Nordholt, Annelies (éd.). 2008. *Perec, Modiano, Raczymow et les lieux* in *Témoignages de l'après-Auschwitz dans la littérature juive-française d'aujourd'hui. Enfants de survivants et survivants-enfants*. Amsterdam-New York, NY : Rodopi.
Xanthos, Nicolas. 2012. *Un sentiment de vacance et d'éternité : « Dora Bruder » contre l'histoire*, in « MNL », vol. 127, no. 4, p. 889-908.

Sitographie

Hirsch, Marianne. 2013. *Postmémoire* (Entretien), in « Art Absolument », p. 6-11, revue en ligne http://www.ciremm.org/wp-content/uploads/2015/06/Pages-de-ArtAbsPostmemoire-72dpi.pdf, page consultée le 21 novembre 2021.
Rose, Sven-Erik. 2008. *Remembering Dora Bruder: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive*, in « Postmodern Culture », vol. 18, no. 2, revue en ligne https://doi.org/10.1353/pmc.0.0017, page consultée le 21 novembre 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.02.03

Valentina GOJE
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

Le blanc – symbole de la dégradation psychique dans le récit court maupassantien. De l'oubli de la raison à la folie

Abstract: **(White – symbol of psychic degradation in Maupassant's short stories. From reason to madness)** This article was written with the aim of drawing attention to the chromatico-symbolic use of white color in Guy de Maupassant's short prose, which reveals one of the writer's recurring themes that has been the subject of numerous research work during the nineteenth century, namely madness. Guy de Maupassant's short stories report an abundant number of "lunatics", disconnected from reality (memory) and "sunk" into madness. Forgetting the quality of being rational is strongly impacted by a major trigger: the age. Symbolically reigned by the white color, the ol" age pla"s the card of madness in Maupassant's prose, illustrating characters who approach dementia at the sight of white objects or apparitions. We therefore propose to make visible the notion of "psychological-chromism" through a chromatic and symbolic analysis of this color related to Maupassantian psychologies.

Keywords: *age, white, madness, Guy de Maupassant, short story.*

Résumé : Le but de cet article est d'attirer l'attention sur l'emploi chromatico-symbolique du blanc dans la prose courte de Guy de Maupassant, qui dévoile une des thématiques récurrentes de l'écrivain, faisant l'objet de nombreux travaux de recherche durant le XIX^{e} siècle, à savoir la folie. Les contes et les nouvelles maupassantiens font état d'un nombre abondant de « fous », déconnectés de la réalité (mémoire) et «sombrés » dans la folie. L'oubli de la raison est fortement impacté par un déclencheur capital : l'âge. Dominée symboliquement par le blanc, la vieillesse joue la carte de la folie chez Maupassant, illustrant des personnages qui se rapprochent de la démence à la vue des apparitions ou des objets blancs. Nous nous proposons de rendre visible la notion de « chromisme psychologique » à travers une analyse chromatique et symbolique de cette couleur, rapportée aux psychologies des personnages maupassantiens.

Mots-clés : *âge, blanc, folie, Maupassant, prose courte.*

Introduction

Les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant font preuve d'une source inépuisable d'interprétations symboliques associées aux couleurs relatives aux personnages, représentant l'appui des chercheurs dans le but de rendre plus claire ces zones d'analyse littéraire timidement foulées par la critique contemporaine concernant cet écrivain.

Nous nous proposons d'illustrer la complexité symbolique et chromatique de la couleur blanche, en rapport direct avec le personnage maupassantien, dont la psychologie se dirige vers une dégradation psychique, particulièrement à cause de son

âge et de ses circonstances de vie. Nous considérons qu'il y a un intime lien entre la folie, thème récurrent dans les créations de Maupassant, et l'idée de l'oubli. Manifester un comportement atteint par la folie est un « processus » délicat qui comporte plusieurs étapes, parmi lesquelles l'oubli. Les personnages passent d'abord par l'oubli de la raison, ce qui les conduit à la diminution des fonctions intellectuelles, aux troubles de l'attention, de la mémoire et du jugement. Par voie de conséquence, l'oubli devient le premier et le plus important déclencheur préfigurant la folie.

L'article débute par une partie théorique qui vise les interprétations symboliques du blanc réalisées par des critiques littéraires à partir de la seconde moitié du XIX^e^ jusqu'à nos jours. Les deux acceptations latines du blanc, conformément à Jean André, *albus* et *candidus*, représentent le point de départ de cette analyse symbolico-chromatique. La recherche se poursuit avec l'analyse de cinq contes et nouvelles maupassantiens représentatifs pour la thématique envisagée.

1. La symbolique du blanc

La couleur est subjective et provoque des émotions. Attribuer à une couleur une seule valeur symbolique signifie limiter, littéralement, son usage à une fonction unique, ce qui est impossible, vu que la couleur n'est pas anodine, son sens immuable non plus, mais elle véhicule : « […] des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elle possède des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire. » (Pastoureau 2005, 7).

Les ténèbres associées au noir et la lumière associée au blanc délimitent le chemin des premières couleurs qui apparaissent dans la *Genèse* : Dieu a convoqué la lumière à partir des ténèbres : « les ténèbres ont précédé la lumière ; l'apparition de la lumière était une condition obligée pour que la vie puisse apparaître sur la terre : *Fiat lux* ! » (Pastoureau 2005, 23). Le blanc et le noir ont été considérés comme des « non-couleurs » qui formaient ensemble un univers particulier, en opposition avec celui des couleurs : « "en noir et en blanc" d'un côté et "en couleurs" de l'autre » (Pastoureau 2005, 23). Au début du XX^e^ siècle, grâce aux physiciens, qui ont redéveloppé les propriétés chromatiques de ces couleurs, le blanc et le noir ont récupéré leur statut perdu depuis le Moyen Âge, à savoir « celui de couleurs authentiques » (Pastoureau 2005, 23).

En tous domaines, il n'y a pas un blanc, mais des blancs et cette quête de la lumière a mené à la distinction de divers degrés, soit d'obscurité, soit de lumière, créant une sorte d'éventail des blancs relativement large : « l'accent est d'abord mis sur la texture, la densité, l'éclat ou la luminosité de la couleur, ensuite sur sa tonalité » (Pastoureau 2005, 34). Pour le latin, le blanc a bénéficié de l'usage de deux termes de base : *albus* pour désigner le blanc mat ou le blanc neutre et *candidus* qui a été employé pour révéler le blanc brillant. Jean André (1949, 33) souligne dans son ouvrage que le latin a utilisé deux adjectifs pour exprimer le blanc : *albus* illustre « le sens de "clair" sans autre idée de blancheur », « le sens fondamental de *candidus* est "d'une blancheur éblouissante " » (André 1949, 33). Selon Fréderic Portal (1999, 25), *candidus* du latin,

exprimant la blanc, heureux et candide, se rapproche du mot grec *leukos* qui « signifie blanc, heureux, agréable, gai », tandis que pour Sean Adams (2007, 227) le blanc provient « du bas latin *blancus*, du vieux francique *blank* ».

Selon Michel Pastoureau (2008, 37), « l'univers du blanc, que l'on croyait relégué dans le passé, est toujours là, profondément ancré dans nos rêves et peut-être dans notre manière de penser ». Ce point de vue du spécialiste de la symbolique et l'histoire des couleurs nous semble pertinent dans l'analyse interprétative des contes et des nouvelles maupassantiens visant la valeur chromatique et symbolique du blanc, à l'aide du « psycho-chromisme ». Notre défi assumé serait d'investiguer, du point de vue herméneutique, le statut du blanc rapporté aux psychologies des personnages maupassantiens, observés dans de diverses circonstances, moments de la journée ou périodes de l'année. Grâce au psycho-chromisme / le chromisme psychologique nous démarrons une « enquête » chromatico-psychologique du personnage maupassantien. Essayant d'expliquer l'analogie créée entre la psychologie humaine et la chromatique, nous entendons par le psycho-chromisme un sous-type de l'analogie, car c'est une figure/trope de la pensée ; ce serait la démarche analytique consistant à surprendre/interpréter le double (l'être) et l'antagonisme (les gestes) du personnage fictif et/ou fictionnel, 'color(i)é' en blanc du point de vue psychologique.

Ayant comme point de départ la chromatique blanche, nous nous proposons de rendre visible le passage de la matité à la brillance de cette couleur, puisque la première altération que la couleur subit « est due à l'éclairage » (André 1949, 8) et, ensuite, dépister et analyser la symbolique du blanc neutre et du blanc étincelant, les associant, finalement, à des typologies des personnages.

D'abord, le spectacle chromatique du blanc opaque au blanc brillant est varié, ainsi que la symbolique de chaque nuance qui se détache. On apercevra que *albus*, en dehors de son sens de « clair », peut prendre d'autres teintes grâce au mélange avec d'autres couleurs : « nous parlons couramment d'un blanc-bleuâtre, grisâtre, jaunâtre » (André 1949, 27), rapporté aux êtres ou à des objets. D'autre part, il peut également avoir le sens de « pâle, blême » (André 1949, 27), figurant soit une personne malade, émue, soit affectée par la vieillesse. En revanche, *candidus*, dont la signification chromatique porte sur l'éclat du blanc, est étroitement associé aux astres célestes, voire le soleil, la lune ou les étoiles, ou aux fantômes/apparitions ou esprits, dont la brillance est plus forte que la couleur. Partant de ces acceptions, les significations du blanc dépassent la frontière des clichés (signification toujours positive) et il peut acquérir aussi le symbole de la folie et, finalement, de la mort : « c'est la couleur chinoise de la mort et du deuil » (St Clair 2016, 41), deux thèmes maupassantiens récurrents.

2. Le blanc (*albus*) - symbole de la vieillesse

Conformément à Lydia Pelletier-Michaud (2007, 126), le blanc se rapporte, de manière subjective, à la vieillesse : « la vieillesse elle-même porte des cheveux blancs, ou est directement qualifiée de "blanche" ». Il est question de blanc mat (*albus*) dans la prose courte de Guy de Maupassant suggérant pareillement l'idée de vieillesse, par

la teinte de grisâtre qui attire parfois l'attention sur l'oubli de la raison, allant jusqu'à la folie des personnes âgées. Cette idée est bien formulée par la même chercheuse opinant que : « la blancheur des cheveux peut également marquer la fragilité, la vulnérabilité d'une personne âgée. » (Pelletier-Michaud 2007, 126).

Le Docteur Héraclius Gloss est une nouvelle maupassantienne qui met en exergue un personnage quêtant la vérité philosophique, qu'il croit avoir découverte dans un ancien manuscrit. Une fois son but atteint, il change de comportement, respecte les animaux et adopte un singe. Cependant, la nouvelle illustre un contraste qui vise la conduite oscillante du docteur, trouvé entre la réalité et la démence, d'abord à cause de sa sénescence : « de haute taille portant une longue barbe et de longs cheveux blancs » (Maupassant 1974, 42), et par la suite de ses rêves étranges « il avait vu plusieurs fois en rêve un grand homme blanc, habillé à l'antique, qui lui touchait le front du doigt, en prononçant des paroles inintelligibles » (Maupassant 1974, 15). Dans ces deux citations, la couleur blanche devient signe de vieillesse et symbolise également la dégradation psychique du personnage, qui tombera, petit à petit, dans la folie, puisqu'il sera enfermé dans l'« Asile des Aliénés » (Maupassant 1974, 52). Dans une scène où le narrateur reçoit la pierre brisée, il se souvient que c'était lui qui l'avait gravé. La couleur de son âge marque une fluctuation entre la raison et l'oubli /la perte de la mémoire, avant de tomber dans la folie, ce qui rend plus confus le personnage.

> « Les ouvriers que je dirigeais m'apportèrent un jour une pierre brisée couverte d'écriture qu'ils avaient trouvée en creusant les fondations. Je me mis à la déchiffrer - et tout en lisant la vie de celui qui avait tracé ces signes, il me revenait par instant comme des lueurs rapides d'un passé oublié. Peu à peu le jour se fit dans mon âme, je compris, je me souvins. Cette pierre, c'était moi qui l'avais gravée ! » (Maupassant 1974, 63).

La période où il a été enfermé dans l'asile, le docteur a expérimenté de divers états de perturbation émotionnelle à la limite de la raison et de l'oubli : « Il s'éveilla le lendemain, le pouls calme et la tête légère. Il réfléchit quelques instants sur sa situation. » (Maupassant 1974, 72).

> Pendant près d'un mois le docteur ne quitta point sa chambre ; il passait ses journées seul, la tête entre ses deux mains, profondément absorbé. » (Maupassant 1974, 84).

Le cercle vicieux de son délire ne prend jamais fin ; il est libéré de l'asile et retombe dans le péché de la haine et des actions pernicieuses. Désigné, indirectement, par une couleur qui porte sur son âge et sur la folie qui l'avait envahi, le docteur Héraclius n'est qu'un damné de la société, dont le milieu environnant est la raison principale de sa conduite. En vérité, Guy de Maupassant propose un personnage « marginal » si l'on prend en considération ses actions, mais selon les confusions mentales qui mettent pêle-mêle la réalité et la raison, il devient la victime d'une

dégradation psychologique constante. Le narrateur ressent de la pitié par rapport à ce personnage, qu'il ne blâme pas, mais à travers duquel il illustre des aspects naturalistes de son œuvre, créant une typologie d'un « fou », enchanté par l'oubli.

Outre la signification de sénescence, cette nuance, *albus*, fait également introduire en discussion la débauche, l'inconséquence psychique et, au sens plus large, la « démence » des personnages, en opposition avec la signification de la sagesse dont elle est porteuse. *Pétition d'un viveur malgré lui* est une nouvelle maupassantienne qui attire l'œil sur l'étourderie d'un personnage en contraste avec son âge mûr : il jette la culpabilité du péché extra-conjugal sur la femme déjà mariée, sa concubine, mais qui l'a complètement aveuglé : « Maintenant que je suis désintéressé dans la question, vu mon âge et mes cheveux blancs, je viens protester contre vos jugements ! » (Maupassant 1974, 342). Ce personnage a des traits louches et douteux, connaît des troubles émotionnels, dont les conséquences reflètent l'impossibilité d'assumer la moitié de la gravité de l'acte commis. Le blanc des cheveux est symbole de la vieillesse et du caractère « impur » de ce personnage, attirant également l'attention sur la symbolique de l'oubli, voire de la démence (feinte ou non). Le paradoxe qui se crée est que, si généralement le blanc des cheveux « est la couleur essentielle de la Sagesse » (Chevalier 2020, 131), le texte propose un personnage trouvé à l'autre extrémité de cette qualité, incarnant la mesquinerie, le mensonge et la bassesse d'esprit, traits qui construisent une psychologie « marginale », facilement jugeable du point de vue de l'Église catholique « dominante » en France (à l'époque de l'écriture maupassantienne). Ce personnage joue la carte de l'oubli, dans le but de ne pas assumer la responsabilité de ses actions. Cette fois également, Guy de Maupassant laisse ses personnages se manifester à leur bon gré, mais qui transposent exactement des typologies « photographiées », faisant partie de la société vivante.

3. Le blanc (*candidus*)

3.1. La blancheur de la neige

Paradoxalement, le blanc, qui passe pour une couleur positive, comme le précisait Eva Heller (2009, 131) : « le blanc est la couleur du bien, de la résurrection, de la libération des péchés », peut également insinuer la mort, idée affirmée par Jean Chevalier : « Dans toute pensée symbolique, la mort précède la vie, toute naissance étant une renaissance. De ce fait, le blanc est primitivement la couleur de la mort et du deuil » (Chevalier 2020, 143), c'est-à-dire que l'abondance du blanc lumineux (*candidus*) peut accabler et « hypnotiser » les personnages maupassantiens, préconisant en même temps une fin tragique.

L'auberge est un conte maupassantien où le narrateur insiste sur le caractère blanc de la neige, qui envahit la nature et détermine le destin de certains personnages. Placée dans une auberge des Hautes-Alpes, l'histoire abonde en tropes qui renforcent la blancheur du paysage qu'on croit éblouissant : « les sommets blancs des montagnes » (Maupassant 1979, 784), « dans cette prison de neige, n'ayant devant les yeux que la

pente immense et blanche du Balmhorn, entourés de sommets pâles et luisants, enfermés, bloqués, ensevelis sous la neige qui monte autour d'eux » (Maupassant 1979, 784)[1]. Dans ces descriptions de la nature, l'éclat de la neige affermie par la lumière du soleil dont la brillance est radieuse « hypnotise » les personnages, les rend fous, les fait perdre la mémoire et prévoit une sorte d'espace clos d'où le personnage ne peut plus s'enfuir ; par voie de conséquence, sa fin est tragique.

Michel Pastoureau considérait (2005, 54) que le blanc de la neige est le seul à prendre « un aspect monochrome » lorsqu'elle s'étend dans une manière uniforme sur les champs. En plus, il disait qu'il est relativement facile de faire « quelque chose d'uniforme, d'homogène, de pur avec du blanc qu'avec les autres couleurs » (Pastoureau 2005, 49). Dans *L'auberge*, le caractère monochrome du blanc (*candidus / niveus*) renvoie à l'hiver, au froid terrible, à « la mort » de la nature, à la solitude ; il engendre un sentiment de peur et annonce la mort de certains personnages. Avant d'atteindre la folie, Ulrich, le personnage principal, a des sentiments de peur en lui faisant oublier sa raison et manifeste des troubles mentaux : « Alors tout ce qui lui restait de raison fut emporté par la terreur ». (Maupassant 1979, 794). Le squelette du chien Sam et le cadavre d'Ulrich, toujours dominés par le blanc, ont été retrouvés une fois l'hiver fini : « c'était Ulrich, bien que ses cheveux fussent blancs » (Maupassant 1979, 796), l'un est devenu fou avant de mourir, tandis que l'autre est mort de froid. En cette circonstance, il en résulte que la blancheur de la neige « assoupit » les personnages, les fait oublier la raison, et détermine leur trajectoire : ils apparaissent comme captifs dans cette prison de neige, d'où l'échappement est presque impossible.

3.2. La folie

L'auberge fait partie des contes fantastiques maupassantiens dans lesquels le blanc étincelant est associé à l'idée des apparitions ou des esprits. Dans ce cas, Ulrich a des visions du fantôme qui lui provoquent de l'anxiété et de l'angoisse, le transformant en fou : « Il voulait s'enfuir et n'osait point sortir ; il n'osait point et n'oserait plus désormais, car le fantôme resterait là, jour et nuit […] Ulrich ne dormit guère, l'esprit hanté de visions, les membres secoués de frissons » (Maupassant 1979, 792). Le personnage a peur que les visions des fantômes n'y plantent la graine de la démence et n'entraînent, inévitablement, la mort :

> « Et Ulrich la sentait là, tout près, derrière le mur, derrière la porte qu'il venait de refermer. Elle rôdait, comme un oiseau de nuit qui frôle de ses plumes une fenêtre éclairée ; et le jeune homme éperdu était prêt à hurler d'horreur » (Maupassant 1979, 792).

[1] Donnons encore quelques exemples : « Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide » (Maupassant 1979, 784), « Un nuage mouvant, profond et léger, d'écume blanche s'abattait sur eux » (Maupassant 1979, 784), ou « dans un de ces profonds ravins immaculés dont la blancheur est plus sinistre que les ténèbres des souterrains. » (Maupassant 1979, 784).

L'oubli de la raison se produit au moment des confusions mentales qu'Ulrich manifeste quand il pense avoir entendu la voix de Gaspard : « Il dormit longtemps, d'un sommeil invincible. Mais soudain, une voix, un cri, un nom : <Ulrich !>, secoua son engourdissement profond et le fit se dresser. Avait-il rêvé ? Était-ce un de ces appels bizarres qui traversent les rêves des âmes inquiètes ? » (Maupassant 1979, 789). Tous ces sentiments se poursuivent avec les troubles de jugement, quand Ulrich pense que son compagnon est mort, après avoir agonisée deux jours et il hante maintenant les vivants : « Et son âme, à peine libre, s'était envolée vers l'auberge où dormait Ulrich. » (Maupassant 1979, 792). L'écrivain emploie le blanc associé aux esprits surnaturels, dans le but de mettre en vedette le thème de la folie/démence, en partant de l'oubli de la raison et la perte de la mémoire, à travers l'image des personnages qui sont « hantés » par cette couleur (tant au niveau de l'environnement, qu'à travers les apparitions étranges), et dont l'imagination joue des tours.

Toujours dans la sphère du fantastique, ayant le blanc comme symbole des apparitions surnaturelles des défunts, nous trouvons *Apparition* et *La peur.* D'abord, dans *Apparition*, le personnage, à l'image du marquis de la Tour Samuel, est hanté par une femme vêtue de blanc, qui lui demande de la peigner, lors d'une visite rendue au château abandonné. L'apparition du fantôme en blanc : « Une grande femme vêtue de blanc me regardait, debout derrière le fauteuil où j'étais assis une seconde plus tôt » (Maupassant 1974, 784), rend le personnage fou, et influence, d'une manière dynamique, ses états d'esprit : « Je vous assure que, dans l'instant de l'apparition, je ne songeais à rien. J'avais peur. » (Maupassant 1974, 784).

> « Alors, pendant une heure, je me demandai anxieusement si je n'avais pas été le jouet d'une hallucination. Certes, j'avais eu un de ces incompréhensibles ébranlements nerveux, un de ces affolements du cerveau qui enfantent les miracles, à qui le Surnaturel doit sa puissance. Et j'allais croire à une vision, à une erreur de mes sens, quand je m'approchai de ma fenêtre. Mes yeux, par hasard, descendirent sur ma poitrine. Mon dolman était plein de longs cheveux de femme qui s'étaient enroulés aux boutons ! Je les saisis un à un et je les jetai dehors avec des tremblements dans les doigts. » (Maupassant 1974, 786).

Dans cette citation, les oscillations de comportement entre la raison et l'oubli placent le personnage sur le point d'atteindre la folie et préfigurent une conduite spécifique pour ce dérèglement mental. Cette nouvelle joue la carte du gothique aussi, en associant le château hanté à la chromatique du blanc, porteur de folie. L'apparition du fantôme a déclenché une série de sentiments de panique : « Alors une fièvre de fuite m'envahit, une panique, la vraie panique des batailles. Je me sentais trop ému, trop troublé » (Maupassant 1974, 786), dont l'enchaînement a fait douter le personnage de la réalité des événements. Il devient la proie des troubles mentaux, incarnant la thématique de la démence.

La peur, conte publié dans *Le Gaulois,* évoque une rencontre des voyageurs sur un bateau vers l'Afrique qui racontent des peurs vécues à l'époque. Le fantôme du

braconnier tué, qui hantait la maison où un des personnages se trouvait, est relevé à travers un blanc toujours lumineux (*candidus*) : « puis soudain une tête apparut contre la vitre du judas, une tête blanche avec des yeux lumineux comme ceux des fauves » (Maupassant 1974, 650). La brillance de ses yeux, la tête blanche et l'association à une bête sauvage renforcent le caractère horrible de cette créature dont la férocité déclenche la peur du personnage et suscite l'épouvantable.

> « Et je vous jure qu'au fracas du coup de fusil que je n'attendais point, j'eus une telle angoisse du cœur, de l'âme et du corps, que je me sentis défaillir, prêt à mourir de peur. Nous restâmes là jusqu'à l'aurore, incapables de bouger, de dire un mot, crispés dans un affolement indicible. On n'osa débarricader la sortie qu'en apercevant, par la fente d'un auvent, un mince rayon de jour. » (Maupassant 1974, 650).

Pour un instant, le personnage oublie sa raison et ne peut plus penser rationnellement, abasourdi par le blanc lumineux de la bête. Il s'avère que, dans les deux cas, la dimension étincelante du blanc a souvent le rôle de « frapper » la vue des personnages, ayant un effet d'aveuglement et développant des aliénations mentales et de l'anormal. Dans chaque cas, le blanc suggérant les fantômes symbolise des personnages devenus victimes de leurs propres aliénations mentales et illustre, d'une manière indirecte, la thématique de la folie.

Conclusion

Cette recherche nous a permis de déterminer qu'un des spectres des nuances chromatico-symboliques qui colorent la prose courte maupassantienne est marqué par deux axes opposés : des blancs lumineux et éteints. Rattachées métaphoriquement aux personnages masculins et féminins, puisque la couleur est individuelle et « déclenche des émotions » (Adams 2007, 11), nous avons repéré un système de valeurs affectives qui rendent visible le thème de la folie, en partant de l'oubli de la raison. La technique narrative utilisée par Guy de Maupassant, employant d'une manière intrinsèque le blanc, afin de construire un portrait psychologique de ses personnages, prouve son rapprochement à l'esthétique réaliste et naturaliste. Cette approche chromatique est utilisée pour parler, indirectement, des sentiments et des caractères humains, tout comme des organismes humains, morts ou vivants, c'est à-dire, la réalité et la nature perçues dans toutes leurs laideur et beauté.

Texte de références

Maupassant, Guy de. 1974-1979. *Contes et Nouvelles*. Paris : Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade », Tomes I-II.

Références bibliographiques

Adams, Sean. 2007. *Le dictionnaire de la couleur*. Paris : Pyramyd Éditions.
André, Jean. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris : Librairie G. Klincksieck.
Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 2020. *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris : Robert Lafont / Jupiter.
Goethe, Johann Wolfgang. 2017 [1810]. *Traité des couleurs*. Paris : Triades.
Heller, Eva. 2009. *Psychologie de la couleur*. Paris : Pyramyd.
Pastoureau, Michel. 2008. *Noir, Historie d'une couleur*. Paris : Éditions du Seuil.
Pastoureau, Michel ; Simonnet, Dominique. 2005. *Le petit livre des couleurs,* Paris : Éditions du Panama.
Pelletier-Michaud, Lydia. 2007. *Couleurs, lumière et contrastes chez les lyriques grecs et les élégiaques latins*. Québec : Université Laval.
Portal, Frédéric. 1999. *La symbolique des couleurs*. Paris : Pardès.
St. Clair, Kassia. 2016. *La vie secrète des couleurs*. Paris : Éditions du Chêne.

DOI: 10.35923/QR.09.02.04

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest
de Timişoara)

Le Chronotope de la mémoire dans le conte *Zulma* de Madame de Staël

« Le Temps revient. »
(Laurent de Médicis)

Abstract: **(The chronotope of memoire illustrated in Madame de Staël's short story *Zulma*)** The theme of the study is the time-space of an infliction. The literary corpus: *Zulma* by Madame de Staël, a romantic tale from the first stage of Madame de Staël's literary creation. *Zulma* is an episode of love that should have opened the essay *The Influence of Passions on the Happiness of Individuals and Nations* and served as an illustration. From an aesthetic point of view, this is early romantic writing. The working hypothesis: the writer intends to construct an affective literary geography and traces the temporal and spatial narrative axes that define later romanticism. Methodology: applying interpretative analysis of endogenous and exogenous chronotope to the short story text; psychoanalytic and thematic approaches with comparative ramifications. The critical benchmarks for our work: the emphasis falls on writing as a catharsis to heal the immense suffering caused by soul pain; the configuration of the female character Zulma according to the traits of early romanticism; the love-passion that gives life and death; the narrative pattern common to early staëlian writing: wilderness, a female character in love in spite of himself, love-passion, the male character's departure for battle, meeting another woman, return without love, suicide (her) and death (him) (or vice-versa); the close relationship between narrative (basic literary gender) and theatre (hybridization).

Keywords: *memory, short story Zulma, Madame de Staël, romanticism, chronotope.*

Résumé : La thématique de l'étude est le temps-espace d'une infliction. Le corpus littéraire : *Zulma* de Madame de Staël, conte romantique de la première étape de la création littéraire staëlienne. *Zulma* est un épisode amoureux qui aurait dû ouvrir l'essai *L'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* et en servir d'illustration. Du point de vue esthétique, c'est une écriture trouvée à l'aube du romantisme. L'hypothèse de travail : l'écrivaine construit une géographie littéraire affective en retraçant des axes narratifs temporels et spatiaux qui définissent le romantisme de plus tard. La méthodologie : appliquer la grille interprétative du chronotope endogène et exogène au texte du conte ; démarches psychanalytique et thématique aux ramifications comparatistes. Les idées-clés de l'étude : l'accent tombe sur l'écriture comme état de catharsis afin de guérir les immenses souffrances causées par les troubles d'âme ; la configuration (avant la lettre) du personnage féminin Zulma selon les traits du romantisme naissant ; l'amour-passion déclencheur de vie et de mort ; le schéma narratif commun aux écritures staëliennes de jeunesse : cadre naturel sauvage, personnage féminin épris malgré lui, amour-passion, départ du personnage masculin au combat, rencontre d'une autre femme, retour sans amour, suicide (elle) et mort (lui) (ou bien vice-versa) ; le rapport étroit entre la narration (genre-souche) et le théâtre (hybridation).

Mots-clés : *mémoire, conte Zulma, Madame de Staël, romantisme, chronotope.*

1. Introduction : jalons d'histoire littéraire et méthode de travail

Zulma est un conte staëlien de jeunesse, publié en 1794, qui constitue l'ouverture à l'essai *De l'Influence des passions sur le bonheur des individus et des nations* dont le but déclaré dans l'*Avertissement au lecteur* est de réfléchir sur le bonheur ; c'est une analyse lucide et détachée d'un sentiment (comme le fera plus tard Stendhal dans *De l'amour*[1]). Comme espace, l'écrivaine choisit les bords de l'Orénoque, nature exotique qu'elle n'a jamais visitée ; fixer un cadre naturel de ce type est une pratique courante dans l'écriture littéraire de la fin du XVIII[e] siècle. En plus, ce n'est pas un espace géographique proprement dit, aux frontières esquissées d'une manière réaliste, mais un lieu qui exalte l'imagination et déclenche le goût du voyage vers des terres tropicales et lointaines. Du point de vue thématique, le conte *Zulma* est l'histoire d'une infliction et l'illustration de la palette sentimentale romantique que Madame de Staël fait voir par le biais de ce personnage, Zulma, qui présage en quelque sorte Corinne (du roman *Corinne ou l'Italie*) et qui préfigure Delphine (du roman éponyme), les protagonistes des romans staëliens de maturité. Les sentiments y présentés vont du bonheur à la tristesse, passant par les remords et les reproches, ils décrivent également l'agonie et l'extase, suite à l'implication émotionnelle totale dans une liaison affective à la vie, à la mort. En effet, les quatre étapes de la croissance et de la décroissance du sentiment amoureux sont repérables dans le texte : l'espoir et la renaissance des sentiments oubliés ; la plénitude de l'amour vécu par les deux héros ; la passion éteinte et 'fanée' qui cherche à se renouer, mais elle n'arrive plus à le faire ; la fin du bonheur et la mort.

Toute cette pléiade de sentiments est repérable dans le conte grâce à une structure temps-espace propre au romantisme naissant : le chronotope décrivant une géographie affective. La méthodologie dont nous allons nous servir consiste à appliquer la grille interprétative du chronotope ; c'est une démarche critique faite en première pour ce corpus littéraire du romantisme naissant.

2. Traits romantiques du conte

Si, du point de vue chronologique, le conte se trouve à l'aube du romantisme, du point de vue thématique, il fait preuve des traits romantiques comme s'il était au milieu de ce courant littéraire. Zulma et Fernand sont les héros du conte, infligés par le sort. Zulma est une jeune femme issue d'une tribu sauvage dont le territoire est les bords de l'Orénoque (voir la carte en annexe de cette étude). Fernand est un jeune homme de la même ethnie, mais ayant subi les effets éducatifs de la civilisation. S'il était un homme que Zulma haïssait autant qu'elle aurait pu aimer (comme elle l'avait fait avant) c'était bien Fernand. Il avait entamé une relation amoureuse avec Mirza, à peine quelques semaines après son départ au combat, un amour tissé de promesses. Comment cet individu, qui se prétendait voué corps et âme à la vie de Zulma, avait-il pu oublier si vite les serments d'amour faits à la jeune fille ? C'était la question - seuil

[1] Stendhal suit, dans l'essai *De l'amour*, le modèle staëlien d'analyse sentimentale.

que notre héroïne ne pouvait plus franchir. Le jour même de ce rappel volontaire du souvenir, elle avait senti encore une fois le cœur 'se rompre' sous l'épaisseur de l'intensité de sa passion jamais oubliée. Un crac étouffé, dont la cause est verbalisée devant tout le monde, et elle s'en était fallu de peu qu'elle ne tombe tête la première dans la boxe d'accusés. Cet évanouissement sous le poids du sentiment a quelque chose de théâtral, bien évidemment, et va faire carrière dans la prose romantique ; dans ce contexte, il est une forme d'expression indirecte que l'auteure a choisie pour son personnage : par cela, Madame de Staël montre que Zulma perd sa lucidité et qu'elle commence à 'réfléchir' avec le cœur.

Contrainte par sa conscience à tout dévoiler avant de mourir, Zulma construit son discours libérateur comme état de catharsis afin de guérir les immenses souffrances causées par les troubles d'âme : l'amour-passion à la vie, à la mort. Le personnage féminin Zulma est configuré selon les traits du romantisme naissant : passionnée, passionnelle, vouée corps et âme à son unique amour, sage comme si elle avait vécu une vie supplémentaire, imprudente, sentimentale outre mesure, inébranlable dans ses décisions, etc.

Nous identifions un schéma narratif commun aux écritures staëliennes de jeunesse : cadre naturel sauvage, personnage féminin épris malgré lui, amour-passion, départ du personnage masculin au combat, rencontre d'une autre femme, retour sans amour, suicide (elle) et mort (lui) (ou bien vice-versa). Un enchainement épique logique, mais prévisible, car l'écrivaine ne met pas l'accent sur le déroulement de l'action, mais sur la démesure du sentiment (gouvernant toute action et tout geste de l'héroïne) et sur la démonstration aux accents grandiloquents des conséquences d'une âme déchirée par le désespoir et par l'amour-passion. Certains épisodes sont construits comme s'il s'agit des scènes de théâtre, à savoir on identifie un rapport étroit entre la narration (genre-souche du conte) et le théâtre (hybridation générique).

S'arrêter sur la signification du titre du conte et du prénom féminin s'impose, car on pourrait bien expliquer certains aspects : le substantif propre 'Zulma' dérive du sultan de l'Empire ottoman, nommé Soliman le Magnifique, mais l'origine est hébraïque (Benoist 2009, 410) : « shâlôm » (paix, sécurité, santé, prospérité, calme, tranquillité, contentement, amitié, etc.). Si pour Fernand, cette femme représente la paix et le calme de l'amour partagé, tout comme la tranquillité d'un foyer familial à venir, pour Zulma, son nom indique le contraire, comme état d'esprit : ce n'est pas de contentement, mais du trouble d'âme, ce n'est pas d'amitié, mais de l'inimitié la plus acharnée - surtout lorsqu'elle découvre Mirza aux pieds de Fernand, dans un embrassement amoureux sans équivoque.

La forme textuelle du conte est l'histoire-cadre (reprise selon la tradition renaissante) : un prisonnier blanc, captif chez les sauvages, raconte ce qu'il voit, à savoir une séance publique de tribunal sur le pré ; il y a des juges, une accusée (Zulma), une accusatrice (la mère de Fernand), une victime (Fernand). À l'intérieur de l'histoire-cadre il y a des épisodes racontés : Zulma narre, à l'attention de tous, son aventure d'amour, en plusieurs étapes et épisodes, avec Fernand ; cette remémoration est suivie

par le plaidoyer de Zulma qui se défend contre les accusations de sa belle-mère ; le suicide de jeune femme à la fin de toutes ses confessions.

3. Le chronotope[1] de la mémoire ou comment sauvegarder les souvenirs contre l'oubli ?

L'exercice de la mémoire consiste à stocker l'expérience vécue afin de reconstituer le passé ; c'est un processus de fixation de la réalité vécue grâce à la mémoire. Le présent se transforme trop vite en passé, c'est pour cela qu'il nous échappe ou on a souvent l'impression de s'écouler entre les doigts ; par conséquence, le réel est fixé par la mémoire, autant pour revivre les moments heureux de la vie que pour ne pas oublier les fautes. S'il est des moments où l'homme (devenu personnage fictif dans l'œuvre littéraire) se reproche de ne pas être raisonnable avec trop d'orgueil (parce qu'il a oublié une expérience significative de son existence), il en surgit d'autres qui lui valent de la part de la vie des avertissements troublés : à savoir répéter les erreurs et, par voie de conséquence, revivre la douleur de leurs répercussions réitérées. Alors deux questions s'imposent : comment sauvegarder les souvenirs contre l'oubli ? comment récupérer le passé considéré perdu ? Dans le texte littéraire, l'écrivain réalise ces desiderata par l'insertion des boucles temporelles par rapport au présent de la narration. Du point de vue formel, l'auteur crée une structure narrative trouvée en rapport de subordination logique genre-espèce, où un temps et un espace neufs sont esquissés servant à raconter les expériences vécues du personnage ; c'est le chronotope de la mémoire qui encadre une action ou un geste passés, réintégrés dans le présent du récit grâce au processus de remémoration. Ce processus est accompli soit par le personnage même, soit par l'écrivain, par des parenthèses spatio-temporelles parallèles au fil principal ou introduites dans le flux de la narration centrale. La manière de rendre émergente cette structure chronotopique fait le propre de chaque écrivain, de chaque courent littéraire ou mouvance artistique.

3.1 Un temps-espace discontinu

Le long des décennies, la notion de *chronotope* a été enrichie par des nuances variées, ajoutées au sens initial, étudié par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Les recherches esthétiques ultérieures se donnent pour but de voir quelle serait l'influence d'un certain type de chronotope sur le récit, à savoir si le choix du chronotope détermine le développement de la narration et la construction du personnage.

Dans une étude pertinente sur la liaison temps-espace, Tanja Miletić-Oručević (2006, 127) introduit une nouvelle sous-catégorie du chronotope : le *chronotope*

[1] La notion est empruntée à Mikhaïl Bakhtine *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard, 1978, 237 : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit littéralement, par temps-espace, la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle est assimilée par la littérature. […] Il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu. […] Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. »

sémantique qui illustre le lien étroit entre la forme et le sens. Nommé encore le *chronotope fonctionnel*[1], il implique toute forme d'intervention dans le temps et l'espace, qui a « pour fonction de créer une forme et un sens plus précis ». Dans ce type de chronotope, on a affaire à une conception discontinue du temps et de l'espace, car ceux-ci ne sont pas continus, ils sont condensés dans un événement narré. Le temps et l'espace en tant que catégories intéressent l'art seulement à travers ce qui les concrétise et matérialise : l'événement qui s'y produit. « De là les procédés de construction caractéristiques du chronotope sémantique : rétrospection, ellipse, parabole, procédés qui réalisent une condensation du temps et de l'espace, et qui accentuent la structure et les liens sémantiques entre les événements au détriment de la continuité. » (Miletić 2006, 128). L'action découle nécessairement du caractère du personnage[2], et tous les épisodes formant le sujet de la narration sont *sui generis* les actes/les gestes/les décisions/les actions du protagoniste. Lorsque l'écrivain construit ce type de chronotope, il veut que son personnage soit déterminé par son caractère et par le cours (plus ou moins objectif !) des événements.

En se servant de ces considérations théoriques, nous allons les appliquer dans le cas du conte staëlien *Zulma*, où Madame de Staël construit un temps et un espace remplissant la fonction de créer une forme et un sens précis : remémorer l'amour perdu de Zulma et le faire perdurer au-delà de la mort. Du point de vue de la forme narrative, les propos de la jeune fille amoureuse (rétrospective de son triste histoire), prononcées devant les juges du village, marquent le lien sémantique entre les événements qui sont, d'ailleurs, discontinus du point de vue chronologique ; leur enchainement logique est récupéré par les scènes racontées, même si elles sont disparates. La discontinuité temporelle et spatiale est réalisée par la narration elliptique et par la rétrospection. Pour la jeune fille c'est un exercice d'anamnèse qui fait vivre à fond ses propres expériences, elle les revit en les racontant :

[1] Parallèlement à cette sous-division, la chercheuse note également une autre, dans la même étude : *le chronotope mécanique* ; « [Il est] le plus ancien et il est caractéristique pour toutes les formes de la littérature dans sa phase première, archaïque. L'action évolue progressivement vers le futur, à partir d'un présent défini avec précision ; tous les éléments de l'action se produisent dans des unités mécaniquement mesurables de temps et dans un espace mécaniquement désigné. Les unités mesurables de l'espace-temps déterminent le destin du héros, sans que ni le temps ni l'espace ne laissent de traces sur son être ; une telle forme ne peut se terminer par la mort du héros ou la conquête du but recherché. Comme dans les moralités médiévales, la route est à la fois littérale et métaphorique. [...] L'action est motivée et déterminée par des unités spatio-temporelles, de sorte que le destin des personnages soit directement déterminé par le temps et l'espace dans leur projection mesurable. Un tel univers est toujours clairement façonné, mécaniquement achevé, mesurable et concret. [...] Le sujet est aussi construit mécaniquement et fondé sur une simple relation causale entre un épisode et un autre. » (Miletić 2006, 128-131).

[2] Partant de ces considérations, nous trouvons pertinent l'ajout suivant : le chronotope sémantique est applicable à tout type de narration, y compris la narration faite à l'aide des moyens du genre dramatique.

> « [..] il vous faut entendre la langue des passions ; rappelez vos souvenirs dans vos cœurs, et que la longue histoire de mes sentiments vous interprète leur étonnante catastrophe ! » (Z, 110).

Les personnages sont toujours impliqués au déroulement de l'action, car Zulma ne raconte que ce qui se passe avec elle et Fernand. Le long de ces découpages narratifs, elle fait références aux autres personnages, tels la mère ou Mirza, la femme qui intervient dans le couple amoureux, mais la décision d'en parler (même si c'est douloureux pour la protagoniste), prise pour évoquer toute son histoire découle nécessairement du caractère du personnage : Zulma est l'instance évocatrice par laquelle narration se déroule. De ce point de vue, on estime que tous les segments du sujet sont des actes du personnage. Prenons quelques exemples de ce chronotope sémantique : Zulma sauve la vie de la mère de Fernand ; elle sauve également la vie de Fernand en suçant le poison de sa plaie, car il a été blessé par une flèche empoisonnée ; la scène du désert (Fernand, soupçonné de trahison, est banni dans le désert ; Zulma le poursuit ; le revenir au village en gloire ; Fernand est réhabilité devant les sages de la tribu) ; l'épisode de Fernand et de Mirza : Zulma tue Fernand dans une crise de jalousie. Toutes ces pages de cet 'album d'amour', narrées par Zulma, se déroulent sous les yeux du public (et du tribunal réunis dans le pré) grâce aux évocations faites par l'amoureuse ; ces séquences narratives forment le grand corpus de la mémoire contre l'oubli.

Le réel passé est ressuscité grâce à la verbalisation devant le jury. L'héroïne explique toujours ses actes par les sentiments qui les accompagnent, car elle évoque les formes de résilience amoureuse aussi. Chaque fois que Fernand doit quitter la tribu aller au combat, Zulma souffre comme si c'est la dernière fois qu'elle voit son amoureux ; sous l'effet des coups involontaires portés à son âme par l'absence répétée de Fernand, des regrets commencent à la tourmenter ; mais elle essaie toujours à les surmonter. Et pour cause, car elle est récompensée par la présence de son amour qui revient toujours à elle :

> « Absorbée dans l'ivresse du désespoir, m'examinant moi-même avec une attention féroce, je le vis paraître : grand Dieu ! ce n'était pas la vie, c'est le ciel qui me fut rendu ; je parcourus dans un instant l'infini des distances morales ; c'était lui ! mon âme s'affaissa sous le poids de sa félicité. Ah ! qui a vécu un tel jour a dévoré l'existence de longues années, et pour moi les temps ne sont plus. » (Z, 117).

Des moments de ce type se répètent : jusqu'au dernier, ces coups n'avaient été que des repentirs affluant comme des bulles d'air du fond d'un étang boueux, éclatant sans préavis, de temps en temps, à sa surface, malgré les pièges que son esprit avait tendus pour les contenir. Mais le dernier départ est néfaste, car Fernand rencontre Mirza, ils sont découverts par Zulma ; elle ne parvient plus à se dominer, ni à emprisonner en elle le geste fatal : elle tue Fernand, mais, maintenant (le temps T_0 de la narration), au moment de la ré-verbalisation de ce qui s'est passé, elle dévoile tous

ses sentiments. On voit bien comment les souvenirs de Zulma se sont égrainés en ordre sur les pages invisibles de sa mémoire, liés les uns aux autres comme les perles d'un collier. Comment traduire par de simples mots l'exaltation qu'elle ressentait à la vue de Fernand mort ? C'est le chronotope sémantique dont l'écrivain se sert afin de rendre possible une telle évocation vive devant les yeux des lecteurs.

3.2. Un temps-espace condensé

Suivant l'application appropriée détaillée par la même chercheuse, Tanja Miletić-Oručević, on fait appel à une seconde sous-division du chronotope, identifiée dans la même étude : le *chronotope maniériste* (2006, 131). La conception du monde, empreinte d'un sentiment de catastrophisme, de décomposition apocalyptique, est rendue, selon les dire de Miletić, par ce type de structure temps-espace.

> « [Elle] apparaît dans les périodes de décadence, à toutes les époques. […] Le trait essentiel de l'art maniériste est un subjectivisme radical, une séparation entre les mondes objectif et subjectif ; le temps et l'espace du monde objectif sont moins importants que le monde imaginaire, subjectif. » (2006, 132).

Si l'œuvre littéraire se divise en segments dissociés, alors le principe unificateur du récit réside dans la condensation presque obligatoire du temps et de l'espace ; on obtient ainsi des associations significatives à l'intérieur de l'univers émotionnel du protagoniste. Chaque personnage construit dans le chronotope maniériste « a une double existence : dans son univers et dans l'univers extérieur. » (2006, 133). Une contradiction interne, profonde, essentielle (entre le vouloir et le pouvoir) et la structure émotionnelle seraient les caractéristiques fondamentales du chronotope maniériste.

L'émergence de ce type de chronotope dans le conte staëlien en discussion est visible dans le subjectivisme radical qui gouverne la narration. Expliquons : l'histoire s'ouvre par les éléments d'un récit apparemment objectif, vraisemblable : un prisonnier blanc chez les sauvages, qui habitent les bords de l'Orénoque, est obligé de voir une scène du tribunal où les sept vieux de la tribu doivent juger et condamner une jeune fille pour un crime commis. Une fois la fille apportée devant le jury, on assiste à une séparation entre les mondes objectif et subjectif, puisque le discours de Zulma fait escamoter toute forme d'objectivité. Le *modus vivendi* de la femme est le sujet du conte. Fernand pour Zulma est la vie même. Elle raconte passionnellement comme si l'univers s'arrête écouter son histoire d'amour perdu, comme si la terre prend fin une fois pour toutes : « Tout semble calme autour de moi ; moi seule je sais que la terre est ébranlée, et qu'elle va s'entrouvrir sous mes pas. » (Z, 111). Toute la pléiade des sentiments y est dévoilée, mais les remords et les repentirs se trouvent en premier lieu ; préoccupée toujours par la remémoration du passé, la jeune fille amoureuse se replie toujours sur elle-même, dans un discours de confession dont la forme d'expression est l'hybridation théâtrale. Pourvu que Fernand connait ses sacrifices et ses attentes ! Pourquoi ne les avait-elle pas racontés à voix vive et forte comme son cœur ? Elle n'aurait pas dû craindre le jugement de son aimé que celui de Dieu. Elle place son amour entre la

volonté de Dieu et le pouvoir de son âme de le doubler ; c'est pour cela que ses souvenirs sont si forts. Le point de vue de la narration est uniquement celui de la femme - la focalisation interne -, dévoilant l'univers émotionnel du personnage :

> « […] pour moi le lien de toutes les pensées, le rapport des objets entre eux, c'était Fernand. L'âme violemment séparée de celui qui était elle, ne pouvait que s'abîmer dans le chaos du désespoir. » (Z, 112).

Il y a des scènes construites dans le chronotope maniériste, illustrant la sublimation narrative en sentiment ; ces épisodes sont à peine tracés du point de vue de la forme, mais leur 'sujet' consiste presque uniquement en la charge sentimentale : Zulma convainc la foule de son geste justifié (ici c'est une casuistique de l'amour parmi les plus fines : comment convaincre la mère de Fernand et la foule que tuer par jalousie est la meilleure réponse dans une telle situation, sans doute, douloureuse, mais inacceptable, quand même ?) ; Zulma sauve sa famille de la honte, car les juges du tribunal (les sept vieux sages de la tribu) la déclarent innocente (ici encore, c'est problématique : la sagesse donnerait-elle une telle résolution dans une circonstance pareille ?). Le moment même du suicide n'est qu'une déclaration et un geste : enfoncer dans son sein une flèche suspendues à son côté, dans le but de mourir dans la gloire, convaincue que l'instant où on passe la porte de l'autre monde, la tristesse ne la franchit pas. Il faut admettre que cette scène tient plutôt au théâtre qu'au genre épique, mais l'hybridation générique est une pratique courante dans la prose de Madame de Staël en particulier, chez les romantiques en général.

Le conte prend fin sous le signe de cette structure chronotopique, car le récit n'est pas rond, il ne revient pas à la voix du blanc qui raconte, mais l'aventure s'arrête tout court par la mort de l'héroïne. Si la fin de l'histoire-cadre manque en quelque sorte c'est que la narratrice se trouve elle-même sous l'empire du moi (un peu trop sensiblard ici) et, en égale mesure, elle doit sa maladresse artistique à son âge (elle se trouve dans la première étape de sa création littéraire).

Conclusion

Le type exogène de chronotope suppose un cadre construit *ad-hoc* et un déplacement progressif à travers l'espace et le temps comme figure fondamentale de l'action narrative aux insertions dramatiques. Madame de Staël écrit le conte *Zulma* dans le but de 'peindre' « […] le tableau du malheur le plus terrible et du caractère le plus passionné. » (Z, *Avant-propos,* 105), mais en égale mesure donne à voir la construction d'une géographie affective intérieure dessinant une pléiade de sentiments 'mémorisés', à savoir sauvés de l'enfer de l'oubli. Notre étude repose sur trois conclusions :

Primo : La construction du personnage Zulma est un exercice littéraire définitoire, de jeunesse, pour la création des personnages de maturité artistique,

Corinne et Delphine. La récupération mémorielle est faite grâce à l'histoire redite devant le jury du tribunal.

Secundo : Dans ce conte, le chronotope de la mémoire est construit à partir des décisions du personnage qui choisit à tout remémorer, afin de ne pas oublier, même si c'est son dernier acte de sa vie. Aussi la protagoniste est-elle, en principal, réduite à des fonctions ou à des types (ici, la femme passionnelle). Les systèmes de motivations sont aussi purement sentimentaux, tandis que les moyens de motivation sont habituellement internes. Les actes des personnages (Zulma et Fernand), leur vouloir fondamental tout comme leur pouvoir intérieur sont fortement motivés et impulsionnels ; tandis que les gestes par lesquels les personnages s'efforcent de réaliser leurs décisions sont, d'ordinaire, motivés par une contrainte explicitement intérieure (l'honneur de la famille ou l'amour-passion) ou par un moyen explicitement externe (le départ à la guerre). L'auteure opère une certaine séparation entre leur vouloir et leur pouvoir de pardonner et d'oublier, ainsi qu'une certaine indépendance de leur destin vis-à-vis d'eux : le suicide, même s'il est acte de lâcheté, est une forme d'affirmation hautaine de cette superbe.

Tertio : Les personnages apparaissent comme un tout fortement marqué par un ensemble de traits d'où proviennent directement leurs actes ; ils remplissent, par voie de conséquence, une fonction - porteur de la sagesse, comme s'il avait vécu une vie supplémentaire -, liée à un type de caractères et d'actes, accomplis toujours sans faille. La jeune fille sait exactement ce qu'elle faut faire, quoi et comment prononcer son discours remémoratif pour obtenir le meilleur effet sur le public ; Fernand de pareil, pour réjouir de la gloire devant ses compatriotes. D'ici les pensées mûres de Zulma : elle prononce des phrases conclusives dont le caractère gnomique trouve une explication possible dans la formation intellectuelle de l'écrivaine dans le Siècle des Lumières. Les exemples d'en bas sont illustratifs :

> « Quand le malheur est irrévocable, l'âme retrouve une sorte de sang-froid qui permet de penser sans cesse de souffrir. […] (Z, 105).

> Il faut que le monde périsse quand la passion commande. L'orage qui s'élève en secret au fond du cœur, bouleverse la nature. » (Z, 111).

Annexe

Carte britannique du fleuve Orénoque en 1680 : le fleuve traverse le Vénézuéla et la Colombie. C'est à observer les ramifications de la rivière qui renvoient, d'un côté, aux ramifications du destin humain et, de l'autre côté, à la technique narrative employée par Madame de Staël.

Références bibliographiques

Texte de références

Madame de Staël, *Œuvres de jeunesse. Zulma*, Paris, Desjonquères, 1997. Présentation et notes de Simone Balayé, texte établi par John Isbell.

Ouvrages critiques

Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman.* Paris : Gallimard.

Bakhtine, Mikhaïl. 1984. *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.

Benoist, Alain de. 2009. *Dictionnaire des prénoms d'hier et d'aujourd'hui, d'ici et d'ailleurs*. Paris : Les éditions des Monts d'Arrée, Jean Picollec éditeur.

Malita, Ramona. 2015. *Le Chronotope romanesque et ses avatars.* Szeged : JatePress.

Sitographie

Miletić-Oručević Tanja. 2006. *Temps et chronotope dans le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie Herzégovine* », in « Revue des études slaves. Le théâtre d'aujourd'hui en Bosnie-Herzégovine Croatie, Serbie et Monténégro », tome 77, fascicule 1-2, p. 125-142 https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_2006_num_77_1_6996, page consultée le 9 juin 2021.

Sigle

Z - Madame de Staël. 1997. *Zulma*. Paris : Desjonquères.

DOI: 10.35923/QR.09.02.05

Ioana MARCU
(Université de l'Ouest
de Timişoara/
CEREFREA Villa Noël Bucarest)

Oubli(s) et mémoire dans *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu

Abstract: **(Forgetfulness(s) and memory in Annie Lulu's *La Mer Noire dans les Grands Lacs*)** A polysemous word, forgetting is defined as "loss of memory", as "difficulty or inability to bring back to consciousness the memory of someone or something", but also as "failure to be what one is. held to do", "not wanting to take someone or something into account" or as"removing from his thinking an object of concern or resentment "(*Centre national de ressources textuelles et lexicales*). Memory, on the other hand, is defined as the totality "of memories, near or far, [...] recorded, preserved and restored" in the mental field of the person ; in psychology, it is viewed as "the brain's recording of past events", "reconstruction of recent past events" or "reconstruction of a more distant past" (*Centre national de ressources textuelles et lexicales*). In our contribution, we propose to decipher the scope of these two parameters in Annie Lulu's novel *La mer Noire dans les Grands Lacs* where forgetting and memory seem to have definitively marked the protagonists: the mother wants to forget the past and wants to hide from her daughter the truth about her father returning to his country of origin; the daughter wants to restore her past, find her identity etc.

Keywords: *memory, forgetfulness, past, identity, heartbreak.*

Résumé : Mot polysémique, l'*oubli* est défini comme « perte du souvenir », comme « difficulté ou incapacité à faire ressurgir dans la conscience le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose », mais aussi comme « manquement à ce que l'on est tenu de faire », « fait de ne pas vouloir prendre en compte quelqu'un ou quelque chose » ou bien comme « fait d'écarter de sa pensée un objet de préoccupation ou de ressentiment » (*Centre national de ressources textuelles et lexicales*). La mémoire, quant à elle, est définie comme la totalité « des souvenirs, proches ou lointains, […] enregistrés, conservés et restitués » dans le champ mental de l'individu ; dans la psychologie, elle est envisagée en tant qu'« enregistrement par le cerveau des faits passés », « reconstitution des faits d'un passé récent » ou « reconstitution d'un plus lointain passé » (*Centre national de ressources textuelles et lexicales*). Dans notre contribution, nous nous proposons de décrypter la portée de ces deux paramètres dans le roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs* d'Annie Lulu où l'oubli et la mémoire semblent avoir marqué définitivement les protagonistes : la mère veut oublier le passé et cacher à sa fille la vérité sur son père rentré dans le pays des origines ; la fille veut restituer son passé, retrouver son identité, etc.

Mots-clés : *mémoire, oubli, passé, identité, déchirement.*

Écrivaine singulière, à cheval sur plusieurs mondes culturels (roumain, français, rromani, swhali), sur plusieurs langues (roumain, français, lingala), maniant habilement une langue d'écriture surprenante, faisant en sorte que « la musicalité envahi[sse]

l'espace poétique » (Saint-Médar 2021)[1], Annie Lulu signe un premier roman fascinant. *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, paru en janvier 2021, bien reçu par la critique et le public, se construit autour de quelques problématiques chères à l'auteure, comme elle l'affirme dans ses interviews : « la filiation, la maternité, l'impasse de l'identité figée, le voyage (géographique, intérieur), la transformation du corps. » (Burcea 2021b). À cette liste, nous pourrions ajouter les deux thématiques qui nous intéressent dans cette étude - l'/les oubli(s) et la mémoire -, qui s'enchevêtrent subtilement d'un bout à l'autre du texte.

Nili, fruit d'une « jonction improbable entre la Mer Noire maternelle et les Grands Lacs paternels » (Burcea 2021a), espaces hydrographiques qu'elle partage d'ailleurs avec Annie Lulu, parcourt un long chemin - géographiquement et symboliquement parlant - dont le dénouement est la (re)construction identitaire. De Iaşi à Bucarest, de Bucarest à Paris, de Paris à Kinshasa et puis à Goma, au Congo, le déplacement de la jeune fille prend des significations multiformes : délocalisation « contrainte » (en raison de l'ambition de sa mère d'effacer toutes traces) ; errances et errements dans l'intention d'oublier son existence insupportable de métisse, de « singe » (Lulu 2021, 55) dans un pays communiste de l'Europe de l'Est/un pays à peine échappé de l'emprise communiste ; (més)aventures dans une ville où personne ne la regardait plus curieusement ; passage suivi d'ancrage dans le pays de son père. Toute cette odyssée, à laquelle s'ajoutent la relation tantôt ambiguë, tantôt chaotique ou tempétueuse avec sa mère et l'absence(-présence floue) du père avec ses conséquences déchirantes sur la construction identitaire de la jeune fille, Nili Makasi les explique patiemment à son enfant qui est sur le point de venir au monde. Au bord du lac Kivu, un des Grands Lacs d'Afrique, la fille d'Elena Abramovici et d'Exaucé Makasi Motembe, « s'adresse à l'enfant qui va naître et qu'elle porte, elle raconte à celui qui vient après elle ce qui provient d'avant lui et qui l'a conduit à exister » (Burcea 2021a). Ce récit à la première personne permet à Nili d'annuler le silence, l'oubli dans lesquels sa mère s'est entêtée de (sur)vivre pendant de longues années et dans lesquels elle a décidé d'emmurer sa fille. Annie Lulu précise :

> « Une mère parle à son enfant. Cette focalisation interne combinée au discours direct permettait à mon sens l'expression de la transmission filiale de façon plus puissante que d'autres tentatives que j'avais faites. Ce quasi monologue de la narratrice est un peu comme une parole liquide, un déversement, l'accélération du cours du message jusqu'à sa chute en cascade. Mais aussi le premier lieu, le placenta de son rapport à l'autre, un autre qui n'est même pas encore une personne, mais qui peut déjà, selon elle, (presque) tout entendre. » (Burcea 2021a).

En racontant, en se racontant, en racontant les autres, la narratrice du roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs* récupère la micro-histoire (la biographie de son père - la relation avec Elena, le départ forcé pour le Congo, la préoccupation constante pour

[1] Annie Lulu parle d'une « irruption magique de la poésie dans la voix narrative » (Saint-Médar 2021).

la femme et la fillette qu'il a laissées derrière lui, le combat pour l'équilibre et la prospérité de son pays ; la vie de sa mère, etc.) et la macro-histoire (des événements douloureux et violents de l'histoire de la Roumanie et du Congo, des personnalités politiques des deux pays, etc.). Ces micro- et macro- histoires, elle les lègue à son descendant. La mémoire individuelle et collective permet à Nili de (ré)écrire son passé, le passé de son père, de sa famille.

Notre étude aura une architecture bipartite. Premièrement, nous aborderons la problématique de l'oubli et les différentes formes qu'il prend notamment dans le cas d'Elena Abramovici. Ensuite, nous nous attarderons sur la question de la mémoire et sur la démarche de Nili de récupérer les souvenirs de son passé et de celui de son père.

Oubli(s)

Notion polymorphe, rhizomatique, participant de plusieurs domaines scientifiques - philosophie, psychanalyse, phycologie, biologie -, l'oubli représente toujours, selon Gkouskou-Giannakou, Goudot et Martin,

> « […] un objet d'enquête pour de nombreux chercheurs venus de toutes les disciplines, aspirant à explorer les zones d'ombres des <mémoires culturelles collectives> […] et à questionner les omissions et refoulements communs, les secrets et tabous partagés. » (2017).

Envisagé souvent comme paramètre pourvu d'un trait négatif, correspondant à une perte, à une disparition, à une absence, à une incapacité, à un manquement[1], etc., il a été bien évidemment saisi par les écrivains et transformé en une problématique littéraire inépuisable. Annie Lulu, auteure d'origine roumano-congolaise, établie en France, s'en empare elle aussi et l'insère d'une manière ingénieuse dans l'éventail thématique de son roman. L'oubli, son invalidation et la quête des souvenirs, de la mémoire, deviennent alors des piliers de l'architecture romanesque.

Défini dans les dictionnaires comme « phénomène complexe, à la fois psychologique et biologique, normal ou pathologique (dans ce cas, relevant de l'amnésie) qui se traduit par la perte progressive ou immédiate, momentanée ou définitive du souvenir », « absence ou disparition de souvenirs dans la mémoire individuelle ou collective », « difficulté ou incapacité à faire ressurgir dans la conscience le souvenir de quelqu'un ou de quelque chose », « fait de ne pas vouloir prendre en compte quelqu'un ou quelque chose », « fait d'écarter de sa pensée un objet

[1] Dans sa contribution « Un étrange oubli », le philosophe Romano Claude explique : « L'oubli demeure presque toujours en position subalterne. De lui, au fond, il n'y a pas grand-chose à dire, ou seulement sur le mode négatif : il est perte, soustraction, effacement, confusion, déni, détérioration, trouble, négligence, carence, lapsus, omission, distraction. Bien sûr, tous ces oublis ne sont pas équivalents, tant s'en faut, et il serait nécessaire d'interroger leurs différences ; mais ils relèvent tous, plus ou moins, d'une défaillance de la mémoire. » (2005, 161).

de préoccupation ou de ressentiment »[1], etc., l'oubli affiche cette multiplicité des significations dans les écrits philosophiques de Platon, Aristote, Nietzsche, Auerbach, Ricœur et tant d'autres. Dès lors, il est réducteur de parler d'un « oubli » ; bien au contraire, il faudrait évoquer toute une « palette [d'] […] oublis » (Kipman 2013, 50).

Dans le roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, l'oubli est manifeste notamment dans la première partie, intitulée d'une manière suggestive « Disparaître »[2] - le passé, le père de Nili sont effacés, supprimés de la mémoire d'Elena et implicitement de sa fille. Dès les premières pages, le lecteur apprend d'un côté qu'Elena Abramovici, la mère de Nili, subit et fait subir aux autres (en particulier à sa fille) la perfidie de l'oubli ; de l'autre côté, il est mis au courant du départ d'Exaucé Makasi Motembe, le père de la narratrice, éloignement qui semble être couronné par l'oubli définitif.

Adolescente, Elena a commis une faute impardonnable aux yeux de sa famille, de la société roumaine communiste des années 80 et, finalement, à ses propres yeux : avoir une relation amoureuse, charnelle avec un étudiant africain et donner naissance à une fille métisse. Pour se protéger, elle change complètement de vie : elle rejette Exaucé, coupe tout lien avec lui, quitte Iaşi, trouve refuge avec sa fille à Bucarest où elle s'obstine à vivre comme si rien (de mal) ne s'était passé, à « poursuivre sa trajectoire personnelle comme si elle n'avait pas eu cet enfant, visant les mêmes objectifs qu'avant sa grossesse » (Burcea 2021a).

Elle recourt donc au silence, au « droit à l'oubli » qui implique l'anonymat et la solitude. Ce choix de transformer radicalement sa vie, d'effacer toute une partie de son passé, de son existence, peut être envisagé comme un remède contre l'humiliation et la détresse dues à l'étonnement mêlé de dégoût ressenti par une population totalement renfermée sur elle-même à l'égard des individus étrangers, voire étranges.

Pour Paul Ricœur, « l'oubli est déploré au même titre que le vieillissement ou la mort : c'est une des figures de l'inéluctable, de l'irrémédiable » (2000, 553). Elena semble ignorer la menace de cet effacement définitif des « traces ». Qu'il soit irrémédiable (comme elle l'aurait souhaité) ou « sélectif » (comme il l'est finalement, car il est impossible à l'être humain de tout oublier volontairement) (Kipman 2013, 52), l'oubli est pour la mère de Nili « nécessaire ». Il devient un « masque »[3] à l'aide duquel Elena Abramovici occulte un « accident » dont elle s'efforce à invalider les conséquences catastrophiques.

[1] Les définitions du mot « oubli » ont été reprises du dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (https://www.cnrtl.fr/definition/oubli).

[2] Au fur et à mesure que Nili avance dans son récit et que les raisons de la tentative d'Elena d'effacer son passé sont élucidées, l'oubli fait progressivement place aux souvenirs, à la mémoire, au besoin de retrouver son histoire, son identité. Le titre de la deuxième partie du roman - « L'équilibre des oiseaux » - témoigne de ce changement de perspective, de l'exigence de (re)trouver l'harmonie que seule une histoire personnelle intégrale peut garantir.

[3] Simon-Daniel Kipman identifie un « oubli masque, ou masqué, [qui] vient par contiguïté occulter un événement important » (2013, 54).

Dans le cas de la mère de Nili, l'exigence de l'oubli entraîne la manipulation du passé et la distorsion de la réalité. Elena raconte à sa manière le passé, elle supprime des événements, met l'accent sur d'autres, selon sa volonté[1]. De ce fait, elle est quasiment une énigme pour Nili ; la jeune fille avoue d'une manière amère à son enfant pas encore né :

> « Elena ne m'a presque jamais parlé de son enfance, de sa famille, de ses rêves, ni des beaux souvenirs que, j'imagine, les autres mères partagent avec leurs filles […]. La vie si secrète d'Elena avant qu'elle accouche de moi, elle l'a enveloppée dans un linceul de deuil interdit à la voix, mais aussi interdit aux pleurs, ma mère ne s'est jamais plainte en ma présence d'avoir quitté ses parents à Iaşi pour s'installer à Bucarest quand je suis née et de ne plus jamais leur avoir adressé la parole. C'est tout ce que je sais. J'ignore si elle a des frères et sœurs, ou bien de vrais amis. On a vécu seules dans son tempérament de huis clos et elle ne faisait confiance à personne pour me garder […]. Elena n'a jamais eu personne dans sa vie, en tout cas à ce que je sache, je ne l'ai jamais vue avec un homme, sourire ou bien se donner la main, ni même parler à une distance physique inférieure à un mètre, et jamais un homme n'est venu chez nous. » (Lulu 2021, 31-33).

Les circonstances de la rencontre et, ensuite, de la rupture d'Elena avec Exaucé Makasi Motembe sont également enveloppées dans le secret. Lorsque Nili demande à sa mère où est son géniteur, risquant ainsi de détruire l'équilibre de son existence, celle-ci lui répond violemment, alliant violence physique et violence verbale :

> « Ma mère m'a tirée par les cheveux en me tapant le crâne contre la porte de la salle de bains, m'a donné tous les coups qu'elle pouvait, les poings fermés, sur le dos, sur la tête. *J'aurais dû te noyer quand t'es née, j'aurais dû t'écraser avec une brique*. Je n'étais pas une enfant difficile à six ans et Elena n'aime pas la violence. Mais cette fois, elle voulait m'apprendre à ne plus jamais la questionner. Cette question que je lui posais, tout le monde la lui posait, la société entière, les commerçants du coin, les collègues mal nourris en quête d'un souffre-douleur, les voisins indisposés à la discrétion, tout le monde voulait savoir où était Exaucé Makasi Motembe, et se foutait de sa gueule, à Elena. » (Lulu 2021, 35-36).

Rappelons aussi qu'Elena aurait bien voulu oublier sa propre fille : quelques jours après lui avoir donné naissance, elle décide de la mettre à la poubelle ; heureusement, des amis d'Exaucé Makasi Motembe découvre le bébé et le sauve[2].

[1] Ce qu'elle lègue à Nili serait une « mémoire empêchée » (Ricœur 2000, 575), une « mémoire manipulée » (Ricœur 2000, 579). Mais, cet « oubli passif » (Ricœur 2000, 580) sera finalement annulé : ce peu de mémoire sera alimenté graduellement par des brides d'informations jusqu'au moment où Nili arrive au Congo ; c'est ici que la famille de son père parvient à rétablir la mémoire d'Exaucé.

[2] Dans le roman, la figure paternelle est idéalisée. Alors qu'Elena « oublie » ce que signifie d'être mère, Exaucé, en dépit de la distance le séparant des deux femmes qu'il aime éperdument (Elena et Nili), souhaite accéder au statut agréable (à ses yeux) de mari et de père : « Au contraire d'Elena, il était prêt à accueillir cet enfant dans sa vie, à épouser sa mère, et n'a pas souhaité la séparation qui l'a conduit, après la chute

Après le départ inopiné de son amant, la jeune femme rompt tout lien avec l'étudiant congolais. Elle espère ainsi qu'il va les oublier, elle et sa fille. Elena ne répond pas aux lettres qu'Exaucé lui adresse, refuse de l'aider à revenir en Roumanie, lui dénie tout droit parental, ne lui donne aucune nouvelle de sa propre fille, ne lui permet pas de lui téléphoner. N'ayant pas d'informations sur son père, Nili croit qu'il l'« a abandonnée à l'autre bout du monde en se fichant pas mal de ce qu['elle allait] devenir » (Lulu 2021, 15). Ce n'est que beaucoup plus tard, lors de son arrivée au Congo, à la recherche de son géniteur, que la jeune fille apprend la vérité, en lisant les lettres que son père avait envoyées à sa mère.

En même temps, sortir avec un noir, tomber enceinte hors du mariage ont éloigné Elena de sa famille et lui ont causé des soucis avec la Securitate ; donner ensuite naissance à un enfant bâtard qui était, en outre une mulâtresse, l'a transformée en victime parfaite des insultes des passants dans la rue :

> « Le rictus indélébile d'une femme à une autre dans le rayon voisin s'est gravé dans ma cervelle : *T'as vu la fille ? Regarde sa mère, mais je l'ai vue à la télé elle, en fait c'est une pute qui va avec des Noirs !* C'est une pute qui va avec des Noirs. Je ne veux pas […] te décrire la manière dont ma mère ne réagissait jamais et s'évertuait à la hardiesse d'ignorer les pires obscénités qu'elle […] entendait très distinctement. Elle levait la pointe du nez en détournant les yeux de ses agresseurs, surtout des agresseuses, des femmes aigries et mal baisées, jalouses. » (Lulu 2021, 28-29).

Afin de dissimuler (au moins partiellement) la couleur de la peau de sa fille dont elle avait affreusement honte et de l'épargner autant que possible des moqueries des autres[1], Elena habille Nili en vêtements larges et lui bouche les oreilles chaque fois qu'elles sortent dans la rue :

> « Ma mère, Elena Abramovici, elle a eu honte de moi toute ma vie […]. Petite, lorsque je sortais au magasin avec ma mère, elle m'habillait avec deux couches de vêtements, me glissait du coton dans chaque oreille […]. On sortait faire les courses

de Ceaușescu, à quitter la Roumanie. En quelque sorte, Exaucé est un parent, alors qu'Elena ne l'est pas. » (Burcea 2021a).

[1] Chez Elena, honte et amour s'entremêlent singulièrement : elle déteste sa fille à cause de tout ce qu'elle représente (une erreur, un passé qui ne passe pas) ; en même temps, elle l'aime et veut la protéger contre le monde extérieur et ses propos hostiles : « Les Roumaines ont la langue bien pendue : *Oh, tu as vu, regarde, une mulâtresse.* Le mot *métis*, même s'il n'est pas plus délicat, ils connaissent pas là-bas, en roumain on dit *mulatra,* encore aujourd'hui. Ou alors : *Maman, regarde le singe !* Lui, je n'arrive toujours pas à l'oublier, ce petit connard au supermarché, j'avais cinq ans, il me montrait du doigt et me mimait en macaque se grattant les aisselles, avec sa gueule de futur soldat teuton bien fasciste. Je me rappelle encore le visage de cet enfant démoniaque, son spectre venait toujours martyriser mes cauchemars, à l'âge de huit ou neuf ans. […] Une fois, à douze ans, au coin de la rue, un homme à moustache dans la quarantaine m'a demandé : *Tu baises ?* et puis plusieurs fois après cela, parce que mes seins se formaient et que ça devait se voir un peu en été, j'ai entendu : *T'es une mulâtresse, tu prends moins cher ? C'est combien ?* » (Lulu 2021, 27-28).

> comme pour aller à la guerre. […] Plus tard, vers dix ans, ma mère ne me ouatait plus les oreilles, elle me donnait une paire de boules Quies que je gardais soigneusement dans ma poche. » (Lulu 2021, 27-28).

Pour Elena Abramovici, l'oubli volontaire et sélectif, représente donc une force lui permettant de tirer, d'organiser, de contraster les expériences passées, afin de bien enfouir celles qui sont les plus dévastatrices pour la conduite de son existence, de mettre de côté les moments douloureux de son histoire[1]. Nécessaire, puisqu'il lui permet de manipuler son histoire personnelle, l'oubli a un caractère « pervers », participant de stratégies de dissimulation et d'évitement de responsabilités. Cependant, cette entreprise « programmée » d'effacement des traces d'un passé honteux est vouée à l'échec. Simon-Daniel Kipman rappelle que, en fin de compte, l'oubli est impossible : « Il n'y a pas d'oubli volontaire. Le seul fait de vouloir oublier fixe l'esprit sur le souvenir gênant » (2013, 75). Dans le cas d'Elena, la peau foncée et les cheveux frisés de sa fille « qu'elle essayait désespérément de raidir avec de l'huile alimentaire » (Lulu 2021, 38) lui rappellent sans cesse qu'à une certaine époque elle a eu une relation scandaleuse qui a sali toute son existence : « je crois qu'elle se sentait sale. Et moi, je pensais que j'étais sale aussi. Que c'était moi sa tâche et que c'était à cause de moi qu'elle se nettoyait et se parfumait. » (Lulu 2021, 38-39).

Devenue adulte, Nili s'explique les raisons du silence-oubli de sa mère par « le climat dans cette Roumanie de la fin des années 1980 - début des années 1990, conservant ses travers - racisme, corruption et misère généralisée - d'un régime politique à l'autre » (Bugat 2021). Nous pouvons parler dans ce cas d'un « oubli commandé : l'amnistie » (Ricœur 2000, 585). « Considérée dans son projet avoué, l'amnistie a pour finalité la réconciliation entre citoyens ennemis, la paix civique », affirme Ricœur dans son texte *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Dans le cas de la narratrice du roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs*, l'amnistie l'aide à comprendre le comportement de sa mère, à l'accepter et à pardonner celle qui lui a donné vie dans des circonstances d'exception. À la fin du roman, Elena et Nili deviennent complices :

> « J'ai dû quitter Goma, retourner à Kinshasa chez grand-mère Omoyi, faire croire que je rentrais à Bucarest avec le billet que m'avait acheté Elena en urgence après avoir été rackettée d'une bonne partie de ses économies par la police d'ici, à leurs

[1] Son côté nuisible atténué, l'oubli « préserve » (Ricœur 2000, 572). Il devient un « mécanisme de défense contre le malaise, le mal-être, l'angoisse » (Kipman 2013, 111) qui permet à l'être humain de « vivre, survivre dans un environnement matériel et affectif qui ne [lui] épargne ni conflits intérieurs ni agressions externes » (Kipman 2013, 110). Nietzsche (1996, 67) explique cette particularité de l'oubli : « L'oubli n'est pas seulement une *vis inertiae* […] ; c'est bien plutôt un pouvoir actif, une faculté d'enrayement […]. Fermer de temps en temps les portes et les fenêtres de la conscience ; demeurer insensibles au bruit et à la lutte que le monde souterrain des organes à notre service livre pour s'entraider ou s'entre-détruire ; faire silence, un peu, faire table rase dans notre conscience pour qu'il y ait de nouveau de la place pour les choses nouvelles […] voilà, […] le rôle de la faculté active d'oubli, une sorte de gardienne, de surveillante chargée de maintenir l'ordre psychique, la tranquillité, l'étiquette. ».

yeux une vraie vache à lait, ma pauvre mère, finalement je les ai semés, j'ai repris l'avion et atterri à l'aéroport de Kamembe il y a sept jours. » (Lulu 2021, 203).

Mémoire

Selon Marc Tadié et Jean-Yves Tadié, « c'est la mémoire qui fait l'homme » (1999, 9). Pour représenter un être complet, l'individu doit avoir des souvenirs, doit être capable de se remémorer des faits passés de son existence, des personnes qu'il a côtoyées à un certain moment, d'évoquer son histoire personnelle. L'homme est donc « sa mémoire, l'homme et la mémoire sont la même chose » (Camarero 2015, 107) ; par conséquent, « la perte ou l'absence de la mémoire empêchent [l'individu] d'avoir des souvenirs et donc de devenir une personne humaine » (Camarero 2015, 107). Chez Annie Lulu, la narratrice n'a pas accès à la mémoire familiale ce qui fait que sa mémoire individuelle soit fragmentaire. Afin de récupérer les pièces dissimulées de son puzzle identitaire et de les additionner de manière à apprendre qui elle est vraiment, Nili s'engage dans une quête d'identité. De Paris à Goma, elle part à la recherche du père absent-présent à qui elle reproche de l'avoir abandonnée, oubliée dans ce « vieux coin pourri de l'Europe » (Lulu 2021, 23) appelé « Roumanie » : « Mon père était le corps vivant du futur possible de ce pays d'argile rouge aux galeries infinies dans lequel je me suis mise à creuser pour le retrouver et lui casser la gueule. » (Lulu 2021, 23).

Afin d'échapper à l'emprise de sa mère, au racisme qui l'entourait et également afin de se retrouver parmi les « siens » - d'autres personnes d'origine africaine - Nili s'installe d'abord à Paris, pour y poursuivre ses études. C'est ensuite son obstination de retrouver son père qui l'entraîne au Congo. L'absence du souvenir d'Exaucé dans sa mémoire n'équivaut pas à un effacement définitif de la présence de celui-ci dans l'histoire personnelle de la jeune fille, ni à son anéantissement. Bien au contraire, Nili pense sans cesse à lui (même si parfois la haine la domine). Lorsqu'elle entend par hasard le mot « makasi » dans les rues de Paris, l'espoir de retrouver son père refait surface[1]. Commencent alors des fouilles sur internet, des visites au magasin rue Poulet où elle se met à apprendre la langue de son père et enfin, un jour, elle entend la voix de sa grand-mère Omoyi Makasi au téléphone.

Arrivée dans le pays de ses racines, Nili découvre quelques lettres que son père lui a adressées, mais qui ne lui sont pas parvenues. Elle comprend enfin qu'il ne l'a jamais vraiment abandonnée. L'oubli qu'Elena avait essayé d'imposer à Exaucé Makasi Motembe n'a pas fonctionné ; le père de Nili était resté fidèle aux deux femmes - Elena et sa fille - qu'il aimait profondément, malgré la distance qui les séparait :

[1] On pourrait rapprocher cette conjoncture de la « reconnaissance » dont parle Ricœur, « ce petit miracle de la mémoire heureuse. Une image me revient ; et je dis en mon cœur : c'est bien lui, c'est bien elle. Je le reconnais, je la reconnais. Cette reconnaissance peut prendre différentes formes. Elle se produit déjà au cours de la perception : un être a été présent une fois ; il s'est absenté ; il est revenu. Apparaître, disparaître, réapparaître. Dans ce cas, la reconnaissance ajuste - ajointe - le réapparaître à l'apparaître à travers le disparaître. » (2000, 556).

> « C'était la première fois que je lisais une lettre de mon père. La première fois que je comprenais, à travers lui, quelle maladie avait intoxiqué Elena. Je n'avais pas quatre ans alors et mon père, en écrivant à ma mère, me parlait déjà, comme si je pouvais l'entendre depuis l'appartement de la rue Edgar-Quinet […] J'ai appelé Elena. […] Je lui ai demandé pourquoi elle m'avait caché que mon père lui avait écrit. *Ah, les lettres… Pardon, Nili. Je t'en aurais parlé avant de mourir de toute façon, on ne peut pas quitter ce monde sans dire la vérité.* […] Les lettres, mon petit. Sans même s'en rendre compte, Elena venait de m'avouer, de sa bouche, que mon père en avait écrit d'autres. » (Lulu 2021, 148-149).

La chambre d'Exaucé où Nili passe sa première nuit au Congo devient un « lieu de mémoire »[1] car tous les objets « offr[ent] tour à tour un appui à la mémoire défaillante » (Ricœur 2000, 49) de la jeune fille en lui dévoilant de nouveaux détails sur la vie de son père. Grâce à la « mémoire des lieux » (Ricœur 2000, 49), Nili apprend plus sur Exaucé : son goût de la lecture, son engagement politique.

Une fois le voile levé sur cet oubli « fabriqué » de son père, Nili semble vouloir couper géographiquement les ponts avec ce qu'elle appelle le « vieux monde pourri »[2] (Lulu 2021, 54), mais aussi avec la France, l'Occident condensé dans la ville de Paris, ce « morceau avarié du globe » (Lulu 2021, 100), cette « ville lente et détériorée » (Lulu 2021, 100), et avec sa mère qu'elle trouve toxique. Ils ont tous perverti son existence, entraîné le mal-être, l'aliénation et ont participé au morcellement de son identité.

La jeune fille décide alors de s'installer au Congo, de s'enraciner, de renaître[3] dans le pays de son père, de commencer une nouvelle vie au bord du lac Kivu où elle s'est sentie enfin « guérie de cette maladie du rejet » (Lulu 2021, 155). Une fois dans la matrie de son géniteur, dans ce nouveau « chez-soi » apaisant, Nili rencontre des gens qui l'ont toujours aimée sans l'avoir connue - sa grand-mère, ses oncles, ses cousins. Elle parvient à donner un sens à sa vie : elle découvre l'amour ; elle tombe enceinte ; elle s'engage dans la *Lucha*[4] contre les autorités congolaises accusées d'être impassibles devant les massacres perpétrés par des islamistes.

---

[1] Pour Ricœur, « les lieux <demeurent> comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles » (2000, 49).

[2] Dans un entretien, Annie Lulu explique : « Le non-objectif maternel d'Elena laisse la place à une téléologie propre à la protagoniste, une vision du monde imprégnée à la fois du regard fantasmé de son père qu'elle est allée retrouver et des rencontres humaines nouvelles qui n'ont jamais été aussi nombreuses et vivaces. L'aridité de l'enfance soumise, désespérément prolongée au-delà de son terme naturel, se meut en un paysage intérieur et réel foisonnant, mouvementé, voire précipité. Nili prend conscience, à partir d'un lieu nouveau, ce qu'est pour elle être africaine. À partir d'un lieu de *vie*. Celui où elle entrevoit la possibilité de se réaliser. Le monde ancien de sa naissance physique devient <le monde pourri>. » (Burcea 2021a).

[3] Selon Annie Lulu, Nili « naît véritablement à l'endroit où est né son père, où est né l'homme qu'elle aime et où naîtra son enfant » (Burcea 2021a).

[4] « Lucha » représente l'« abréviation de Lutte pour le changement, mouvement citoyen né à l'est de la RDC, à Goma, en 2012, formé par des jeunes animés par la soif de changement et d'autodétermination. Sans affiliation partisane, sans forme juridique déclarée pour empêcher la corruption de ses membres, ses

Elle entame également la « recherche du temps perdu ». Elle « se [met] [alors] en quête [des] souvenir[s] » (Ricœur 2000, 4). Grâce à ses proches, elle parvient à déterrer une mémoire individuelle, familiale et communautaire longtemps étouffées. Enceinte, elle veut être différente de sa mère[1]. Elle veut tout transmettre à son enfant, ne rien lui cacher, ne rien oublier. Pour cela, Nili doit « renouer chaque fil rompu » (Devarrieux 2021). À plusieurs reprises, elle s'adresse à son enfant et l'incite à écouter attentivement ce récit d'une existence hors-normes :

> « Je te parle entre les côtes, depuis ce bord de lac calme, depuis l'odeur qui s'y est accrochée et toi, mon fils, écoute bien tout ce que je vais te dire, je ne pourrai pas répéter, ce sera dur de dire deux fois cette histoire. » (Lulu 2021, 12).

> « Alors maintenant, écoute bien, avant que tu naisses, que tu débarques dans le sillage de soufre que tous nos disparus ont laissé derrière eux, laisse-moi te raconter, comment j'ai cherché mon père, et comment on s'est retrouvés ici, toi et moi. » (Lulu 2021, 13).

> « J'ai très mal maintenant. Attends un peu, mon fils, attends. Avant que tu arrives, il faut que je te parle de ton père, que tu le rencontres dans ma voix, je ne serai pas longue, pour que tu puisses décider en toi-même si ça valait la peine, d'être le fils de cet homme, de venir naître ici. » (Lulu 2021, 120).

Nili lui parle alors de sa vie en Roumanie faite d'insultes, de racisme, de manque d'amour maternel. Elle lui parle aussi de son choix de quitter Bucarest pour Paris où elle a entamé une thèse, où elle a vécu les souffrances d'amour. Ensuite elle lui raconte sa décision de prendre l'avion pour Kinshasa afin de retrouver sa grand-mère. Elle lui expose également ce qu'elle a appris sur la relation d'Elena et d'Exaucé Makasi Motembe, leur amour, leurs ennuis avec les autorités roumaines, leur rupture, mais

---

actions directes citoyennes consistent en des manifestations et rassemblements non violents pour la justice sociale, l'amélioration des conditions de vie, d'hygiène, de travail des Congolais, et pour l'autodétermination. […]. Les militantes et militants se retrouvent pour organiser eux-mêmes le nettoyage des rues et le tri des déchets, lancent des campagnes pour la baisse du prix des télécommunications qui ruinent la population, pour la distribution d'eau potable aux citoyens, de masques sanitaires, la démilitarisation des milices armées, l'implication de la mission des Nations unies au Congo contre les massacres, rackets et kidnappings des civils. » (Lulu 2021, 220). Annie Lulu dédie d'ailleurs son roman à un chef de file de la *Lucha* - Luc Nkulula, tué dans l'incendie de sa maison, le 10 juin 2018 ; aucune enquête criminelle n'a été ouverte par les autorités congolaises dans le but d'apprendre la vérité sur la mort de celui-ci.

[1] Nili avoue à son fils : « Tu sauras tout de ce que je suis dans les moindres détails de mes renfoncements sombres et de mes secrets. On ne peut pas faire autrement quand on aime un enfant qui va grandir dans l'immensité vertigineuse de l'absence, et toi, mon fils, tu es là, tu sens déjà ce carambolage continu qu'est ma vie. Alors je ne te cacherai pas derrière des vêtements trop grands et je ne t'empêcherai pas d'entendre la vomissure humaine, je te préparerai. À être fort. Lorsque des idiots me demanderont où est ton père, je leur dirai d'aller se faire foutre et que ça ne les regarde pas. Ton père, je vais te parler de lui, mais plus tard, après t'avoir tout raconté. » (Lulu 2021, 31-32).

aussi les efforts de son père de revenir en Roumanie, de prendre contact avec la femme aimée, de faire partie de la vie de sa fille.

Nili, dans sa tentative de transmettre à son enfant un tableau complet de son passé, de ses racines, évoque aussi des événements ou des aspects historiques que les deux terres-sources - la Roumanie et le Congo - ont connus. D'un côté, elle remémore l'influence du communisme dans la Roumanie de la fin des années 1980, le « Conducător »[1], les « decreței »[2], la « Securitate »[3], le pogrom de Iaşi du mois de juin 1941[4], etc. De l'autre côté, elle retrace les combats politiques des trois générations de pères, cite des noms d'hommes politiques congolais, aborde la question coloniale, évoque son propre engagement dans la guerre civile. La jeune femme veut donc transmettre à son enfant un héritage culturel, identitaire, cette histoire qu'elle porte elle aussi dans son sang.

Cette présentation orale à laquelle le lecteur assiste discrètement se transforme en récit-mémoire, récit-identité, récit-reconfiguration de l'existence, récit-renaissance. En se racontant et en racontant la vie de ses proches à son enfant, Nili fixe ses souvenirs, conserve une trace, tout en assurant « la continuité temporelle de [sa] personne » (Ricœur 2000, 116), de son père, de Kimia. De cette manière, son fils pourra « remonter sans rupture du présent vécu jusqu'aux événements les plus lointains » (Ricœur 2000, 116) de la vie de sa mère.

Conclusion

Lorsqu'il n'a pas de souvenirs, de « repères nécessaires pour soutenir [son] existence » (Camarero 2015, 107), l'individu doit procéder à une « reconstruction existentielle, identitaire » (Camarero 2015, 107). Pour ce faire, il doit déterrer des non-dits, exhumer des cicatrices, faire ressortir des histoires, ressusciter le passé qui, grâce à la mémoire, devient présent[5].

Dans le roman d'Annie Lulu, Elena Abramovici veut oublier son passé, son erreur. Pour elle, l'oubli volontaire et sélectif devient une échappatoire contre la

[1] « <Chef>, titre que s'était arrogé Nicolae Ceauşescu, dirigeant de la République Socialiste de Roumanie de 1965 à sa chute en 1989. » (Lulu 2021, « Glossaire », 210).

[2] « <Enfants du décret>, enfants nés après le décret nataliste de 1966 interdisant la contraception et l'avortement. Cette mesure a conduit à un boom de la natalité sans précédent en Roumanie, ainsi qu'à une surpopulation infantile dans les orphelinats jusqu'à la fin du régime de Ceauşescu. » (Lulu 2021, « Glossaire », 212).

[3] « <Sécurité>, police fondée avec l'aide des Soviétiques, elle couvrait à la fois la sécurité intérieure, le contre-espionnage, la circulation et la surveillance des étrangers sur le territoire roumain, particulièrement les jeunes intellectuels susceptibles de provoquer, lors de contacts (interdits) avec des Roumains, des idées et actions subversives. » (Lulu 2021, « Glossaire », 213).

[4] « Dans la ville où est née la narratrice, en juin-juillet 1941, près de quinze mille hommes, femmes et enfants Juifs ont été pourchassés, torturés, fusillés, forcés de nettoyer à la main ou avec des brosses le dallage de la cour de la préfecture ensanglanté par les massacres, enfermés par milliers dans des wagons de marchandises hermétiques jusqu'à la mort par asphyxie. Que leur mémoire ne soit jamais oubliée. » (Lulu 2021, « Glossaire », 213).

[5] Saint Augustin affirme : « Le présent du passé, c'est la mémoire. » (1964, 269).

souffrance, le malaise, l'humiliation. En revanche, Nili veut récupérer « sa » mémoire, lutter contre l'oubli[1]. Elle veut tout savoir sur l'archéologie familiale, sur son identité, sur son père. Contre la disparition d'une mémoire personnelle et collective occultée par sa mère, la narratrice du roman *La Mer Noire dans les Grands Lacs* entreprend la reconstruction du passé, le sien, celui de ses parents et de ses deux matries. Lorsqu'elle se met à raconter à son enfant pas encore né son « histoire de parias » (Lulu 2021, 8), une histoire difficile à dire, qu'elle ne pourrait pas répéter, à lui expliquer « comment j'ai cherché mon père, et comment on s'est retrouvés ici, toi et moi » (Lulu 2021, 13) au bord du lac Kivu au Congo, Nili entame le processus compliqué de transformation de l'oubli définitif en oubli « réversible » et, par la suite, en « mémoire ». Cette abrogation de l'oubli contribue à une renaissance identitaire de la jeune fille et, parallèlement, à l'appréhension du monde et à la constitution de la personnalité de l'enfant auquel elle s'adresse.

Références bibliographiques

Texte de références

Lulu, Annie. 2021. *La Mer Noire dans les Grands Lacs*. Paris : Julliard.

Ouvrages critiques

Camarero, Jesús. 2015. *La narrativité du silence, de l'oubli et de la banalité du mal dans* Suite française *d'Irène Némirovsky*, in « Çédille, revista de estudios franceses », nº 11, p. 97-115.

Kipman, Simon-Daniel. 2013. *L'oubli et ses vertus.* Paris : Albin Michel.

Nietzsche. 1996 [1887]. *Généalogie de la morale*, Deuxième traité, § 1, tr. fr. E. Blondel, O. Hansen-Love, T. Leydenbach et P. Pénisson. Paris : Flammarion.

Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris : Seuil.

Romano, Claude. 2005. *Un étrange oubli*, in « Extrême-Orient, Extrême-Occident », n° 27, p. 161-167.

Saint Augustin. 1964. *Les Confessions*. Paris : Flammarion.

Tadié, Jean-Yves et Tadié, Marc. 1999. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard.

Sitographie

Bugat, Stéphane. 2021. *Des mots et des livres. La quête du père*, in « Le Télégramme », le 16 janvier, quotidien en ligne : https://www.letelegramme.fr/livres/des-mots-et-des-livres-la-quete-du-pere-16-01-2021-12687789.php, page consultée le 9 janvier 2021.

Burcea, Dan. 2021a. *Entretien « Annie Lulu : <Nili est le fruit de cette jonction improbable entre la Mer Noire maternelle et les Grands Lacs paternels> »*, propos recueillis par Dan Burcea, le 5 janvier, publié en ligne sur le site du blog littéraire *Lettres Capitales* : https://lettrescapitales.com/interview-annie-lulu-nili-est-le-fruit-de-cette-jonction-improbable-entre-la-mer-noire-maternelle-et-les-grands-lacs-paternels/, page consultée le 27 décembre 2021.

Burcea, Dan. 2021b. *Entretien « Portrait en Lettres Capitales : Annie Lulu*, propos recueillis par Dan Burcea, le 18 mai, publié en ligne sur le site du blog littéraire *Lettres Capitales* : https://lettrescapitales.com/portrait-en-lettres-capitales-annie-lulu/, page consultée le 27 décembre 2021.

[1] Ricœur rappelle que « la mémoire […] se définit […] du moins en première instance, comme lutte contre l'oubli » (2000, 537).

Devarrieux, Claire. 2021. *Annie Lulu, terres et mère. De la Roumanie au Congo, la quête de racines d'une jeune métisse dans* La Mer Noire dans les Grands Lacs, in « Libération », le 15 janvier, quotidien en ligne : https://www.liberation.fr/livres/2021/01/15/terres-et-mere_1817728/, page consultée le 8 janvier 2022.

Gkouskou-Giannakou, Pergia, Goudot, Grégory et Martin, Dana. 2017. *L'oubli : jalons pour une approche transdisciplinaire*, in « K@iros », n° 2, revue en ligne : https://revues-msh.uca.fr/kairos/index.php?id=123, page consultée le 4 janvier 2022.

Saint-Médar, Carine. 2021. *Prix Senghor 2021 : Annie Lulu, distinguée pour son premier roman*, in « Le Point », le 29 octobre, quotidien en ligne : https://www.lepoint.fr/afrique/prix-senghor-2021-annie-lulu-distinguee-pour-son-premier-roman-29-10-2021-2449832_3826.php (page consultée le 28 décembre)

https://www.cnrtl.fr/lexicographie/oubli, page consultée le 27 décembre 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.02.06

Roxana MAXIMILEAN
(Université „Babeș-Bolyai”,
Cluj-Napoca)

Construction du temps mythique en tant qu'arme contre l'oubli dans l'œuvre de Sylvie Germain

Abstract: **(Construction of mythical time as a weapon against oblivion in the work of Sylvie Germain)** The present work focuses on ancient traditions and habits specific to the archaic world painted by Sylvie Germain as markers of a mythical time that awakens nostalgia for a heavenly time. The childhood spent with her grandparents in the Morvan permeates the imagination of the writer who, through writing, fights against oblivion, bringing out to the surface the rural universe where man lived in peace with nature and with God. First, the current analysis is based on the dichotomy made by Mircea Eliade between mythical time and historical time as the trigger for the nostalgia for the Golden Age. Then, on the theories of Maurice Halbwachs on collective memory and finally, on the distinction made by Henri Bergson between habitual memory and pure memory. Through habits and ancient traditions, Sylvie Germain achieved a real abolition of historical time describing the access to the *illud tempus paradisiac* which characterized the human species before the fall. She creates incredible "stories of memory", defined by Dominique Viart as the result of a pressing memory, arising from the unconscious, through powerful writing images, hypotyposis being the figure of choice.

Keywords: *collective memory, myth, traditions, sacred time, Golden age.*

Résumé : Le présent travail se concentre sur des anciennes traditions et habitudes du monde archaïque, peints par Sylvie Germain en tant que marqueurs d'un temps mythique qui éveille la nostalgie d'une époque paradisiaque. L'enfance passée chez les grands-parents, dans le Morvan, imprègne l'imaginaire de l'écrivaine qui, à travers l'écriture, lutte contre l'oubli, ressortant à la surface l'univers rural où l'homme vivait en paix avec la nature et avec Dieu. L'analyse actuelle s'appuie dans un premier temps sur la dichotomie faite par Mircea Eliade entre le temps mythique et le temps historique en tant que déclencheur de la nostalgie de l'Âge d'Or. Ensuite, sur les théories de Maurice Halbwachs sur la mémoire collective et, pour finir, sur la distinction faite par Henri Bergson entre la mémoire habitude et la mémoire pure. À travers d'anciennes traditions, Sylvie Germain réussit l'abolition du temps historique décrivant l'accès à l'*illud tempus paradisiac* qui caractérisait l'espèce humaine avant la chute. Elle crée des « récits de mémoire » inouïs, définis par Dominique Viart comme le résultat d'une mémoire pressante, surgie de l'inconscient, à travers des images d'écriture puissantes ; l'hypotypose en est la figure de prédilection.

Mots-clés : *mémoire collective, mythe, traditions, temps sacré, Âge d'Or.*

Considérations préliminaires

Sylvie Germain a habitué ses lecteurs à la place importante qu'elle voue à l'Histoire dans le cadre de ses romans. Les grands événements qui ont marqué la civilisation des derniers décennies - surtout les guerres -, se dessinent à l'arrière-plan de ses œuvres, d'habitude ayant le rôle de dénoncer la cruauté humaine, tout en reprenant l'image biblique de Caïn qui lève la main contre son frère, Abel. Pourtant, au

début de son premier roman, *Le livre des nuits* (1984), ainsi que, tout au long du troisième roman, *Jours de colère*[1] (1989), l'écrivaine crée un univers qui échappe à l'Histoire, au temps profane (Eliade 1965, 63), et rappelle un cadre mythique atemporel. L'ambiance mythique est construite surtout par le manque des références spatio-temporelles précises, mais aussi par l'évocation d'une série des traditions ancestrales :

> « Les premiers romans de Sylvie Germain, notamment *Le livre des nuits* et *Jours de colère* peuvent être considérés un effort pour sauvegarder un monde de traditions, pour faire revivre un passé définitivement révolu. Avec la mise en scène d'une France archaïque, loin du monde industriel, l'auteur fait revivre d'anciennes habitudes et des traditions locales. » (Koopman-Thurlings 2008, 223).

Parmi les traditions surprises par l'écrivaine, nous nous pencherons sur la cuisson du pain, la lessive annuelle et les fêtes religieuses, toutes présentées surtout dans *Jours de colère*, roman sur « la disparition d'un monde isolé et archaïque » (Goulet 2006, 101). Dans un entretien paru en 1991 dans le « Magazine Littéraire », Sylvie Germain déclare que l'image génératrice du livre a été celle des forêts du Morvan :

> « Pour *Jours de colère* l'image première était celle des forêts du Morvan [...] J'ai passé beaucoup de temps dans mon enfance dans le Morvan, j'avais une grand-mère morvandaise. Et c'étaient ces lieux d'arbres, de roche et d'eau qui revenaient. » (Tison 1991, 65).

Elle essaie avec une certaine nostalgie, de lutter contre l'oubli tout en recréant l'univers idyllique de son enfance et nous invite à l'instar de Vitalie à « l'accompagner dans les méandres de sa mémoire » (Koopman-Thurlings 2008, 226). Par conséquent, l'écrivaine est concernée non seulement par une histoire écrite, mais surtout par une histoire vécue, étant donnée la présence de ses grands-parents dans sa vie :

> « C'est en ce sens que l'histoire vécue se distingue de l'histoire écrite : elle a tout ce qu'il faut pour constituer un cadre vivant et naturel sur quoi une pensée peut s'appuyer pour conserver et retrouver l'image de son passé. » (Halbwachs 1950, 38).

La vraisemblance des traditions décrites est basée sur le souvenir des expériences vécues. Petit enfant, Sylvie Germain a été le témoin de ces coutumes, participant directement ou indirectement – par les récits de ses grands-parents – à leur déroulement. Marc Bloch rappelle que dans les sociétés archaïques, les enfants étaient confiés aux vieux (apud Halbwachs 1950, 34). En plus, l'enfant qui est en contact avec ses grands-parents remonte jusqu'à un passé plus reculé encore (Halbwachs 1950, 34), les récits de famille assurant le lien trans-générationnel. Ainsi, les premiers romans de Sylvie

[1] Dorénavant noté par le sigle JC, suivi du numéro de la page.

Germain, comme le témoigne elle-même, prennent la source dans les profondeurs de sa mémoire ; pour elle l'écriture est une œuvre de mémoire :

> « Le récit prend en fait sa source au fond de l'imaginaire, dans l'inconscient, les profondeurs de la mémoire, réveillant des souvenirs, des sensations, des pensées qui sommeillaient et qui, sans l'écriture seraient peut-être restées dans les limbes. » (Magil 1999, 335).

I. Le bon sauvage au temps des fêtes

Certainement, l'abolition du temps rappelle le mythe et, dans le cas de *Jours de colère*, qui décrit un paysage rural archaïque, c'est le mythe du Bon sauvage, tout en éveillant la nostalgie d'une « humanité heureuse, qui avait échappé aux méfaits de la civilisation fourniss[ant]des modèles pour les sociétés utopiques. » (Eliade 1965, 41). Le hameau Leu-aux-chênes, semble avoir complètement échappé au passage de l'Histoire, gardant l'allure d'un village ancestral générique, non-identifiable : « Nulle pancarte ne l'indiquait, c'était un simple lieu-dit. » (JC, 17). L'arbre, image générique du roman, est non seulement un élément du décor, mais surtout, un moyen de survie, car la majorité des hommes travaillent dans la forêt : « Tous les hommes étaient bûcherons, bouviers, et flotteurs à la saison du lancement des bûches dans les ruisseaux.» (JC, 19). Sylvie Germain voue des fragments entiers à la description de ces vieux métiers afin de les faire revivre :

> « Son amour n'allait ni à la terre ni aux bêtes mais aux arbres. Puisqu'il vivait dorénavant loin des forêts, tout près de la rivière, il devint flotteur. Il retrouvait ainsi les arbres ; il les retrouvait an aval, démembrés, sans racines, ni branches, ni feuillages, mais des arbres toujours. » (JC, 29).

Ce passage illustrant l'un des métiers pratiqués par Ambroise Mauperthuis, avant de s'installer dans La Ferme-du-Pas, rappelle des occupations aujourd'hui oubliées dont la description participe à la ressuscitation d'une époque révolue. L'image de l'arbre renvoie au motif *illo tempore* où « le Ciel était très proche de la Terre et l'on pouvait facilement accéder au Ciel par le truchement d'un arbre. » (Eliade 1957, 79). Quant au symbolisme de l'arbre, il représente la vie, en perpétuelle évolution, en ascension vers le ciel : il évoque la verticalité. En plus, il met en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain (par ses racines), la surface de la terre (par son tronc), les hauteurs (par ses branches attirées par la lumière du soleil) (Chevalier, Gheerbrant 1982, 62). Une dichotomie se tisse autour du symbolisme de l'arbre entre les personnages bûcherons et flotteurs, puisque, en dépit de son isolement, le hameau n'échappe pas à l'emprise du mal. Le Mal est représenté par l'obsession d'Ambroise Mauperthuis, qui vole les forêts de Vincent Corvol et s'y établit en maître-bourreau ; de l'autre côté, son fils, Ephraïm, et ses neuf petit-fils vivent dans la pauvreté, mais travaillent dans les forêts de leur cruel grand-père, la paix dans l'âme, la joie dans le cœur. Ce sont les neuf-fils d'Efraïm et de Reine qui illustrent l'image du bon sauvage

par « l'état de pureté, de liberté et de béatitude de l'homme exemplaire au milieu d'une Nature maternelle et généreuse. » (Eliade 1957, 42). Ephraïm rappelle les patriarches du Vieux Testament, formant avec sa famille une tribu (au sens primaire du mot) ; tous vivaient en harmonie : « l'entente qui régnait entre eux était profonde » (JC, 107) ; «Ils étaient si bien liés corps et âme aux arbres qu'ils appartenaient à la tribu des arbres, à leur royaume. Ils étaient les princes du royaume des arbres. » (JC, 122). Ils héritent tous la foi de leur grand-mère, Edmée, et dirigent leur vie dans la crainte de Dieu et l'Adoration de la Vierge :

> « Vivant en harmonie avec la nature et le cosmos, Blaise et ses frères sont des êtres équilibrés, heureux malgré leur misère. Leur cosmologie est une fusion harmonieuse de l'ici-bas et de l'au-delà, un mythe de l'âge d'or qui peut s'épanouir dans le microcosme du hameau, loin du monde habité. » (Koopman-Thurlings 2007, 102).

Certainement, l'homme des sociétés archaïques ne détient pas une foi chrétienne pure, mais imprégnée des croyances païennes. L'écrivaine nous éblouit par la « recréation d'une civilisation ancestrale dominée par la pensée magique et les gestes symboliques » (Ghițeanu 2010, 133). Ainsi, Edmée voue un culte ardent à la Vierge, mais, ne mentionne jamais Jésus-Christ, croyant aussi que « la neige du premier mai pouvait guérir non seulement les plaies du corps mais surtout les maux et les langueurs de l'âme car cette neige n'était, selon elle, pas autre chose que les larmes très pures de la Sainte Mère de Dieu. » (JC, 20). Pour le croyant, sa foi se manifeste surtout au temps des fêtes : « Pas plus que l'espace, le temps n'est pour l'homme religieux ni homogène ni continu, il y a les intervalles du temps sacré, le temps des fêtes (en majorité les fêtes périodiques) » (Eliade 1965, 63). Ce sont les fêtes qui ponctuent leur existence tout en l'organisant car, outre la joie inhérente aux célébrations, elles établissent aussi un temps du repos. « Il y a autant de calendriers que de sociétés différentes, puisque les divisions du temps s'expriment [...] en termes religieux. » (Halbwachs 1950, 70). Sylvie Germain surprend la tradition de chaque dimanche où les paysans allaient à l'église. Suivant un rituel précis, le clan d'Edmée ne manquait jamais de la messe hebdomadaire :

> « Il descendait chaque dimanche avec ses frères et leur père pour assister à la messe, précédés par Edmée et leur mère qui s'y rendaient dans une carriole tirée par un âne. Leur cortège dominical amusait toujours ceux qui le croisaient sur la route, - les deux femmes assises dans la carriole, la vielle Edmée portant un fichu noir serré autour de son visage et Reinette-la-Grasse volumineuse et aérienne dans le grand châle bleu Madone qui flottait autour de son corps, Ephraïm marchant à côté du baudet dont il tenait les rênes et les neuf fils suivant derrière. <V'la l'Phraïm et sa tribu qui s'en vont saluer l'Bon Dieu !> disaient les gens sur leur passage. » (JC, 98-99).

Les enfants de Reine naissent tous le 15 août, Jour de l'Assomption de la Vierge Marie, qui, pour eux, sera évidemment la fête la plus importante de l'année. Pour souligner la puissance de leur foi, Sylvie Germain crée - comme pour d'autres traditions ancestrales -, un tableau impressionnant d'écriture qui surprend les participants à une fête villageoise dédiée à la Vierge : « S'étageant en paliers dans la narration, de saisissants tableaux, bien loin de s'appuyer sur un pittoresque facile, vibrent d'une intensité touchante au domaine du sacré. » (Linkhorn 1990, 204). L'hypotypose, figure de prédilection, se construit sur la forte impression visuelle : le lecteur a l'illusion du réel car il 'voit' la foule participante à la célébration ; c'est une 'photographie' réalisée à l'aide des mots. La description est rendue vivante par l'abondance des détails, mais aussi par la multitude des personnages minutieusement décrits :

> « Vint un jour où leur joie fut portée à son comble, où ils la firent exploser en formidable retentissement. [...] Les fils d'Ephraïm avançaient à pas vifs vers le cœur de la clairière, sans prêter la moindre attention à la foule. Louison-la-Cloche carillonnait avec une allégresse croissante tandis que les frères du Matin commençaient à battre un rythme lent et qu'Eloi-l'Ailleurs jouait en sourdine de l'accordéon. Blaise-le Laid frappa un coup de gong et les neuf frères poussèrent à l'unisson une clameur. [...] C'était la leur offrande, – non plus seulement les fleurs et les fruits de la terre mais leur vigueur, leur jeunesse, l'impétuosité de leurs cœurs, la magnifique ampleur de leurs souffles, de leurs rires. » (JC, 120).

Le temps profane semble s'être arrêté pour laisser la place au temps mythique car « participer religieusement à une fête implique que l'on sort de la durée temporelle ordinaire pour réintégrer le temps mythique réactualisé par la fête même. » (Eliade 1965, 63). Le temps sacré crée une brèche dans la temporalité historique par introduire le croyant dans l'*illo tempore*. Autre référence à l'univers archaïque, la Vierge devient pour les frères Verslay comparable à un totem qui « tient la place de Dieu, représente l'origine du clan, il est sacré, il donne le nom au clan, il est transmis par la mère et célébré dans le cadre des fêtes » (Ghițeanu 2010, 110). Il est à mentionner que, selon Maurice Halbwachs, l'idée de commémorer collectivement un événement renvoie à la mémoire religieuse collective : « Mais toute religion a aussi son histoire, ou plutôt il y a une mémoire religieuse faite de traditions qui remontent à des événements très éloignés souvent dans le passé. » (Halbwachs 1950, 101). C'est Maurice Halbwachs qui fait la différence entre la mémoire individuelle et la mémoire collective[1]. Selon lui, la mémoire collective englobe la mémoire individuelle, car la mémoire n'est jamais complétement isolée. Pour évoquer son propre passé, un individu doit faire appel aux souvenirs des autres, se rapportant à des points de repère fixés par la société. La

[1] « Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure ou interne, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. » (Halbwachs 1950, 26).

représentation de ces vieilles traditions qui font partie de la mémoire collective contribue à la construction du cadre mythique des romans germaniens.

II. Jours de feu, de lessive et d'amour

Les tableaux d'écriture inspirés par l'enfance de l'écrivaine sont associables aux « images souvenirs », décrites par Henri Bergson dans son livre *Matière et mémoire* (1929, 101) et qui « dessinent tous les événements avec leurs contours, leur couleur et leur place dans le temps » tout en formant « la mémoire pure, la mémoire par excellence.[1]». Il oppose la mémoire pure à la mémoire-habitude (qui est plutôt l'acquisition d'un savoir-faire), respectivement le souvenir spontané au souvenir-habitude : « Le souvenir spontané est tout de suite parfait ; il conservera pour la mémoire sa place et sa date. » (Bergson 1929, 94).

Les théories de Bergson nous aident à interpréter les textes de Germain : on voit combien importante est la mémoire pour l'écrivaine. Elle témoigne dans le cadre d'un débat (Goulet 2008, 310) qu'elle n'aime pas l'expression « devoir de mémoire » que la critique lui a maintes fois attribué, puisque « cela a souvent pour effet de bloquer les gens qui se cabrent devant cette injonction, ce devoir imposé ». Elle ajoute que « la mémoire ne relève pas d'un devoir, plutôt d'un travail à accomplir, à entretenir » (Koopman-Thurlings 2008, 240), et mentionne aussi la métaphore de la caresse de Levinas[2] selon laquelle « au lieu de rester enlacé, ligoté à une mémoire pesante, il s'agit plutôt de tourner autour, de l'interroger, de se laisser surprendre par elle ». (Levinas 1968, 285). À travers sa lutte contre l'oubli, à travers la résurrection de l'univers enfantin, Sylvie Germain se fait « medium d'une mémoire immémoriale » (Koopman-Thurlings 2008, 233) soulignant à l'instar de Paul Ricœur (2000, 20) le lien étroit entre la mémoire et l'affection, tout en affirmant que la mémoire appartient à l'âme sensible.

C'est avec nostalgie que Sylvie Germain décrit la cuisson du pain, moment où Ephraïm est venu chercher les remèdes d'Edmée pour son frère, Marceau :

> « Dans le hameau on cuisait le pain deux fois par mois. Le jour n'était pas encore levé. Mais déjà la fenêtre de la cuisine rougeoyait. Edmée était en train de préparer le four pour la cuisson du pain dont elle avait pétri la pâte à l'aube. Lorsque Ephraïm pénétra dans la cuisine il fut saisi par la chaleur qui y régnait et par les grands pans de lueur vermeille qui ondoyaient sur les murs. Edmée venait d'allumer les genêts et le bois sec qui emplissait le four. Le bois craquait, crépitait, se tordait, les brindilles

[1] En poussant jusqu'au bout cette distinction fondamentale, on pourrait se représenter deux mémoires théoriquement indépendantes. La première enregistrerait, sous forme d'images-souvenirs, tous les événements de notre vie quotidienne à mesure qu'ils se déroulent ; elle ne né-gligerait aucun détail ; elle laisserait à chaque fait, à chaque geste, sa place et sa date. Sans arrière-pensée d'utilité ou d'application pratique, elle emmagasinerait le passé par le seul effet d'une nécessité naturelle (Bergson 1929, 91).

[2] « La caresse consiste à ne se saisir de rien, à solliciter ce qui s'échappe sans cesse de sa forme vers un avenir jamais assez avenir à solliciter ce qui se dérobe comme s'il n'était pas encore. Elle cherche, elle fouille. Ce n'est pas une intentionnalité de dévoilement, mais de recherche : marche à l'invisible. » (Levinas 1968, 285).

passaient d'un rouge carmin à un jaune translucide puis éclataient en bris minuscules comme des cristaux de sel rose et or. » (JC, 32-33).

La cuisine d'Edmée devient la cuisine idyllique de la grand-mère qui avait encore le temps de préparer du pain. Pour la société contemporaine, emportée par la vitesse d'un flux continu des événements, ces vieilles habitudes semblent irréelles, part d'un conte populaire. La grand-mère est, par excellence, le personnage germanien spécifique pour le temps primordial des origines, le temps mythique ou sacré :

« La figure d'un parent âgé est en quelque sorte étoffé par tout ce qu'elle nous a révélé d'une période et d'une société ancienne, qu'elle se détache dans notre mémoire non pas comme une apparence physique un peu effacée, mais avec le relief et la couleur d'un personnage qui est au centre de tout un tableau, qui le résume et le condense. » (Halbwachs 1950, 34-35).

Les figures des grands-parents concentrent une époque révolue, l'univers enfantin que l'écrivaine revit à travers sa plume. Sylvie Germain est tentée par « un vorace autrefois qui attire à lui, désagrège, effondre le futur dans les ruines d'un présent au passé déjà confondu » (Lévi-Strauss 1971, 536). Il n'y a qu'Edmée qui prépare le pain, mais c'est une tradition commune pour tout le village, car, dans les sociétés archaïques « il y a une représentation collective du temps, elle s'accorde avec les grands fait d'astronomie et de physique terrestre, avec les habitudes des groupes humains concrets. » (Halbwachs 1950, 52-53).

La tradition de la lessive fonctionne d'après le même raisonnement. C'est une tradition commune à tout le hameau, une véritable fête :

« Ce fut durant ces quelques jours de vacances qu'avait eu lieu le cérémonial de la grande lessive annuelle. Camille avait aidé la Fine. Après avoir mis longuement à tremper dans de l'eau claire tout le linge de la maison, elles l'avaient entassé dans l'énorme cuve à lessive installé sur un trépied dans la cour arrière, près du pas de la porte de la cuisine. Elles avaient glissé de lamelles de savon et des chapelets de racines odoriférantes entre chaque pli du linge disposé par strates, - draps, torchons, linge de corps et linge de table puis enveloppé l'ensemble dans le vieux drap posé au fond de la cuve dont elles avaient rabattu les pans, et ensuite elles avaient étendu sur le tout une grosse toile de chanvre dans laquelle elles avaient étalé une épaisse couche de cendres de chêne. Premier jour de lessive : jour de tissu et de cendres. » (JC, 203).

La lessive est une image récurrente chez Sylvie Germain, faisant partie du « mythe personnel de la romancière » (Goulet 2006, 114). Elle apparaît d'abord dans le *Livre des nuits*, puis dans *Nuit-d'Ambre*, étant toujours liée à l'amour désir. La blancheur des draps étendus à sécher, symbole d'innocence et de pureté, éveille le désir des jeunes amoureux, Camille et Simon : « Les draps autour d'eux étalaient leur blancheur crayeuse dans la nuit comme une calme et pure nudité : la terre, cette nuit-là

était folie de nudité, était louange de peau, éloge du désir. » (JC, 210). Un amour malheureux, car les deux cousins seront tués par leur méchant grand-père. « Nous n'irons plus au bois » c'est la chanson que les deux fredonnent et marque non seulement leur mort tragique, mais la fin d'une génération. L'univers rural se heurte à l'Histoire : le microcosme du paysan est envahi par le macrocosme de la guerre : « On n'allait plus au bois, on allait à la guerre. » (JC, 342). Au-delà du désir de ressusciter son enfance idyllique, la représentation d'un cadre mythique atemporel entre en dichotomie avec les catastrophes du XX^{e} siècle, tout en soulignant la chute de l'humanité ; par cela, Sylvie Germain s'inscrit parmi les écrivains qui ressentent une « nécessite de raconter l'Histoire » (Viart, Vercier 2008, 129).

Il est à ajouter que la tradition de la cuisson du pain est également associable à l'étincelle du désir qui apparaît dans le cœur d'Ephraïm à la vue de Reinette-la-Grasse étendue près du four. : « Tout près du four se tenait Reinette-la-Grasse allongée sur un banc, le buste légèrement soulevé. […] Il ne vit plus la grosse fille de la Ferme-du-Bout, mais une éblouissante divinité de la chair et du désir. » (JC, 33-35). Ephraïm tombe amoureux de Reine : surprise générale, car la fille était obèse jusqu'à la monstruosité.

Conclusion

Si on juge l'écrivaine selon la modalité de représenter fidèlement un monde archaïque idyllique, Sylvie Germain se rapproche de l'image d'un conteur véritable, celui qui « assure les liens avec les temps immémoriaux des mythes et des récits de fondation. » (Koopman-Thurlings 2008, 228). À travers la description du Leu-au chêne, « microcosme à l'écart du monde réel » (Koopman-Thurlings 2007, 103), elle ressuscite les souvenirs de son enfance tout en réalisant un retour aux origines. Les vieilles traditions ancestrales brisent le temps historique et créent l'entrée dans le temps mythique, celui qui rappelle un paradis perdu de l'humanité. *Jours de colère* est aussi une preuve de l'importance de la mémoire pour Sylvie Germain, une lutte contre l'oubli qui assure la continuité trans-générationnelle. Il est évident que les traditions ont perduré dans le milieu rural et que « ces lieux de mémoire » (Koopman-Thurlings 2008, 230) ont disparu avec la population locale. Cette caresse de la mémoire est symbolique pour la quête mystique de la romancière qui souscrit aux idées de Saint Augustin : « Dans l'immense galerie de ma mémoire […] là je me rencontre moi-même. » (1993, 156).

Références bibliographiques

Textes de références

Germain, Sylvie. 1985. *Le Livre des Nuits*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Germain, Sylvie. 1987. *Nuit d'Ambre*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».
Germain, Sylvie. 1989. *Jours de colère*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

Saint Augustin. 1993. *Confessions*. Traduction par Arnauld d'Andilly, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique ».

Ouvrages critiques

Bergson, Henri. 1929. *Matière et mémoire*. Paris : Felix Alcan.
Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 2000. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffon/Jupiter.
Eliade, Mircea, 1965. *Le sacré et le profane*. Paris : Éditions Gallimard.
Eliade, Mircea. 1957. *Mythes, rêves et mystères*. Paris : Éditions Gallimard.
Ghițeanu, Serenela. 2010. *Sylvie Germain. La Grâce et la Chute. Une lecture multiple : thématique, mythocritique et narratologique*. Iaşi : Institutul European.
Goulet, Alain (dir.). 2008. *L'univers de Sylvie Germain*. Caen : Presses universitaires de Caen.
Goulet, Alain. 2006. *Sylvie Germain : œuvre romanesque*. Paris : L'Harmattan.
Koopman-Thurlings, Mariska. 2007. *Sylvie Germain. La Hantise du mal*. Paris, Éditions L'Harmattan.
Koopman-Thurlings, Mariska. 2008. *Pour une poétique de la mémoire* in « L'Univers de Sylvie Germain», sous la direction d'Alain Goulet avec la participation de Sylvie Germain, Caen : Presses Universitaires de Caen, p. 223-234.
Levinas, Emmanuel. 1968. *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*. La Haye : Martinus Nijhoff.
Linkhorn, Renée. 1990. *Review du livre "Jours de colère"* in « The French Review », Vol. 64, No. 1 (Oct., 1990), p. 204-206.
Magil, Michelle. 1999. *Entretien avec Sylvie Germain,* in « The French Review », vol. 73, no. 2, p. 334-339.
Pascale Tison. 1991. *Sylvie Germain : L'obsession du mal,* in « Magazine littéraire », no. 286, p. 64-66
Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil.
Strauss, Levi. 1971. *Le temps du mythe,* in « Annales. Économies, Sociétés, Civilisations », 26e année, nos. 3-4, p. 533-540.
Viart, Dominique ; Vercier, Bruno. 2008. *La littérature française au présent*. Paris : Bordas.

Sitographie

Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Document en version numérique disponible en ligne : http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html, page consultée le 2 juin 2021.

Sigle

JC - Germain, Sylvie. 1989. *Jours de colère*. Paris : Gallimard, coll. « Folio ».

DOI: 10.35923/QR.09.02.07

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN
(Université Politehnica Timişoara)

La dialectique de la mémoire et de l'oubli dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. La clé du bonheur selon Michel Tournier

Abstract: **(The dialectic of memory and oblivion in Friday or the Other Island. The key to happiness according to Michel Tournier)** A whole tradition of thought has endorsed a true cult of memory as an essential faculty of the mind, as well as the conception of a destructive and dangerous, therefore essentially negative oblivion, which would only be the absence or the loss of memory. Contrary to this tradition, several philosophical and anthropological approaches to oblivion have multiplied the arguments in favor of a necessary and beneficial forgetfulness, understood as a liberating and creative power, as a component and the very strength of memory. This article aims to reread the tournierian philosophical novel *Friday or The Other Island* in the perspective of the relationship between memory, oblivion, time and person, of the ambivalence and the duality of memory and oblivion and their joint contribution to the apprehension of the world and to the construction of the self. The dialectic of memory and oblivion, underlying Robinson's initiatory adventure and his quest for superhumanity, leads to a wisdom of the moment that transcends it and consists in dominating time by breaking all solidarity with it.

Keywords: *oblivion, concrete memory, childhood memory, time, moment.*

Résumé : Toute une tradition de pensée a entériné un véritable culte de la mémoire comme faculté essentielle de l'esprit, et la conception d'un oubli destructif et dangereux, donc essentiellement négatif, qui ne serait que l'absence ou la perte de celle-ci. À l'encontre de cette tradition, plusieurs approches philosophiques et anthropologiques de l'oubli ont multiplié les arguments en la faveur d'un oubli nécessaire et bénéfique, entendu comme un pouvoir libérateur et créateur, comme une composante et la force même de la mémoire. Le présent article se propose de relire le roman tournierien *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, roman philosophique qui donne beaucoup à penser, dans la perspective de la relation entre mémoire, oubli, temps et personne, de l'ambivalence et de la dualitude de la mémoire et de l'oubli et de leur contribution conjointe à l'appréhension du monde et à la construction de soi. La dialectique de la mémoire et de l'oubli sous-tendant l'aventure initiatique de Robinson et sa quête d'une surhumanité, débouche sur une sagesse de l'instant qui la dépasse et qui consiste à dominer le temps en rompant avec lui toute solidarité.

Mots-clés : *oubli, mémoire concrète, souvenir d'enfance, temps, instant.*

Inscrite dans le temps et inconcevable en dehors de cette structure, l'existence humaine suppose la mémoire autant que l'oubli. Dans notre société, la mémoire fait l'objet d'un véritable culte, tandis que l'on dénonce les dangers de l'oubli. Pourtant, si la mémoire est une condition essentielle de l'existence humaine, l'oubli, qui la menace toujours et que l'on redoute, à première vue, comme une perte de conscience, est lui aussi constitutif de l'homme et son caractère actif, nécessaire et bénéfique pour le

bonheur de l'être ; il a été bien mis en évidence par les sciences humaines. Mémoire et oubli, indissolublement liés dans une subtile dialectique, se rapportent à la pensée de la temporalité et aux tentatives imaginaires de s'insurger contre le Temps et de défier la mort. C'est par ce biais que nous nous proposons de relire le roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier.

L'aventure initiatique de Robinson, interprétée comme la quête imaginaire d'une surhumanité, permet d'éclairer, dans une perspective à la fois littéraire et philosophique, l'ambivalence et la dualitude de la mémoire et de l'oubli, leur contribution conjointe à l'appréhension du monde et à la construction de soi, ainsi que la fonction libératrice de l'oubli sous-tendant la métamorphose et la réinvention de l'être.

1. Visages de l'oubli et formes de mémoire

Mythologique et philosophique, le premier et le plus célèbre des romans tournieriens prête à des lectures plurielles, comme le montrent bien les nombreuses exégèses qu'il n'a cessé d'inspirer, dès sa parution, en 1967. Certes, il y a dans *Vendredi* tous les ingrédients obligés du roman, tout ce qui est susceptible de captiver le lecteur plus ou moins averti, mais il y a également, habillée d'une richesse d'images symboliques, une réflexion philosophique autour des grands thèmes de l'existence, de l'être, d'autrui, du temps, de la mort, qui traverse le roman d'un bout à l'autre, munis d'une remarquable profondeur. C'est à ce soubassement métaphysique que nous nous intéresserons principalement, en suivant au fil du texte les entrelacs de l'histoire de Robinson, de la mémoire et de l'oubli, ainsi que l'alternance et l'affrontement de ces deux formes d'existence et d'appréhension du monde, qui marquent les étapes de l'évolution spirituelle du héros.

Robinson est voué à une aventure extraordinaire et à un destin exemplaire que le capitaine Van Deyssel prophétise moyennant les cartes du Tarot, dans cette mise en abyme prospective qui ouvre et structure le roman. Il est appelé à s'élever jusqu'au zénith de la perfection humaine, mais pour accéder à cette condition infiniment difficile à conquérir, il doit subir une transformation profonde de tout son être. Une telle métamorphose exige la rupture progressive, mais totale de tout ce qui représente sa vie, son monde, un renversement de perspective et de valeurs, elle exige de faire table rase, elle exige d'oublier. Ce n'est donc pas par hasard que le naufrage jette Robinson sur une île déserte. Cet « îlot » « totalement inconnu » (VLP, 19), « que les cartes ne mentionnaient pas » (VLP, 18), c'est un espace de l'oubli par excellence. Robinson s'y retrouve exilé de la société humaine et de la mémoire collective, tombé dans l'oubli qui se confond avec la mort :

> « Ma propre conviction que j'existe a contre elle l'unanimité. Quoi que je fasse, je n'empêcherai pas que dans l'esprit de la totalité des hommes, il y a l'image du cadavre de Robinson. Cela seul suffit, non certes à me tuer, mais à me repousser aux

confins de la vie, dans un lieu suspendu entre ciel et enfers, dans les limbes, en somme. » (VLP, 129-130).

Oublié du monde, il choisit, en un premier temps, d'oublier lui aussi cette expérience qu'il envisage comme une malheureuse parenthèse dans son existence. Il refuse donc tout ce qui s'y rattache. Il tourne obstinément le dos à l'île et néglige complètement le présent. Il oublie ainsi volontairement de compter les jours qui passent, ce qui introduit dans le vécu temporel une discontinuité :

« Combien de jours, de semaines, de mois, d'années s'étaient-ils écoulés depuis le naufrage de la *Virginie* ? Robinson était pris de vertige quand il se posait cette question. Il lui semblait alors jeter une pierre dans un puits et attendre vainement que retentisse le bruit de sa chute sur le fond. » (VLP, 32).

Un *trou de mémoire*, au sens le plus littéral de l'expression. Son sens du temps s'en trouve puissamment affecté, à commencer avec l'estimation des durées : « ayant négligé de tenir un calendrier depuis le naufrage, il n'avait qu'une idée vague du temps qui s'écoulait. » (VLP, 27). Il s'enferme dans une boucle temporelle où, comme un amnésique, il revit continuellement le même jour : « Les jours se superposaient, tous pareils, dans sa mémoire, et il avait le sentiment de recommencer chaque matin la journée de la veille. » (VLP, 27).

Les troubles de mémoire et la confusion des repères temporels qui s'accompagnent d'une perte du sens de la réalité, ne sont que les premiers symptômes d'une désorganisation progressive de l'identité qui précède la métamorphose de Robinson. Parallèlement aux oublis, des associations diffuses lui font « craindre d'être l'objet d'hallucinations » et de « perdre l'esprit » (VLP, 22). Telle les images incongrues, engendrées par la contemplation de la mer, qui, dans l'attente passive du salut, commencent à l'obséder :

« Il oublia d'abord qu'il n'avait à ses pieds qu'une masse liquide en perpétuel mouvement. Il vit en elle une surface dure et élastique où il n'aurait tenu qu'à lui de s'élancer et de rebondir. Puis, allant plus loin, il se figura qu'il s'agissait du dos de quelque animal fabuleux dont la tête devait se trouver de l'autre côté de l'horizon. Enfin il lui parut tout à coup que l'île, ses rochers, ses forêts n'étaient que la paupière et le sourcil d'un œil immense, bleu et humide, scrutant les profondeurs du ciel. » (VLP, 22-23).

Cette fascination devant la « vaste plaine océane légèrement bombée, miroitante et glauque » (VLP, 22), image symbolique qui n'est pas sans rappeler les eaux du Léthé, est la première forme que prend l'oubli. C'est « sa tentation, son piège, son opium », une forme essentiellement négative, associée aux « ténèbres de sa démence » (VLP, 42). Robinson fait une tentative de s'en arracher, de reprendre en main sa vie et la maîtrise du temps vécu, en entreprenant la construction d'un bateau - *Évasion* -, dont le nom est suggestif en ce sens. Le projet mobilise ses forces et sa volonté - « il était

poussé dans sa tâche par une inéluctable nécessité » (VLP, 27) -, ainsi que sa mémoire, une mémoire utilitaire, dont il recouvre l'usage.

> « Il travaillait lentement et comme à tâtons. Il avait pour seul guide le souvenir des expéditions qu'il faisait encore enfant dans un chantier de construction de barques de pêche établi sur le bord de l'Ouse à York, ainsi que celui de cette yole de promenade que ses frères et lui avaient tenté de confectionner et à laquelle il avait fallu renoncer. […] Il se souvenait certes des formes à vapeur dans lesquelles les charpentiers de l'Ouse ployaient les membres du futur bateau. » (VLP, 27).

Isolé de la civilisation et réduit en quelque sorte à un état de nature, Robinson découvre également une autre forme de mémoire - le corps mémoire - par laquelle il rejoint une mentalité primitive.

> « L'*Évasion* était terminée, mais la longue histoire de sa construction demeurait écrite à jamais dans la chair de Robinson. Coupures, brûlures, estafilades, callosités, tavelures indélébiles et bourrelets cicatriciels racontaient la lutte opiniâtre qu'il avait menée si longtemps pour en arriver à ce petit bâtiment trapu et ailé. À défaut de journal de bord, il regarderait son corps quand il voudrait se souvenir. » (VLP, 35).

Dans un souci de récupérer le temps perdu, il se promet de commencer à compter les jours, mais il oublie sa décision aussitôt. En effet, il flotte toujours dans un temps indéfini, « ne vivant plus que dans une sorte de torpeur de somnambule, au-delà de la fatigue et de l'impatience » (VLP, 27), dans l'immédiat, menacé à tout moment par l'oubli : « Cette présence marginale et comme fantomatique des choses dont il ne se préoccupait pas dans l'immédiat s'était peu à peu effacée de l'esprit de Robinson. » (VLP, 36).

Lorsque sa tentative d'évasion échoue - faute d'avoir « perdu de vue » (*oublié*) « le problème de [la] mise à flot » de l'embarcation (VLP, 36) -, la solitude et le désespoir l'accablent et, brisé par « la rupture de quelque petit ressort de son âme » (VLP, 38), il cède à la tentation de la souille.

> « Là il perdait son corps et se délivrait de sa pesanteur dans l'enveloppement humide et chaud de la vase, tandis que les émanations délétères des eaux croupissantes lui obscurcissaient l'esprit. […] Libéré de toutes ses attaches terrestres, il suivait dans une rêverie hébétée des bribes de souvenirs qui, remontant de son passé, dansaient au ciel dans l'entrelacs des feuilles immobiles. » (VLP, 38-39).

Sous-tendue par le symbolisme de la mare et du marais, la souille est le lieu de l'oubli de soi, une autre modalité de fuite et de refus du principe de réalité, refuge dans le délire et solution mortifère à la détresse existentielle.

Après que Robinson aura recouvré le bon usage de la raison (et de la mémoire), l'expérience de la souille sera pensée (revécue, remémorée) dans un registre essentiellement négatif : « des défaillances dont il avait honte et qu'il s'efforçait

d'oublier » (VLP, 45). La souille est sa « pente funeste », sa « défaite », son « vice » (VLP, 50). Elle représente « une durée indéterminée, indéfinissable, pleine de ténèbres et de sanglots », au bout de laquelle il est devenu une « créature nauséabonde et dégénérée » (VLP, 45). L'oubli est dégradation, dépouillement, déchéance, déréliction. Robinson l'associe également aux ténèbres, à la nuit, au néant et à la mort. « Les ténèbres m'environnent. » (VLP, 54), écrit-il dans son *log book* et, plus loin, il se demande amèrement :

> « Pourquoi faut-il qu'au cœur de la nuit je me laisse de surcroît couler si loin, si profond dans le noir ? Il se pourrait bien qu'un jour, je disparaisse sans trace, comme aspiré par le néant que j'aurais fait naître autour de moi. » (VLP, 85).

Le désespoir entraîné par la solitude s'attaque même à cette mémoire élémentaire dont parle Henri Bergson dans *Matière et mémoire*, qui se conserve dans le corps, comme une habitude, et qui fonctionne de manière automatique et mécanique. En effet, l'abandon de soi ouvre devant Robinson la voie d'une déshumanisation qui se poursuivra d'étape en étape, en changeant de sens et de signe, jusqu'à sa transformation totale en surhomme. Dans l'expérience de la souille, il s'oublie au point de perdre les habitudes humaines les plus élémentaires, son humanité même.

> « Ses mains devenues des moignons crochus ne lui servaient plus qu'à marcher, car il était pris de vertige dès qu'il tentait de se mettre debout. […] Il mangeait, le nez au sol, des choses innommables. Il faisait sous lui et manquait rarement de se rouler dans la molle tiédeur de ses propres déjections. Il se déplaçait de moins en moins, et ses brèves évolutions le ramenaient toujours à la souille. » (VLP, 38).

Pourtant la souille n'est pas que maléfique. Comme tout symbole, elle est bivalente et l'écrivain en exploite le potentiel imaginaire. Dangereuse, déshumanisante, elle avilit Robinson et celui-ci en redoute « les forces dissolvantes qui m'entraînaient vers l'abîme » (VLP, 64), mais elle s'avère également lénifiante, protectrice, maternelle et libératrice. La souille est la matière indifférenciée, passive et féminine (DS, 611), symbole des germinations invisibles, que surdétermine l'archétype de la terre-mère et dans laquelle s'enclenche la métamorphose du héros. C'est dans la fange liquide que Robinson se réfugie lorsque l'existence lui pèse trop lourd et c'est toujours là qu'il retrouve, dans une « déchirante douceur » (VLP, 49), les premiers souvenirs d'enfance, ces origines de l'être profond qui lui permettront de renaître.

> « Dans les vapeurs méphitiques où tournoyaient des nuages de moustiques se desserra peu à peu le cercle des poulpes, des vampires et des vautours qui l'obsédaient. Le temps et l'espace se dissolvaient, et un visage se dessina dans le ciel brouillé, bordé de frondaisons, qui était tout ce qu'il voyait. Il était couché dans une bercelonnette oscillante que surmontait un baldaquin de mousseline. Ses petites mains émergeaient seules des langes d'une blancheur liliale qui l'enveloppaient de la tête aux pieds. Autour de lui une rumeur de paroles et de bruits domestiques

composait l'ambiance familière de la maison où il était né. La voix ferme et bien timbrée de sa mère alternait avec le fausset toujours plaintif de son père et les rires de ses frères et sœurs. » (VLP, 49).

L'oubli relève de cette même logique duelle, tellement chère à Tournier. La souille évoque le passé. L'oubli de soi mobilise la *mémoire concrète*, « authentique » et « totale », « mémoire de toute la personne » et « évocation du passé dans sa plénitude » (Gusdorf 1951, 56). Ancrée dans les sensations, elle préside ainsi au surgissement des souvenirs d'enfance profondément révélateurs de l'essence de l'être. On peut y déceler l'intuition du rôle actif et bénéfique de l'oubli comme « une composante de la mémoire elle-même », formulée explicitement, trente ans plus tard, par l'anthropologue Marc Augé : « l'oubli, en somme, est la force vive de la mémoire et le souvenir en est le produit » (1998, 30).

Le « retour du passé » constitue la marque même de la mémoire (Gusdorf 1951, 13). Après l'épisode de la souille et de l'oubli de soi, c'est sous le signe de la mémoire que sa vraie vie dans l'île commence pour Robinson. Contre les « forces dissolvantes » (VLP, 64) de l'oubli, il trouve appui dans la mémoire habitude, « toujours tendue vers l'action, assise dans le présent et ne regardant que l'avenir » (Bergson 1939, 57), cette « mémoire technique utilitaire du sujet agissant » (Gusdorf 1951, 1).

En se consacrant entièrement à l'administration de l'île, Robinson s'efforce tout d'abord de s'opposer à l'oubli de soi et de conserver son héritage d'homme civilisé qui le relie encore à la société. La récupération des objets de l'épave de la *Virginie* est le premier geste dicté par cette attitude. Fragments d'une mémoire éclatée, « les objets les moins utilisables gardaient à ses yeux la valeur de reliques de la communauté humaine dont il était exilé » (VLP, 43). Cette valeur symbolique découle de l'importance que le héros accorde au passé et à ces structures d'appui, étroitement liées, que sont la mémoire et l'imaginaire collectifs, « le fragile et complexe échafaudage d'habitudes, réponses, réflexes, mécanismes, préoccupations, rêves et implications » que « chaque homme porte en lui » (VLP, 53) et qu'il s'emploie à conserver pour s'assurer en quelque sorte le lien et l'unité avec la société dont il est coupé.

Conserver, préserver, stocker : « Thésauriser ! » (VLP, 61). Tel est l'impératif qui régit la vie de Robinson administrateur et gouverneur de l'île. L'homme de mémoire l'emporte encore une fois sur l'homme de l'oubli, ce qui vient d'ailleurs montrer que « la mémoire constitue une attitude prise par l'homme et dans laquelle il s'engage tout entier avec toutes les ressources de son être. » (Gusdorf 1951, 130).

Robinson recouvre son humanité et pour la renforcer, il remonte jusqu'à l'aube de l'histoire et, en renouant avec une mémoire ancestrale, il reconstruit à lui seul la civilisation humaine toute entière. Il dresse une carte de l'île qu'il baptise du nom *Speranza*. Il arpente, défriche, laboure, sème, apprivoise des chèvres. « Comme l'humanité de jadis, il était passé du stade de la cueillette et de la chasse à celui de l'agriculture et de l'élevage » (VLP, 47). Il se construit une maison qui, plus qu'un lieu de refuge, est un lieu de mémoire - « comme une sorte de *musée de l'humain* » (VLP,

66) - et un symbole de l'être intérieur : Robinson y pénètre « comme s'il rendait visite à ce qu'il y avait de meilleur en lui-même » (VLP, 66).

Instaurateurs, tous ses actes acquièrent une dimension symbolique et mythique, en se réclamant du prestige de *la première fois*. Ils marquent « sa rentrée dans le monde de l'esprit » (VLP, 44), le retour à (de) la mémoire. Il redécouvre l'écriture - « cet acte sacré » - et commence à tenir un journal, le *log book*, « pour y consigner […] ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure, ou encore les souvenirs qui lui revenaient de son passé et les réflexions qu'ils lui inspiraient » (VLP, 44-45).

Robinson s'emploie notamment à mesurer le temps. Grâce à la clepsydre qu'il se crée, objet clé, hautement symbolique, de son univers, « [son] temps est sous-tendu par un tic-tac machinal, objectif, irréfutable, exact, contrôlable » (VLP, 67). Il inaugure également un calendrier - son propre calendrier, puisqu'il se trouve dans « l'impossibilité d'évaluer le temps qui s'était écoulé depuis le naufrage de la *Virginie* » (VLP, 45) -, qui le rassure en intégrant son existence à un cycle cosmique et à un ordre intelligible. Le calendrier remplit ici deux fonctions : « instrument de pensée » (Ricœur 1985, 189) permettant de connecter le temps vécu sur le temps universel, et symbole « à la fois de l'irréversibilité et de l'éternel retour » (DS, 159).

Dans cette phase de la reconquête de soi, l'oubli, qui l'avait projeté hors du temps, apparaît maintenant à Robinson sous un nouveau jour : « Dans la mesure où je vis au jour le jour, je me laisse aller, le temps me glisse entre les doigts, je perds mon temps, je me perds. » (VLP, 60). Dès lors, la restauration du calendrier n'est pas seulement une tentative de s'opposer à l'oubli et de reprendre possession de lui-même, mais, ce qui plus est, un moyen de « lutter contre le temps, c'est-à-dire d'emprisonner le temps » (VLP, 60). Toujours est-il que, tout en lui donnant l'impression de dominer le temps, le calendrier et la clepsydre ne font que le cantonner dans le temps, le soumettre à l'ordre d'une existence humaine inscrite dans le temps et régie par la mémoire.

Comment donc affronter l'accumulation du temps et la pesanteur du monde ?

2. Oubli libérateur et mémoire concrète : la force révélatrice du souvenir-image

Robinson sombre de nouveau « dans un abîme de déréliction » (VLP, 30) et, cette fois-ci, il cherche refuge dans la grotte du centre de l'île, nouvel avatar des limbes - « lieux livides » où « la vie et la mort étaient si proches l'une de l'autre » (VLP, 109) - et haut lieu de l'oubli du présent et de la rencontre avec le passé. Pourtant le dynamisme imaginaire sous-tendant cette nouvelle épreuve est différent : la chute dans les ténèbres de l'oubli de soi et de la bestialité s'estompe en descente, la douce descente dans les entrailles de la terre, où « la nature féminine de Speranza se chargeait de tous les attributs de la maternité » (VLP,107).

Tapi dans l'endroit le plus profond de la grotte, dans un alvéole qui semble avoir été conçu justement pour l'accueillir et l'« informer », Robinson atteint un état d'oubli

de soi presque total, un « état d'inexistence » (VLP, 106), extatique en quelque sorte, complètement différent par rapport à celui où l'avait plongé la souille.

> […] il finit par trouver en effet la position […] qui lui assurait une insertion si exacte dans l'alvéole qu'il oublia les limites de son corps aussitôt qu'il l'eut adoptée. Il était suspendu dans une éternité heureuse. […] Quelle n'était pas sa paix, logé ainsi au plus secret de l'intimité rocheuse de cette île inconnue ! » (VLP, 106).

Le temps suspendu, Robinson remonte vertigineusement à l'aube de son existence, à un moment originaire de sa vie personnelle qui se trouve ainsi, tout entière, remise en question par cette « exaltation de la mémoire spontanée » (Bergson 1965, 59).

> « Chaque fois qu'il demandait à sa mémoire de faire un effort pour tenter d'évaluer le temps écoulé depuis sa descente dans la grotte, c'était toujours l'image de la clepsydre *arrêtée* qui se présentait avec une insistance monotone à son esprit. […] Et comme l'affaiblissement des limites de l'espace et du temps permettait à Robinson de plonger comme jamais encore dans le monde endormi de son enfance, il était hanté par sa mère. » (VLP, 107).

Georges Gusdorf a bien montré que le souvenir d'enfance s'enracine dans la vie profonde, organique de la personne, dans le soubassement anatomique et physiologique des instincts qui gouvernent notre existence et lui fixent ses valeurs premières. C'est un surgissement du passé « condensé autour d'une image, elle-même noyée dans une atmosphère affective » (Gusdorf 1951, 375). À vrai dire, « le problème du souvenir fait ici corps avec celui de l'oubli » (Gusdorf 1951, 375).

Libérée du temps par l'oubli bienfaisant, la mémoire concrète prend le dessus et s'incarne en souvenirs affectifs. Ce sont les sensations élémentaires éprouvées par Robinson dans l'alvéole, sa position fœtale aidant, qui contribuent à l'évocation du passé, de son enfance, et qui président à la résurgence du souvenir-image de la mère : « Il se croyait dans les bras de sa mère, femme forte, âme d'exception, mais peu communicative et étrangère aux effusions sentimentales. » (VLP, 107). Le souvenir prend corps et se déploie dans un essaim d'images symboliques. Des profondeurs telluriques montent l'image de la mère, qui se mêle à celle de la terre, dans une double maternité d'une puissance onirique accrue. L'image fondamentale de la pâte, récurrente dans l'univers tournierien, met en jeu le dynamisme spécifique du modelage en tant que rêve de la création.

> « Or c'était sous cet aspect que Robinson revivait le souvenir de sa mère, pilier de vérité et de bonté, terre accueillante et ferme, refuge de ses terreurs et de ses chagrins. Il avait retrouvé au fond de l'alvéole quelque chose de cette tendresse impeccable et sèche, de cette sollicitude infaillible et sans effusions inutiles. Il voyait les mains de sa mère, ces grandes mains qui jamais ne caressaient ni ne frappaient, si fortes, si fermes, aux proportions si harmonieuses qu'elles ressemblaient à deux

anges, un fraternel couple d'anges œuvrant ensemble selon l'esprit. Elles pétrissaient une pâte onctueuse et blanche, car on était à la veille de l'Épiphanie. Les enfants se partageraient le lendemain une galette d'épeautre où une fève se dissimulait dans une anfractuosité de croûte. Il était cette pâte molle saisie dans une poigne de pierre toute-puissante. Il était cette fève, prise dans la chair massive et inébranlable de Speranza. » (VLP, 108-109).

Le passé est ainsi évoqué dans sa plénitude et doué d'une épaisseur et d'une densité charnelle qui envahissent et mobilisent l'être tout entier. Car le souvenir d'enfance, pleinement justifié par la logique du récit, n'est que le véhicule d'une révélation qui le dépasse. Réalité passée et réalité présente se superposent, s'entrevoient en transparence, l'une à travers l'autre, et cette double vérité est édifiante. Le souvenir porte une signification profonde qui renvoie le héros à lui-même, en lui permettant de se recueillir et de pressentir les forces latentes qui contribuerons à sa renaissance. Comme le pose Gusdorf, « le souvenir concret indique une coïncidence de nous à nous-même qui, du même coup, nous élève au niveau d'une sorte de transcendance personnelle » (1951, 122). Et d'ici le sentiment de plénitude qu'il fait éprouver.

« Et comme je me sens conforté par cette retraite ! Ma vie repose désormais sur un socle d'une admirable solidité, ancré au cœur même de la roche et en prise directe avec les énergies qui y sommeillent. Il y avait toujours eu auparavant en moi quelque chose de flottant, de mal équilibré qui était source de nausée et d'angoisse. […] La grotte ne m'apporte pas seulement le fondement imperturbable sur lequel je peux désormais asseoir ma pauvre vie. Elle est un retour vers l'innocence perdue que chaque homme pleure secrètement. Elle réunit miraculeusement la paix des douces ténèbres matricielles et la paix sépulcrale, l'en deçà et l'au-delà de la vie. » (VLP, 111-112).

Par le truchement de la mémoire concrète et du souvenir, le présent et le passé se croisent et s'éclairent réciproquement, tandis qu'à leur confluent une individualité s'épanouit et un destin s'accomplit : « Ne serait-ce pas que Speranza couronne un destin qui s'est dessiné dès mes premières années ? » (VLP, 84).

3. Oubli - mémoire - temps : la sagesse de l'instant

Après cette régression vers les sources de lui-même, « la clepsydre reprit son tic-tac, et l'activité dévorante de Robinson emplit à nouveau le ciel et la terre de Speranza » (VLP, 115).

Mais le héros est désormais engagé sur la voie d'une métamorphose de son être profond, d'une *déshumanisation* redoutable, qu'il observe au début avec une « horrible fascination » (VLP, 53), en s'y refusant et en se réfugiant autant dans l'activisme du présent que dans les habitudes du passé, mais qui se poursuit toujours en lui, même s'il n'est pas encore prêt à l'embrasser.

L'arrivée de Vendredi change tout. Vendredi est l'homme naturel, libre, porteur et incarnation d'idées largement tributaires à la philosophie de Nietzsche : le rire, la légèreté, le culte du soleil, l'oubli nécessaire et bénéfique, l'éternel présent comme éternel retour du même. Tout en paraissant se soumettre à l'ordre de Robinson, il le mine et le voue à l'échec. Échec de l'île administrée, échec existentiel de Robinson, échec de la mémoire comme tentative et possibilité humaine de dominer le Temps. Tandis que son rire dévastateur fait voler en éclats (au sens propre et figuré) les structures du passé, son esprit de liberté guide et prépare l'accouchement de l'homme nouveau.

« Vendredi ne travaillait à proprement parler jamais. Ignorant toute notion de passé et de futur, il vivait enfermé dans l'instant présent. » (VLP, 190). Il initie Robinson à la liberté et lui fait découvrir les vertus de l'oubli. Car c'est l'oubli finalement qui permet réellement de s'insurger contre le Temps. Comme l'affirme le philosophe Jean Lombard, « l'oubli seul permet de faire place à la nouveauté et de recommencer, et en ce sens boire l'eau du fleuve Amélès, Léthé, autrement dit pouvoir oublier, est la vraie condition de la liberté : être libre, c'est ne plus être déterminé par ce qui précède » (Lombard 2014).

En fin de compte, la dialectique de la mémoire et de l'oubli soulève toujours les mêmes questions : de quoi faut-il se souvenir ? Que faut-il donc oublier ? Pour Robinson, il s'agit d'oublier sa vie antérieure, son passé d'être humain civilisé, de dépasser les nostalgies rétrospectives. Chaque « gage de civilisation » est en fait « un ballast mort » qu'il doit « rejeter pour entrer dans une vie nouvelle » (VLP, 173). Il doit renoncer à la « mémoire historique » et se laisser purifier par l'oubli, afin de retrouver une sorte de « mémoire ontologique » (Gusdorf 1951, 320), capable de révéler à l'être sa réalité authentique et de le faire renaître. L'oubli libérateur et créateur et cet « oubli authentique […] qui opère une sorte de modification au niveau des valeurs personnelles, un remaniement tel que l'horizon intérieur […] se trouve du même coup transformé. » (Gusdorf 1951, 317).

Ce que Robinson réussit finalement à conquérir au prix de l'oubli, des souffrances, des renoncements, d'un changement profond de tout son être, c'est la sagesse de l'instant qui s'efforce de dominer le Temps en rompant toute solidarité avec lui. C'est l'une des formes que la sagesse revêt dans l'univers imaginaire de Michel Tournier : une attitude héroïque, incarnée dans l'homme-île qui défie le temps et ambitionne de figer l'être dans un état de plénitude et de perfection surhumaines, vouées à l'éternité. En effet, la quête de la sagesse et de l'absolu traverse toute l'œuvre tournierienne, étroitement liée à la recherche de solutions contre le Temps, car la sagesse porte finalement sur la manière de vivre dans le monde et de se concevoir soi-même, sur le rapport à autrui et à la transcendance, sur l'attitude envers le devenir et la mort. Le sage n'est pas seulement un voyant et un inspiré, c'est aussi un initié qui ayant percé les secrets de l'univers, devient capable de maîtriser le Temps et de surmonter ainsi l'angoisse du changement et de la fin inexorable.

Un « bonheur solaire » (VLP, 237) renouvelé à l'infini et vécu dans la plénitude de l'instant : tel est le sens de la surhumanité à laquelle le héros accède, en passant déjà dans le mythe. Pour la décrire, on peut emprunter à Georges Gusdorf le passage suivant :

> « Au bout du compte, la connaissance vraie, une fois atteinte, qui coïncide avec la plénitude de la sagesse, signifie la jouissance de l'éternité dès cette vie. Le temporel se résorbe dans l'intemporel. Dissipés les mirages des passions de l'âme, le sage n'a plus, à proprement parler d'histoire. » (1951, 239)

Le jour où, incarné par la goélette le *Whitebird* arrivant dans la Baie du Salut, vingt-huit ans après le naufrage, le passé fait brutalement irruption dans l'univers de Robinson, celui-ci s'en retrouve profondément bouleversé, soumis à une dernière épreuve. D'un coup, « ce rendez-vous avec le passé » (VLP, 251) le confronte au trou de mémoire - « le pli perdu » (VLP, 239) - qui l'avait isolé dans son îlot de temps et l'oblige à se souvenir : « Toutes ses années passées, qui semblaient définitivement effacées, se rappelaient donc à lui par des vestiges sordides et déchirants. » (VLP, 250-251). Le devoir de se souvenir signifie s'arracher à « l'éternité sereine des Dioscures » (VLP, 247), pour essayer de rebrancher son temps personnel sur le temps social et historique des autres.

> « Robinson comprit que ces vingt-huit années qui n'existaient pas la veille encore venaient de s'abattre sur ses épaules. Le *Whitebird* les avait apportées avec lui - comme les germes d'une maladie mortelle - et il était devenu tout à coup un vieil homme. » (VLP, 250).

Brusquement ramené au régime de la mémoire et de la temporalité, il doit également affronter l'image d'un autre lui-même, tel qu'il serait devenu si le naufrage ne l'avait pas projeté hors temps, et cette rencontre est révélatrice autant que dévastatrice : « Plus encore que blessé, il se sentait vieilli, comme si la visite du *Whitebird* avait marqué la fin d'une très longue et heureuse jeunesse. » (VLP, 247). Quitter l'île et retourner dans la société signifierait « choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines » (VLP, 246) et Robinson s'y refuse.

> « Chaque matin était pour lui un premier commencement, le commencement absolu de l'histoire du monde. Sous le soleil-dieu, Speranza vibrait dans un présent perpétuel, sans passé ni avenir. Il n'allait pas s'arracher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection […] » (VLP, 246).

C'est qu'au bout de son initiation, il est devenu un autre. Sa durée, désormais, c'est l'instant et son temps, l'éternité.

> « Pour moi désormais, le cycle s'est rétréci au point qu'il se confond avec l'instant. Le mouvement circulaire est devenu si rapide qu'il ne se distingue plus de l'immobilité. Depuis que l'explosion a détruit le mât-calendrier, je n'ai pas éprouvé

> le besoin de tenir le compte de mon temps. […] le temps s'est figé au moment où la clepsydre volait en éclats. Dès lors n'est-ce pas dans l'éternité que nous sommes installés, Vendredi et moi ? » (VLP, 219).

Il se résout donc à clore cette parenthèse « de désagrégation » (VLP, 247). Oublier. Consciemment assumé par le héros, l'oubli - cet oubli ac*tif*, volontaire, portant en lui une puissance de libération, tel qu'il est défini par Nietzsche dans les *Considérations inactuelles* - l'élève à l'absolu et le relie à la transcendance. L'oubli s'avère gratifiant et Robinson en est transfiguré.

> « Le rayonnement qui l'enveloppait le lavait des souillures mortelles de la journée précédente et de la nuit. Un glaive de feu entrait en lui et transverbérait tout son être. Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte. En vérité cette longue agonie, ce noir cauchemar n'avaient jamais eu lieu. L'éternité, en reprenant possession de lui, effaçait ce laps de temps sinistre et dérisoire. » (VLP, 253).

Dans son extase solaire, Robinson s'élève de la réalité du temps à l'absolu de l'instant dans lequel l'infini et le fini coïncident.

> « Le premier rayon qui a jailli s'est posé sur mes cheveux rouges, telle la main tutélaire et bénissante d'un père. Le second rayon a purifié mes lèvres, comme avait fait jadis un charbon ardent celles du prophète Isaïe. Ensuite deux épées de feu ayant touché mes épaules, je me suis relevé, chevalier solaire. Aussitôt une volée de flèches brûlantes ont percé ma face, ma poitrine et mes mains, et la pompe grandiose de mon sacre s'est achevée tandis que mille diadèmes et mille sceptres de lumière couvraient ma statue surhumaine. » (VLP, 216).

Il vit ce type d'expérience aux limites de la condition humaine, que résume de manière tellement suggestive la belle phrase de Proust : « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous pour la sentir l'homme affranchi de l'ordre du temps. » (Proust 1927, 224). « Transverbéré » par les rayons du soleil, tout son être subit une véritable transmutation et cette apothéose du héros ayant conquis l'éternité est rendue par une suite d'images matérielles très puissantes, qui relèvent du symbolisme spectaculaire et que sous-tend l'isomorphisme reliant la lumière, l'aube, le rayon et l'or condensés dans le symbole de la couronne, comme chiffre de la conquête de l'esprit et de la transcendance.

> « Redressant sa haute taille, il faisait face à l'extase solaire avec une joie presque douloureuse. […] Sa poitrine bombait comme un bouclier d'airain. Ses jambes prenaient appui sur le roc, massives et inébranlables comme des colonnes. La lumière fauve le revêtait d'une armure de jeunesse inaltérable et lui forgeait un masque de cuivre d'une régularité implacable où étincelaient des yeux de diamant. Enfin l'astre-dieu déploya tout entière sa couronne de cheveux rouges dans des explosions de cymbales et des stridences de trompettes. » (VLP, 254).

La métallisation-minéralisation imaginaire de l'être humain - transformé en sa propre statue - semble garante de force, de résistance, d'immobilité et d'immortalité. Opposée à l'action dissolvante, destructrice et corrosive du temps, elle revêt le héros d'une « jeunesse minérale, divine, solaire » (VLP, 46). Robinson transfiguré en chevalier ouranien, faisant face à l'extase solaire, semble incarner cette définition du bonheur que l'on doit à Nietzsche :

> « L'homme qui est incapable de s'asseoir au seuil de l'instant en oubliant tous les événements du passé, celui qui ne peut pas, sans vertige et sans peur, se dresser un instant debout, comme une victoire, ne saura jamais ce qu'est le bonheur […]. » (Nietzsche 1970, 205).

L'aventure de Robinson semble finalement montrer que la mémoire et l'oubli œuvrent conjointement à l'appréhension du monde et à la construction de l'individu, inextricablement mêlés dans l'alchimie de la personne dont ils orientent le devenir. Entre la mémoire et l'oubli, Robinson dépasse leur dialectique et jouit de leur juste équilibre, concourant à l'épanouissement et au bonheur de l'être. Son évolution est celle de la spirale qui revient au point de départ mais toujours à un autre niveau, portée par un dynamisme ascensionnel, qui est celui d'une spiritualisation aboutissant à la conquête d'une surhumanité fixée dans l'éternité de l'instant.

Références bibliographiques

Augé, Marc. 1998. *Les Formes de l'oubli*, Paris : Payot & Rivages.

Bergson, Henri. 1965. Matière et mémoire. Essai sur la relation *du corps à l'esprit.* Paris : Les Presses universitaires de France. Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine.72e édition. Édition électronique

Gusdorf, Georges. 1951. *Mémoire et personne. Tome premier. La mémoire concrète*. *Tome second : Dialectique de la mémoire*. Paris : Les Presses universitaires de France. Collection Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Nietzsche, Friedrich. 1970. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Aubier-Montaigne.

Ricœur, Paul. 1985. *Temps et Récit.3. Le temps raconté*. Paris : Seuil.

Sitographie

Lombard, Jean. 2014. *Philosophie de l'oubli : existence et rapport au passé*. Conférence aux Amis de l'Université, Retranscription, accompagnée de notes et de références, accessible en ligne : https://www.editions-harmattan.fr/auteurs/article_pop.asp?no=29529, page consultée le 20.09.2021.

Proust, Marcel, 2018. *À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé.* Livre numérique édité par la Bibliothèque numérique romande, accessible en ligne : https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/proust_a_la_recherche_du_temps_perdu_7_temps_retrouve.pdf, page consultée le 25.09.2021.

Sigles

VLP – Tournier, Michel. 1972. *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris : Gallimard. Collection Folio.

DS – Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. 2000 [1973]. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Éditions Robert Laffon/Jupiter.

DOI: 10.35923/QR.09.02.08

Mirela-Cristina POP
(Université Politehnica Timişoara)

L'allusion comme « révélateur culturel » : moyens d'expression, décryptage, traduction

Abstract: **(The allusion as a "cultural revealer": means of expression, decryption, translation)** In line with the work of Robert Galisson (1993), we treat allusions as "cultural revealers" or "masked quotations" (by alteration) that mobilize diverse knowledge, shared by the members of a community that is both linguistic and cultural and who have in common the linguistic code and the cultural values that allusive expressions convey. The cultural dimension of allusion is related to the notion of *memory*, as the repository of the cultural elements to which the allusive expressions refer. This paper focuses on the interpretation and translation of allusive statements from a constructivist perspective, based on the interpretative recognition and (re)construction of the meaning (translation) of allusive statements. The problems of translating allusive statements are related both to the identification of the basic statement and the cultural revealer, as well as their re-expression in the target language, during the process of translation. The target language is Romanian. The decryption of cultural referents is based on documentation and involves the cognitive complements of the translator, his cultural background and his encyclopedic knowledge. The corpus consists of texts taken from French publications of general interest whose main aim is to attract the attention and the interest of the public. The means of expression of the allusions are diverse: allusions to works (literary, cinematographic, musical), quotations (religious and philosophical), lexicalized expressions (clichés, idiomatic expressions, locutions, proverbs).

Keywords: *allusion, "cultural revealer", means of expression, decryption, translation.*

Résumé : Dans la lignée des travaux de Robert Galisson (1993), nous traitons des allusions comme des «révélateurs culturels » ou des « citations masquées » (par altération) qui mobilisent des savoirs divers, partagés par les membres d'une communauté à la fois linguistique et culturelle possédant en commun le code linguistique et les valeurs culturelles que les expressions allusives véhiculent. La dimension culturelle de l'allusion est mise en relation avec la notion de *mémoire*, comme dépositaire des éléments culturels auxquels les expressions allusives font référence. Le présent article s'intéresse à l'interprétation et à la traduction des énoncés allusifs dans une perspective constructiviste, basée sur la reconnaissance interprétative et la (re)construction du sens (traduction) des énoncés allusifs. Les problèmes de traduction des énoncés allusifs sont liés à la fois à l'identification de l'énoncé de base, du révélateur culturel, et à leur réexpression en langue cible, lors de la traduction. La langue cible est le roumain. Le décryptage des référents culturels repose sur un travail de documentation et fait intervenir les compléments cognitifs du sujet traduisant, son bagage culturel, ses connaissances encyclopédiques. Le corpus est constitué de textes extraits de publications françaises d'intérêt général dont la visée principale est d'attirer l'attention et de susciter l'intérêt du public. Les moyens d'expression des allusions sont divers : allusions à des œuvres (littéraires, cinématographiques, musicales), citations (religieuses et philosophiques), expressions lexicalisées (clichés, expressions idiomatiques, locutions, proverbes).

Mots-clés : *allusion, « révélateur culturel », moyens d'expression, décryptage, traduction.*

Introduction

Le présent article explore la dimension culturelle de l'allusion, perçue en tant que « révélateur culturel » (Galisson 1993, 44), susceptible de poser des problèmes de compréhension et de traduction. La dimension culturelle de l'allusion est mise en relation avec la notion de *mémoire*, comme dépositaire des éléments culturels auxquels les expressions allusives font référence.

Nous considérons que les problèmes de traduction des énoncés allusifs sont liés à la fois à l'identification des référents culturels et à leur réexpression en langue cible, lors de la traduction. Nous nous proposons d'identifier, de classer et d'analyser les moyens d'expression associés aux allusions dans des textes extraits de publications françaises d'intérêt général dont la visée principale est d'attirer l'attention et de susciter l'intérêt du public.

Dans des études antérieures (Pop 2015, 2020), nous avons prêté une attention particulière à l'interprétation du sémantisme des énoncés allusifs en vue de leur traduction. Nous avons examiné les énoncés allusifs dérivés à partir de l'énoncé de base « On achève bien les chevaux », dans des contextes divers, allant de la cinématographie, la littérature et la musique jusqu'à la presse d'information générale et spécialisée. Dans un autre article (Pop 2020), nous avons analysé les énoncés allusifs présents dans les textes économiques de presse français et roumains, à la croisée de trois approches : « délexicalisation » (Galisson 1993), « aphorisation » (Maingueneau 2012) et « métaphorisation ».

Dans la présente recherche, nous engagerons la réflexion sur les difficultés de décryptage des allusions ainsi que sur les pistes possibles de traduction des énoncés allusifs du français vers le roumain. Le terme *décryptage* signifie « transcrire en langage clair un message rédigé dans une écriture secrète, chiffrée, dont on ignore le code » (CNRTL). Le terme renvoie au travail de décodage, de saisie du sens, propre à l'activité de compréhension d'un texte, la première étape du processus de traduction.

1. Contenu de la démarche

1.1. La notion d'*allusion*

Gérard Genette (1982) place l'allusion au cœur des phénomènes de l'intertextualité à côté de la citation et du plagiat. La différence entre ces notions réside dans le type d'emprunt auquel ces moyens stylistiques renvoient. La citation consiste dans une reprise littérale et explicite alors que le plagiat s'appuie sur un emprunt littéral mais non déclaré. L'allusion est un emprunt non littéral et non explicite dont l'essence est liée au rapport avec l'énoncé original. La forme la plus voyante et la plus efficace de l'allusion est la « déformation parodique ».

Françoise Revaz (2006, 123) évoque la difficulté de repérage des allusions et leur dépendance des connaissances encyclopédiques d'un lecteur « modèle » :

> « On notera à ce propos que l'énoncé original peut ne pas être identifié, l'allusion nécessitant un travail interprétatif qui dépend largement des connaissances encyclopédiques du lecteur. Selon le lecteur < modèle > visé l'allusion peut être plus ou moins difficile à repérer. »

Dans ce sens, le repérage des allusions repose sur le niveau de compétences culturelles du lecteur, sur sa capacité à décoder le contenu allusif et à l'interpréter par référence à l'énoncé original :

> « L'allusion superpose des éléments que la citation juxtapose. Par conséquent, dans l'énoncé qu'elle prolonge, les relations entre le dit et le non-dit sont inscrites dans le texte, mais elles exigent l'actualisation du lecteur. Plus la culture ou les connaissances de celui-ci sont élevées, plus il apprécie la richesse du texte : percevoir une allusion, c'est enrichir la lecture par une dimension supplémentaire, qui n'est en aucun cas parasitaire. » (López Díaz 2006, 140)

D'autres spécialistes expliquent la nature des allusions par le mécanisme de l'aphorisation, (Maigueneau 2012) et de la « délexicalisation » (Galisson 1993, 41-62). Maingueneau (2012, 13) considère que les énoncés allusifs sont des « phrases sans texte », des « énonciations autonomes » qui font l'objet d'une « surassertion » ou d'une « mise en relief par rapport à leur environnement textuel ». Selon Galisson (1993, 43), les allusions sont des « palimpsestes verbaux », des « révélateurs culturels » ou des « citations masquées » (par altération) qui mobilisent simultanément un sous-énoncé (de base, lexicalisé) qui, par délexicalisation (ou déconstruction), donne naissance à un sur-énoncé (l'énoncé allusif). C'est l'approche qui sera privilégiée dans le cadre de la présente recherche.

1.2. La perspective constructiviste et son application en traduction

Le présent article s'intéresse à l'interprétation et à la traduction des énoncés allusifs dans une perspective constructiviste de « reconnaissance » interprétative et de « (re)construction » du sens (Culioli 1985, 7-25) par le sujet interprétant et traduisant. Les mécanismes de la (re)construction du sens renvoient à l'activité de réception-production propre à toute activité langagière, basée sur la réception d'un message et la production d'un nouveau message. Nous intégrons la problématique de l'allusion dans un courant dit « constructiviste » qui « appréhende le sens comme entièrement construit à partir des unités de la langue, de leur agencement dans des énoncés et de l'intonation de ces énoncés » (Franckel 1998).

Dans la perspective constructiviste, le sens d'un énoncé correspond à la construction des valeurs référentielles. Ce sens – affirme J.-J. Franckel (1998) – « n'est appréhendable qu'à travers des mots et se trouve enfermé sous la chape de la circularité métalinguistique ». Cette théorie du sens relève de la « conception dynamique de la signification » (Victorri 1992).

L'activité de traduction peut être expliquée suivant les principes qui résident toute activité langagière visant la réception et la production des messages : 1) la

réception d'un discours produit en langue source ; 2) la saisie du sens hors langue de ce discours ; 3) la réexpression de ce sens dans la langue cible (Seleskovitch, Lederer 1984, 73).

Pour Jean Delisle (1980, 68), la postulation d'une équivalence, produit d'une interprétation (« analyse exégétique »), se réalise en trois temps : compréhension, reformulation et justification. À chaque étape correspondent les sous-catégories suivantes : 1) le décodage des signes linguistiques et la saisie du sens (compréhension) ; 2) le raisonnement analogique et la reverbalisation des concepts (reformulation) ; 3) l'interprétation à rebours et le choix d'une solution (vérification).

Toutes les approches traductologiques relatives à l'étude du processus de traduction évoquent l'importance de la saisie et de la restitution du sens lors de la postulation d'une équivalence de traduction. La saisie du sens s'opère dans l'étape de la compréhension du texte à traduire tandis que la restitution du sens s'effectue dans l'étape de la réexpression, appelée également reformulation ou reverbalisation. Les activités de reformulation intra- et interlinguale jouent un rôle important dans la postulation des équivalences de traduction.

1.3. Description du corpus

L'étude se fonde sur cent énoncés-titres extraits de la publication française *Quo*. *Quo* est un magazine mensuel qui informe sur la science par la réflexion et le divertissement. Il contient des articles sur la santé, l'écologie, la technologie, la nutrition, la psychologie et la vie humaine. Le magazine a été créé en 1995 en Espagne par l'éditeur Hachette Filipacchi. En 1997 a été lancée l'édition mexicaine, publiée par *Editorial Televisa* et dirigée par Gabriel Sama. Au cours de ses premières années, *Quo* a eu des éditions en République Tchèque, au Portugal et en France en dehors de la version mexicaine. L'édition française a été abandonnée vers l'an 2000.

Notre choix s'est porté sur la version française de la publication *Quo* (numéros de 1996-2000) en raison de la richesse des allusions contenues dans des textes issus des réalités de la vie quotidienne. Les textes sont présentés en étroite relation avec les images et avec le graphisme des mots (gros caractères, couleurs, calligrammes, signes divers).

Le contenu informationnel est organisé sous forme de conseils et recommandations en fonction des sujets traités : comment bien parler en public, tactiques pour obtenir une augmentation, des gestes simples contre la pollution (*Quo* n^0 1, novembre 1996) ; les caractères différents des aînés, des cadets et des benjamins, l'influence du climat sur notre humeur, le secret des tests des produits alimentaires (*Quo* n^0 13, novembre 1997) ; comment acheter sur Internet, les méthodes pour améliorer sa mémoire (*Quo* n^0 24, octobre 1998), obtenir une promotion, protéger sa santé, les métiers qui vont recruter (*Quo* n^0 20, juin 1998), la liste des aliments transgéniques, l'influence du signe zodiacal sur notre personnalité (*Quo* n^0 37, novembre 1999), les bonnes affaires du moment, visite du labo du futur, préparer les meilleurs achats de vins (*Quo* n^0 47, septembre 2000), etc.

2. Moyens linguistiques dans la construction des allusions

Les exemples les plus fréquents de notre corpus contiennent des allusions à des œuvres (littéraires, cinématographiques, musicales), à des citations (notamment religieuses et philosophiques) et à des expressions lexicalisées (clichés, expressions idiomatiques, locutions toutes faites et proverbes). Les énoncés allusifs sont mis en relation soit avec le surtitre, soit avec une image qui sert de repère pour l'interprétation du titre.

Selon le degré d'identification du référent culturel, nous distinguons deux catégories d'allusions : allusions à termes explicites (l'allusion se pose explicitement, l'énoncé allusif se superpose sur l'énoncé de base) et allusions à termes implicites (l'allusion se pose implicitement, l'énoncé allusif étant un énoncé dérivé, construit par déformation, par « altération », conformément au concept de R. Galisson 1993, 44).

2.1. Allusions à termes explicites

Notre corpus enregistre des exemples d'allusions à des œuvres littéraires et cinématographiques, à des chansons, à des citations religieuses et philosophiques et à des expressions lexicalisées (clichés et expressions idiomatiques). Le référent culturel est indiqué entre parenthèses dans les exemples ci-dessous.

Allusions à des œuvres littéraires et cinématographiques :

(1) Pourquoi avons-nous besoin de nous disputer ? *Guerre et paix* (*Quo* n^0 4, février 1997). (*Guerre et paix*, Léon Tolstoï, 1865-1869).

(2) Profitez du mois d'août pour apprendre à observer le ciel. *Songe d'une nuit d'été* (*Quo* n^0 10, août 1997) (*Le Songe d'une nuit d'été - A Midsummer Night's Dream* - William Shakespeare, 1594-1595).

(3) Tout ce qu'il faut pour pratiquer le cerf-volant. *Autant en emporte le vent* (*Quo* n^0 18, avril 1998) (*Autant en emporte le vent - Gone with the Wind* - est le titre d'un film américain réalisé en 1939, adapté du roman du même nom de Margaret Mitchell, paru en 1936).

(4) Les nouveaux comportements hommes-femmes. *La belle et la bête* (*Quo* n^0 21, juillet 1998). (*La belle et la bête* est le titre d'un conte publié en France dans le volume *La Jeune Américaine et les contes marins*, Gabrielle-Suzanne de Villeneuve, 1740).

(5) Toutes les méthodes pour vaincre sa timidité. *Je suis timide mais je me soigne* (*Quo* n^0 20, juin 1998) (*Je suis timide mais je me soigne* est le titre d'une comédie française réalisée par Pierre Richard, sortie en 1978).

(6) Pourquoi avons-nous peur dans le noir ? *Peur blanche* (*Quo* n^0 14, décembre 1997). (*Peur blanche - Whiteout* - de Ken Follett, publié le 15 octobre 2004).

Allusions à des chansons :

(7) Les trucs pour fleurir son balcon ou son jardin quand on n'y connaît rien. *Savez-vous planter les …* (*Quo* n^0 6, avril 1997). (*Savez-vous planter les choux* est le titre d'une comptine française pour bébés et petits enfants).

(8) *Dur dur d'être bébé* (*Quo* n^0 22, août 1998). (*Dur dur d'être bébé !* est le titre d'une chanson éditée en 1992 par le chanteur français Jordy). L'énoncé (8) fait référence au marché américain des logiciels, l'un des secteurs les plus dynamiques est destiné aux enfants de 18 mois à 3 ans.

(9) Lettres, fax, e-mail, les nouvelles règles du courrier. *Prête-moi ta plume* (*Quo* n^0 27, janvier 1999). (*Prête-moi ta plume* est un vers de la chanson populaire française *Au clair de la lune*).

Allusions à des citations religieuses et philosophiques :

(10) *Lève-toi et marche !* (*Quo* n^0 22, août 1998). (*Lève-toi et marche !* est un verset de la Bible, mais aussi le titre d'un roman d'Hervé Bazin publié en 1952). L'énoncé (10) est placé dans la rubrique *Santé* et fait référence à un appareil qui sert à stimuler les muscles inférieurs offrant la possibilité de restaurer la mobilité des paraplégiques.

(11) S'éclairer mieux en faisant des économies, c'est possible. *Et la lumière fut* ... (*Quo* n^0 19, mai 1998). L'énoncé allusif (11) *Et la lumière fut* est la traduction de la seconde partie de la locution latine *Fiat lux et facta est lux* : « Que la lumière soit, et la lumière fut. », présente au début de la Genèse (1 : 3). Dans le contexte mentionné, l'énoncé est mis en relation avec les méthodes fournies par l'auteur de l'article aux lecteurs pour faire des économies.

Allusions à des clichés :

Les clichés sont des formules banalisées par l'usage qui sont très connues par les lecteurs de la publication et, en général, par tout public. Les exemples renvoient à des clichés très familiers aux lecteurs :

(12) Douze gestes simples pour ne pas polluer. *Prière de laisser cet endroit propre* (*Quo* n^0 1, novembre 1996).

(13) Les hommes doivent-ils toujours payer ? *Garçons, l'addition* ! (*Quo* n^0 3, janvier 1997).

(14) Les ordinateurs seront-ils un jour plus intelligents que les hommes ? *Échec au roi (Quo* n^0 9, juillet 1997).

(15) Tous les trucs pour éviter d'être cambrioler pendant les vacances. *Défense d'entrer* (*Quo* n^0 10, août 1997).

(16) *Lu et approuvé* (*Quo* n^0 17, mars 1998).

(17) La reconnaissance vocale. *Sésame, ouvre-toi !* (*Quo* n^0 23, septembre 1998). Dans l'énoncé cité sous (17), la formule allusive *Sésame, ouvre-toi !* est une phrase magique du récit *Ali Baba et les Quarante Voleurs*, dans le conte *Les Mille et Une Nuits,* prononcée à l'entrée dans une caverne où les voleurs avaient caché un trésor. La phrase est utilisée dans tout contexte ayant pour signification la magie de la découverte.

Allusions à des expressions idiomatiques :

(18) Les arbres des villes résistent-ils à la pollution ? *Les durs de la feuille* (*Quo* n^0 14, décembre 1997). L'énoncé (18) fait allusion à l'expression française *être dur de la feuille* qui appartient au registre argotique ayant la signification « être dur d'oreille,

sourd » (TLFi). Dans le contexte, l'expression fait référence aux arbres plantés dans les villes, qui doivent résister à la pollution.

2.2. Allusions à termes implicites

Notre corpus comprend des exemples d'allusions à des œuvres littéraires et cinématographiques, à des chansons, à des citations religieuses et philosophiques, à des clichés et à des locutions toutes faites, à des proverbes et à des expressions idiomatiques. Le référent culturel est également indiqué entre parenthèses dans les exemples ci-dessous.

Allusions à des œuvres littéraires et cinématographiques :

(19) Pour trouver un job, faites la différence. *Vol au-dessus d'un nid de CV* (*Quo* n^0 11, sept. 1999). (*Vol au-dessus d'un nid de coucou - One Flew Over the Cuckoo's Nest* - est le titre d'un film américain réalisé par Miloš Forman, sorti en 1975.)

(20) *Danse avec les requins* (*Quo* n^0 9, juillet 1997). (*Danse avec* les *loups - Dances with Wolves* - est le titre d'un film américain réalisé par Kevin Costner en 1990, une adaptation du roman du même nom écrit en 1988 par Michael Blake.)

(21) *Voir New York et courir* (*Quo* n^0 5, mars 1997). (*Voir Naples et mourir - Vedi Napoli e poi muori* - est une expression utilisée par les Napolitains pour dire que leur ville est d'une telle beauté qu'une fois qu'on l'a vue le reste n'a plus aucune importance et on peut mourir en paix.)

(22) Découvrez les meilleurs sites sur le réseau Internet. *Web site* story (*Quo* n^0 14, décembre 1997). (*Love story* est le titre d'un film américain réalisé par Arthur Hiller et sorti en 1970.)

(23) *Je suis nulle en foot mais je me soigne* (*Quo* n^0 19 mai 1998). (*Je suis timide, mais je me soigne - v. supra).*

(24) Votre intérieur influence votre humeur. Il est temps de changer. *Du côté de chez soi* (*Quo* n^0 5, mars 1997). (*Du côté de chez Swan* est le titre du premier volume du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*).

(25) Explorons les grandes aventures scientifiques de l'année. *2000 Odyssée de l'audace* (*Quo* n^0 40, février 2000). (*2001 Odyssée de l'espace – 2001 : A Space Odyssey* est le titre d'un film britannico-américain de science-fiction produit et réalisé par Stanley Kubrick, sorti en 1968).

Allusions à des chansons :

(26) La vie en *bleu* (*Quo* n^0 5, mars 1997). (*La vie en rose*, Édith Piaf). L'énoncé (26) fait référence à une montre à quartz de haute précision, à écran bleu.

Allusions à des citations religieuses et philosophiques :

(27) Ne sautez pas le petit déjeuner ! *Lève-toi et mange* (*Quo* n^0 1, novembre 1996) (*Lève-toi et marche - v. supra*).

(28) *Je marche* donc je suis (*Quo* n^0 35, sept. 1999). (*Je pense, donc je suis - Cogito, ergo sum* - est une expression employée en français par le philosophe et mathématicien René Descartes dans le *Discours de la méthode*, 1637). L'énoncé (30) réfère au contenu d'un essai sur le « bonheur de la marche », dû à l'écrivain Yves Paccalet (*Le Bonheur en marchant*).

(29) Dérouillez son imagination. *Je crée, donc je suis* (*Quo* n^0 12, octobre 1997) (*Je pense, donc je suis - v. supra*).

(30) Plongée dans le monde des ordures. *Je pense, donc je trie* (*Quo* n^0 36, oct. 1999) (*Je pense, donc je suis - v. supra*).

(31) *Et pourtant, elle penche …* (*Quo* n^0 18, avril 1998). (*Et pourtant, elle tourne …* est la version française de l'expression italienne *« E pur si muove ! »,* attribuée, selon la légende, à l'Italien Galilée, 1564 -1642). L'énoncé (31) fait référence à la Tour de Pise, fermée au public depuis 1991. Le corset d'acier qui entoure l'édifice et les gros câblent ne suffisent pas à l'empêcher de pencher.

Allusions à des clichés et à des locutions toutes faites :

(32) *Souriez, vous êtes auscultés* (*Quo* n^0 12, oct. 1997) (*Souriez, vous êtes filmés*). À l'origine, la formule *Souriez, vous êtes filmés* rappelle le titre d'une émission de caméra cachée, qui est passé dans le langage courant. L'énoncé (32) fait référence à un système médical expérimenté par une société américaine qui renouvelle le diagnostic médical : une caméra numérique reliée à un micro-ordinateur branché sur un câble téléphonique permet d'afficher les données médicales des patients.

(33) Tactiques pour demander et obtenir une augmentation. *La hausse ou la vie*! (*Quo* n^0 1, nov. 1996) (*L'argent ou la vie !*)

(34) *Silence, on roule* (*Quo* n^0 30, avril 1999) (*Silence, on tourne*).

(35) *Silence, on crée (Quo* n^0 12, octobre 1997) (*Silence, on tourne*).

Allusions à des proverbes :

(36) *Les bons comptes font les bons couples* (*Quo* n^0 17, mars 1988). (*Les bons comptes font les bons amis*).

(37) Du droit des bêtes à disposer d'eux-mêmes. *Les chiens aboient, la loi passe …* (*Quo* n^0 34, août 1999) (*Les chiens aboient, la caravane passe*).

(38) Répondeur. Dis-moi quel message tu laisses, je te dirai qui tu es (Quo n^0 25, nov. 1998). (Dis-moi avec qui tu vas et je te dirai qui tu es).

(39) Dis-moi comment tu ranges et je te dirai qui tu es. À vos ordres ! (Quo n^0 11, sept. 1999). (Dis-moi avec qui tu vas et je te dirai qui tu es).

Allusions à des expressions idiomatiques :

(40) À quel pain se vouer ? La bonne baguette est rare, un comble (Quo n^0 1, nov. 1996). (À quel saint se vouer ?) (Ne pas savoir à quel saint se vouer). L'expression *ne pas savoir à quel saint se vouer* signifie « ne plus savoir comment se tirer d'affaire. » (TLFi), « être dans un extrême embarras ; être perdu ; avoir épuisé toutes ses ressources » (expression.fr). Dans le contexte mentionné, l'allusion À quel pain se vouer ? renvoie à l'embarras du choix du consommateur qui se trouve dans la situation de choisir « la bonne baguette » parmi une diversité de produits.

(41) Comment deviner le temps qu'il fera sans être météorologue. Faites la pluie et le beau temps (Quo n^0 4, février 1997). (Faire la pluie et du beau temps). L'expression *faire la pluie et du beau temps* signifie « disposer de tout et de tous » (TLFi), « disposer de tout, être le maître » (littré.org).

(42) Les secrets pour réussir les pâtes à l'italienne. Joyeuses pâtes (Quo n^0 4, février 1997). (Joyeuses Pâques !). L'énoncé allusif cité sous (42) joue sur l'homophonie pâtes / Pâques dans une formule de vœux que l'on souhaite lors de la fête des Pâques.

(43) Les stations de sports d'hiver abîment-elles la montagne ? Par monts et par maux … (Quo n^0 27, janvier 1999) (par monts et par vaux). L'expression *par monts et par vaux* signifie « en toutes sortes d'endroits » (TLFi).

3. Décryptage et traduction des allusions

Les exemples du corpus sont des énoncés-titres dont l'interprétation s'effectue par rapport au surtitre. Les énoncés-titres sont mis en relation avec un autre énoncé qui les précède ou leur suit. Pour traiter de la traduction des énoncés allusifs nous prendrons en compte la répartition des allusions dans les deux catégories mentionnées : allusions à termes explicites et allusions à termes implicites. Les versions roumaines des exemples sélectionnés sont les versions consacrées en langue roumaine des énoncés originaux. Les traductions nous appartiennent.

3.1. Décryptage et traduction des allusions à termes explicites

Les énoncés allusifs à termes explicites coïncident avec les énoncés de base, qui renferment les éléments culturels d'origine. Dans ce cas, la traduction des énoncés allusifs repose sur le transfert direct des énoncés originaux, dans les versions consacrées en langue roumaine, comme dans les exemples qui suivent.

(1) Pourquoi avons-nous besoin de nous disputer ? *Guerre et paix* (*Quo* n^0 4, février 1997).

Trad. : De ce avem nevoie de certuri? *Război și pace.*

(2) Profitez du mois d'août pour apprendre à observer le ciel. *Songe d'une nuit d'été* (*Quo* n^0 10, août 1997).

Trad. : Profitați de luna august pentru a învăța să observați bolta cerească. *Visul unei nopți de vară.*

(3) Tout ce qu'il faut pour pratiquer le cerf-volant. *Autant en emporte le vent* (*Quo* n^0 18, avril 1998).

Trad. : Tot ceea ce trebuie să știți pentru a putea lansa zmee. *Pe aripile vântului.*

Dans la traduction des clichés ou des locutions toutes faites explicites, le transfert direct est également la stratégie de traduction appropriée pour la restitution des énoncés allusifs qui coïncident avec les énoncés de base.

(4) Douze gestes simples pour ne pas polluer. *Prière de laisser cet endroit propre* (*Quo* n^0 1, novembre 1996).

Trad. : Douăsprezece gesturi simple pentru a nu polua. *Vă rugăm păstrați curățenia.*

(5) *Lu et approuvé* (*Quo* n^0 17, mars 1998).

Trad. : *S-a citit și s-a aprobat.*

La mention « Lu et approuvé » est une formule figée du protocole administratif et juridique, qui figure en français au bas des contrats signés. La traduction doit prendre en compte le contexte administratif de la formule figée en langue roumaine.

Dans d'autres cas, le sujet traduisant peut opter entre deux choix lexicaux, comme dans l'exemple suivant :

(6) Tous les trucs pour éviter d'être cambrioler pendant les vacances. *Défense d'entrer* (*Quo* n^0 10, août 1997).

Trad. : Toate trucurile pentru a nu fi jefuiți în vacanță. *Intrarea interzisă* (var. *Accesul interzis).*

Le transcodage direct est également l'opération linguistique sur laquelle repose la traduction des citations religieuses et philosophiques. Dans ce cas, on parle d'« équivalences obligées » ou de correspondances comme « équivalences de transcodage » (Pop 2015, 75) :

(7) *Lève-toi et marche !* (*Quo* n^0 1, novembre 1996).

Trad. : *Ridică-te și umblă!*

Le verbe *marcher* a pour correspondant roumain le verbe a *merge*, mais la citation de la Bible doit être reproduite avec exactitude par le verbe synonyme *a umbla*.

(8) S'éclairer mieux en faisant des économies, c'est possible. *Et la lumière fut ...* (*Quo* n^0 19, mai 1998).

Trad. : Cum să ai mai multă lumină făcând economii. *Și se făcu lumină ...*

Dans la lignée de l'approche constructiviste, nous considérons que le transcodage est un travail de « reconnaissance » interprétative qui n'implique pas d'effort d'interprétation de la part du traducteur, les équivalences de transcodage étant répertoriées dans des ouvrages de stylistique comparée, dans des dictionnaires ou des ressources stylistiques bilingues : « La compréhension des éléments de transcodage comporte plutôt un travail de reconnaissance que d'interprétation, car ils font partie d'un savoir préalable à la lecture du texte » (Pop 2015, 179). Dans d'autres cas, la « reconnaissance interprétative » s'accompagne de procédés de raisonnement basés sur les inférences et les associations d'idées, comme dans l'exemple mentionné plus haut.

(9) Les arbres des villes résistent-ils à la pollution ? *Les durs de la feuille* (*Quo* n^0 14, décembre 1997).

Trad. : Copacii plantați în orașe fac față poluării ? *Doar cei cu scoarța tare.*

Le recours au transcodage direct « les durs de l'oreille » renverrait à un défaut d'ouïe et non pas à la propriété des arbres des villes qui doivent faire face à la pollution. Une fois établie la signification, le sujet traduisant a la liberté des choix lexicaux et stylistiques qui renvoient à la dureté de l'écorce des arbres, sans pouvoir toutefois restituer le jeu de mots (*être dur de la feuille « être sourd » / avoir l'écorce dure*). Le postulat de la textologie énoncé par Jean Delisle (1980, 104) fonctionne dans ce contexte : « Deux énoncés formellement identiques seront considérés comme différents si leur cadre énonciatif n'est pas le même. ».

3.2. Décryptage et traduction des allusions à termes implicites

Dans la plupart des cas, la traduction des énoncés allusifs repose sur la « reconnaissance interprétative » de l'allusion qui sera restituée telle quelle dans l'énoncé cible et sur la mise en équivalence de l'énoncé allusif avec l'énoncé de base. Cette stratégie permet au sujet traduisant de faire sa propre lecture de décodage, d'identifier et de traduire les allusions :

(10) Pour trouver un job, faites la différence. *Vol au-dessus d'un nid de CV* (*Quo* n^0 11, sept. 1999). (*Vol au-dessus d'un nid de coucou / Zbor deasupra unui cuib de cuci*).

Trad. : Pentru a vă găsi de lucru, faceți-vă remarcați. *Zbor deasupra unui cuib de CV-uri.*

(11) Découvrez les meilleurs sites sur le réseau Internet. *Web site story* (*Quo* n^0 14, décembre 1997) (*Love story*).

Trad. : Descoperiți cele mai bune site-uri. *Site story.*

(12) Je suis nulle en foot *mais je me soigne* (*Quo* n^0 19mai 1998). (*Je suis timide, mais je me soigne / Sunt timid, dar mă tratez).*

Trad. : Sunt zero barat la fotbal, *dar mă tratez.*

(13) Dérouillez son imagination. *Je crée, donc je suis* (*Quo* n^0 12, octobre 1997). (*Je pense, donc je suis / Gândesc, deci exist*).

Trad. : Să dăm frâu liber imaginației! *Creez, deci exist.*

(14) Plongée dans le monde des ordures. *Je pense, donc je trie* (*Quo* n^0 36, oct 1999). (*Je pense, donc je suis / Gândesc, deci exist).*

Trad. : În mijlocul gunoaielor (var. Pe un munte de gunoaie). *Gândesc, deci reciclez.*

(15) Tactiques pour demander et obtenir une augmentation. *La hausse ou la vie*! (*Quo* n^0 1, nov. 1996). (*L'argent ou la vie* ! / *Banii sau viața!)*

Trad. : Tactici pentru a cere și a obține o mărire de salariu. *Banii sau viața!*

Plus spectaculaires et plus difficiles à traduire sont les allusions qui reposent sur des jeux de mots ou celles qui engagent la créativité du sujet traduisant :

(16) Les secrets pour réussir les pâtes à l'italienne. *Joyeuses pâtes !* (*Quo* n^0 4, février 1997)

Trad. : Secretele reușitei pastelor italiene. *Paste fericite!*

Les choix traductifs sont multiples et restituent l'homophonie *paste / Paste*, si l'on intervient sur l'orthographe du mot *Paște (Paste)* en roumain.

(17) *Les stations de sports d'hiver abîment-elles la montagne ? Par monts et par maux* … (*Quo* n^0 27, janvier 1999).

Trad. : Stațiunile de sporturi de iarnă distrug munții? *Prin munți și prin vai-ete (vai-ere)...*

L'expression *par monts et par maux* comporte un jeu de mots basé sur l'homographie *vaux – maux*. Le jeu de mots peut être rendu en roumain si l'on a recours à un mot qui se situe dans la zone sémantique du mot français *maux* : « malaise, souffrance, ennui, inconfort, etc. » et qui soit proche de la sonorité de l'expression

roumaine *prin munți și prin văi (par monts et par vaux) : prin munți și prin vai-ete*, avec une variante littéraire ayant le même sémantisme *prin munți și prin vai-ere.* Le mot *vaiet* (variante *vaier*) signifie en roumain « cri de souffrance » (DEX 1984, 1006) et se retrouve dans la proximité sémantique du mot français *maux*. On observe une légère modulation métonymique par le remplacement du mot *maux* (« souffrance ») par « cri de souffrance ». L'emploi du tiret en roumain est censé montrer au lecteur qu'il s'agit d'un jeu de mots basé sur la graphie *vai-ete* (*maux / cris de souffrance*) – *văi* (*vaux*).

D'autres allusions réfèrent par rapport aux images (*Fig. 1* et *Fig. 2*). Le chapeau *Image(s)*, en gros caractères, placé au coin gauche de la page de la revue *Quo*, fournit des indices pour l'interprétation des énoncés allusifs.

(18) *Danse avec les requins* (*Quo* n^0 9, juillet 1997).

Trad. : *Dansând cu rechinii...*

La première image (*Fig. 1*) montre la plongée de scaphandres, protégés par une cote de maille, dans l'eau, à la proximité des requins gris des Bahamas, au large de Miami. L'énoncé fait allusion au film *Danse avec les loups*, dont le titre original *Dances with Wolves* a été traduit en roumain par *Dansând cu lupii*. Par le procédé de la transposition, le substantif *danse* est remplacé en roumain par le gérondif *dansând* (*en dansant*). Pour la traduction de l'énoncé allusif, on fait appel à la version roumaine du titre du film américain : *Dansând cu rechinii*.

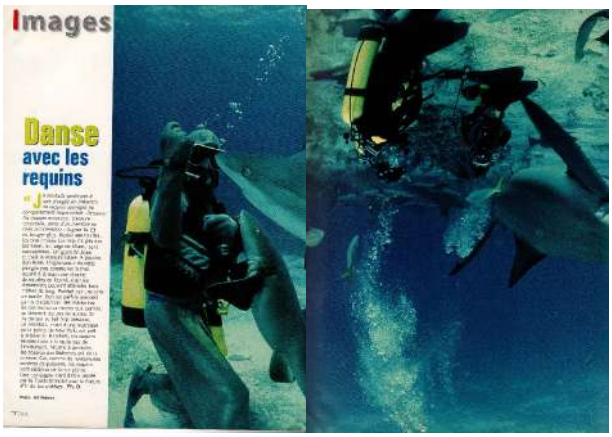


Fig. 1 Danse avec les requins (*Quo* n^0 9, juillet 1997)[1]

[1] Les images des revues ont été scannées par l'auteure.

Fig. 2 Volant sans frontières (*Quo* n^0 16, février 1998)

(19) *Volant sans frontières* (*Quo* n^0 16, février 1998).

Trad. : *Badminton fără frontiere.*

Dans la seconde image (*Fig. 2*), de l'énoncé cité sous (19), deux soldats chinois jouent au badminton par-dessus la barrière qui sert de frontière entre le Tibet (Chine) et le Népal. L'énoncé contient l'expression *sans frontière* que l'on peut retrouver dans de multiples contextes : *Musique sans frontière, Médecins sans frontière*, etc.

Selon TLFi, le mot *volant* a les acceptions suivantes : « [À propos d'un objet naturel ou fabriqué qui permet le déplacement d'un autre objet] Réalité, objet qui se déplace dans l'air ou qui s'agite au souffle de l'air ». Dans le contexte étudié, le terme *volant* renvoie à la balle que l'on utilise dans le jeu de badminton. Le schéma interprétatif permet de rétablir la signification de l'énoncé original lors la traduction, tout en tenant compte de l'allusion : *Badminton fără frontiere*. L'équivalence de traduction repose sur une modulation métonymique, par la substitution de l'objet du sport par le sport-même. L'allusion cache également un sous-entendu, l'énoncé faisant référence au rapprochement par le sport de deux gardiens des frontières de deux pays voisins.

Conclusion

À la lumière des exemples présentés, nous observons que les allusions à termes implicites sont susceptibles de poser des problèmes de compréhension et de traduction. L'approche constructiviste, basée sur la « reconnaissance interprétative » et la (re)construction du sens, peut être appliquée également lors de l'interprétation et de la réexpression en roumain des énoncés allusifs.

La problématique de l'allusion comme « révélateur culturel » a été mise en relation avec la problématique de la compréhension et avec celle d'obstacle à la compréhension et à la traduction, ce qui engendre l'intervention du sujet interprétant et

du sujet traduisant dans une activité de réception-production propre à toute activité langagière.

Le décryptage des référents culturels repose sur un travail de documentation et fait intervenir les compléments cognitifs du sujet traduisant, son bagage culturel, ses connaissances extralinguistiques.

Les analyses entreprises nous amènent à la conclusion suivant laquelle l'allusion est une porte ouverte vers la culture, partagée par les membres d'une communauté qui possèdent en commun le code linguistique et les valeurs culturelles que les expressions allusives véhiculent.

Les allusions puisent au fonds culturel d'un peuple et mettent en jeu les mécanismes de la mémoire et de la réception par un lecteur « modèle » qui, doté des compétences encyclopédiques nécessaires, décode de manière correcte les contenus allusifs. Lors de la traduction, le sujet traduisant, récepteur des allusions, devient, à son tour, producteur, créateur de nouveaux contenus allusifs, en usant des moyens linguistiques de la langue cible, en l'occurrence, le roumain.

Références bibliographiques

Culioli, Antoine.1985. *Notes du séminaire de D.E.A*. Poitiers : Université de Paris VII.

Delisle, Jean. 1980. *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Franckel, J.-J. 1998. *Référence, référenciation et valeurs référentielles*, in « Sémiotique », numéro 15, INALF, Didier-Érudition, p. 61-84.

Galisson, Robert. 1993. *Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarqués*, in « Repères, recherches en didactique du français langue maternelle » numéro 8, p. 41-62.

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

López Díaz, Montserrat. 2006. *L'hétérogénéité du discours publicitaire*, in *« Langage et société »* numéro 116, p. 129-145.

Maingueneau, Dominique. 2012. *Les phrases sans texte*. Paris : Armand Colin.

Pop, Mirela-Cristina. 2019. *Les énoncés allusifs dans les textes économiques de presse français et roumains entre délexicalisation, aphorisation et métaphorisation*, in Mariana Pitar et Adina Tihu (études réunies par), *De la phrase/énoncé au texte/discours - perspectives linguistiques et didactiques : actes du XI^e Colloque franco-roumain de linguistique*. Timișoara : Editura Universității de Vest, p. 115-132.

Pop, Mirela-Cristina. 2019. *Interprétation et traduction de la phrase On achève bien …* : perspective linguistique et didactique, in Cécile Avezard-Roger, Céline Corteel, Jan Goes et Belinda Lavieu-Gwozdz (études réunies par), *La phrase. Carrefour linguistique et didactique.* Arras : Artois Presses Université, p. 129-143.

Pop, Mirela. 2015. *La traduction. Aspects théoriques, pratiques et didactiques (domaine français-roumain)*, 2e édition. Cluj Napoca : Casa Cărții de Știință, Timișoara : Orizonturi universitare.

Revaz, Françoise. 2006. *L'allusion dans les titres de presse*, in Revue *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)* numéro 44, p. 121-131.

Seleskovitch, Danica, Lederer, Marianne. *Interpréter pour traduire.* 1984. Paris : Didier.

Victorri, Bernard. 1992. *Un modèle opératoire de construction dynamique de la signification*, in *« La théorie d'Antoine Culioli. Ouvertures et incidences, Actes de la table ronde Opérations de repérage et domaines notionnels »*, Université de Paris 7, mai-juin 1991. Paris : Ophrys, p. 185-202.

Sigles

CNRTL – *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne : https://www.cnrtl.fr, page consultée le 12 septembre 2021.

DEX – 1984. *Dicţionarul explicativ al limbii române.* Bucureşti : Editura Academiei Române.

TLFi – *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne : http://atilf.atilf.fr/, page consultée le 20 avril 2021.

Lingua e letteratura italiana

Italian Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.09.02.09

Georgiana I. BADEA
(Universitatea de Vest
din Timişoara)

Rimparare a vedere, imparare a comprendere la storia attraverso l'esperienza. Antonio Rinaldis[1], *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (2015)

« „Come primo uomo, nacqui veramente alla vita grazie alla cacciata dal Paradiso."
(Canetti, *La lingua salvata*)

„Questo libro non è un libro che si rivolge al Passato, è un libro
che parla di cose presenti, di storie dell'oggi, di persone che sono vive,
che amano, che si emozionano, che hanno progetti."
(Rinaldis, Il treno della memoria).

Abstract: (Learn to see, learn to understand history through experience. Antonio Rinaldis, *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (2015)) In this article, we aim to follow the narrative and metanarrative tracks that Antonio Rinaldis combines in *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (Imprimatur, 2015, translation into Romanian in 2020) and to highlight the role that a journey into the present of the past can have in shaping the behavior and the mentality of young generations. Not so much a lesson to protect (us) once and for all from the World War II atrocities of horrific memory, the experimental immersion into the past has a violent impact upon the youths and all those accompanying them on this journey. Since time travel, either to a past or future physical reality, is not yet available, visiting history – a cycle of immersive-tours to Auschwitz, Birkenau and Monowitz – makes possible the acquisition and cultivation of authentic empathy, with an undeniable role in the development of a dynamic memory. We therefore examine the ways of awakening conscience and of preserving awareness, as well as the human inclination to learn too little from one's own experiences and even less from the experiences of the past.

Keywords: *Holocaust, teaching the history of Holocaust, History teachers, Holocaust knowledge among millennials and Gen Z.*

Riassunto: In questo contributo ci proponiamo di seguire le tracce narrative e metanarrative coniugate da Antonio Rinaldis nel suo *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz* (Imprimatur, 2015, tradotto in romeno nel 2020), al fine di mettere in luce l'impatto che il viaggio descritto può avere sul comportamento e sulla mentalità delle giovani generazioni. Più che essere una lezione che (ci) protegga una volta per tutte dalle atrocità del terrificante ricordo della Seconda guerra mondiale, l'immersione sperimentale nel tempo si configura come un'esperienza in grado di segnare profondamente i giovani

1 Scrittore, insegnante di Filosofia, contrattista all'Università di Milano, Antonio Rinaldis ha pubblicato diversi saggi e romanzi. Paesaggi del sacro in Albert Camus. Oltre l'immanenza tragica e la trascendenza muta (2013), Esistenza e Libertà. Antologia di scritti di Camus, Sartre e Heidegger (2002), L'Isola fatale, Dancing Nord, La parte nascosta (2013); Esodati (2014), Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz (2015), Riace, il paese dell'accoglienza. Un modello alternativo di integrazione (2017).

coinvolti e i loro accompagnatori. Poiché un vero viaggio nel tempo non è ancora umanamente possibile, visitare la storia – come avviene nel ciclo di viaggi immersivi ad Auschwitz, Birkenhau e Monowitz – diviene un'occasione privilegiata per apprendere e coltivare l'empatia, elemento di particolare importanza nell'acquisizione di una memoria dinamica. Di conseguenza, verranno prese in esame le modalità adoperate per risvegliare le coscienze e per preservare la consapevolezza, date le difficoltà dell'essere umano ad imparare dalle esperienze proprie e – ancor più – da quelle del passato.

Parole chiave: *Olocausto, insegnamento della storia dell'Olocausto, insegnanti di storia, conoscenza dell'Olocausto tra i millennial e Gen Z.*

Iniziazione

Iniziazione, riscoperta e conoscenza sono solo alcuni punti fermi creativi ricorrenti negli scritti di Antonio Rinaldis. I leitmotiv della quotidianità europea e non-europea, l'esodo e l'esilio di varia tipologia migrano lungo lo spazio e il tempo, trasgrediscono le barriere della finzione di stampo storico. Li possiamo reperire nel romanzo *L'Isola fatale*, nell'individuo in cerca di una soluzione alla precarietà della sua giovane famiglia, presso gli *Esodati*, nella ricerca individuale-collettiva degli immigrati politico-economici all'insegna della speranza in una vita migliore che spinge questi ad abbandonare temporaneamente le proprie famiglie insieme a un futuro quasi determinato. Si può vendere con profitto il passato, patrimonio immobiliare o patrimonio umano? Personaggi senza nome, senza passato e, soprattutto, senza storia. C'è qualche possibilità di sopravvivenza? (v. Lungu-Badea, 2011, 168-173). Dopo l'iniziazione alla ricerca segue, in *Dancing Nord*. *Viaggio in Canada tra gli inuit*, la scoperta degli inuit. La messa in discussione dei cliché e dei pregiudizi che separano loro dal mondo occidentale e gli occidentali da loro, immerge il lettore nell'"esotismo" della mentalità inuit. La storica identità mentale e sociale, individuale e collettiva viene censurata con violenza a favore dell'uniformazione, della globalizzazione, della dittatura del presente, perche "Tutti i pregiudizi sono determinati da altri pregiudizi, e i più frequenti sono quelli che nascono dai loro opposti." (Canetti, 1982, 17). *Il Treno della Memoria* costituisce una forma di ritorno alla conoscenza nata dal progetto eponimo creato nel 2005 da un'iniziativa dell'Associazione Terra del Fuoco per dare ai giovani un'opportunità di riflessione. Tuttavia, la visita ad Auschwitz, luogo simbolo dell'Olocausto, non si fa solamente per ricordare le vittime, ma soprattutto per capire i meccanismi della „fabbrica della morte":

> "E' una tendenza caratteristica degli esseri umani esporsi continuamente alla paura. Le nostre paure non vanno mai perdute, anche se i loro nascondigli sono misteriosi. Forse, di tutte le cose del mondo, nulla si evolve e si trasforma meno della paura." (Canetti, 1982, 77).

Dalla consapevolezza della paura nasce il coraggio di sopravvivere in situazione assurda, in una realtà meno idealizzata.

Comprendere la storia attraverso l'esperienza

Il viaggio nel tempo, nel passato o nel futuro, è per il momento al di fuori della nostra portata. Questo disfavore potrebbe essere ridotto mediante il risveglio, la coltivazione e l'acquisizione dell'empatia („la cosa più destabilizzante è il processo di sostituzione", cap. 7). Un'empatia indubbiamente e necessariamente autentica. Lo sviluppo di una memoria dinamica – decisamente superiore a qualsiasi messa in rassegna di fatti, atti crudeli, atroci, disumanizzanti – garantisce, forse oltre al risveglio dal sonno, anche la preservazione della coscienza? *Il treno della memoria* non è una lezione intesa a proteggerci, una volta per tutte, da esperienze simili agli orrori della Seconda Guerra Mondiale. Condivisibile, dunque, lo scetticismo dello scrittore: pur avendo visitato Auschwitz, Birkenhau e Monowitz, pur essendo stati scossi da forti emozioni, gli esseri umani – adolescenti, giovani e adulti – possono rimanere essenzialmente immutati, uguali a loro stessi prima della sperimentale immersione nel tempo. Istinto di conservazione? *Certo.* L'inconsapevole desiderio che a loro, a noi, una cosa simile non succeda mai (più)? *Relativamente*. Un tufo da capogiro nel vortice quotidiano per dimenticare, eradicare dalla memoria le atrocità che tuttavia potrebbero riaffiorare dal subconscio all'insaputa? *Sostenibile*.

Visitare la storia in modo iniziatico non è sufficiente. Mediante il ciclo di viaggi-immersione nella storia del XX secolo, i professori italiani compiono un atto educativo e sociale degno di una condivisione globale (v. și Deprez, 2000: 15-17). Insegnano la storia con vitalità e risvegliando le coscienze. Così come si dovrebbe insegnare tutta la storia, qualsiasi storia, proprio per evitare il libresco e far germinare negli studenti il senso civico autentico:

> „Fra i ragazzi ci sono stati due tipi di reazione. Una parte si è stupita della non reazione, perché si aspettavano che la visita li avrebbe sconvolti, che avrebbero pianto, si sarebbero disperati e questo non è successo; si sono stupiti della loro indifferenza relativa. Altri ragazzi sono rimasti forti fino al punto di rottura e poi sono crollati, soprattutto ascoltando i racconti delle guide che hanno una funzione fondamentale, perché se non sai quello che è successo puoi girare tranquillamente nel Lager come fanno i bambini e non provare nessuna emozione."

Per quanto riguarda le lezioni da imparare dalla partecipazione a questo progetto e da altri modelli educativi simili, queste sono innumerevoli. La speranza riaffiora nella più profonda disperazione. Non tutti i cittadini del mondo ne sono sull'orlo. Tuttavia, dati i tempi che corrono (v. anche *Esodati*, *Riaci*), non possiamo rimanere impassibili e lo struggimento risulta tale da farci pensare al raggiungimento di un imminente stato di disperazione, da arginare solo con la speranza. Purtroppo, non avendo imparato né dalle esperienze del passato, né da quelle proprie, l'umanità rischia di essere costretta a porgere l'altra guancia. E forse in anticipo di quanto sia possibile prevedere. Scoprire il modo adatto a insegnare con interesse e ad assicurare una migliore ricezione degli eventi storici di più di 60, 100, 1000, o 2000 anni fa, resta tuttora un'ardua impresa.

„Sono stato due volte ad Auschwitz. La prima volta che sono tornato ho avuto reazioni molto emotive, ma non mi sono piaciute […] del tipo, "i nazisti erano cattivi, mentre io sono bravo e mi voglio comport[are] bene"; ma questo proposito non dura perché si regge sull'emotività, che può cambiare, poi uno si dimentica di quello che ha visto e ricomincia a fare esattamente quello che faceva prima. La seconda volta invece ho avuto un rapporto più riflessivo, intellettuale ed ho cercato di riferire l'esperienza del Campo alla vita di tutti i giorni, scoprendo che c'è un nazista in ciascuno di noi, un lato oscuro che bisogna arginare e che si attiva anche per futili motivi. […] una ragazza che era profondamente razzista [s]criveva post contro i rom e contro tutti i cosiddetti diversi. Quando ho scoperto questa cosa mi sono sentito un vero fallito perché l'esperienza del Treno non le aveva insegnato proprio nulla. Nello stesso gruppo c'era una ragazza di colore che era a sua volta intollerante nei confronti di tutte le persone che palesavano sentimenti razzisti. Quando ha scoperto i post razzisti […] la ragazza di colore ha reagito in maniera inaspettata. "Ho capito", mi ha detto "che se mi arrabbio con lei alimento la catena di rabbia e di violenza" [...]. Il viaggio non era stato inutile e per qualcuno era stata una grande lezione." (cap. 7).

Lo sperimentare comporta conoscenza, la conoscenza può guidare verso la valorizzazione della memoria, dei ricordi raccontati dai sopravvissuti, i quali narrano gli eventi dell'olocausto da una prospettiva interiore, non come dei meri osservatori esterni. La loro scomparsa inevitabile priverà la contemporaneità dalla revisione del passato secondo racconti successivi, l'intensità non potrà essere ripristinata dai filmati documentari, dalle testimonianze scritte. E tuttavia, spetterà ad altri raccontare di quegli orrori. Ma l'accesso libresco a queste narrazioni non farà che appesantire la comprensione degli eventi; altererà inevitabilmente la coesione discorsiva dei testimoni. Soggettivamente-collettiva, la testimonianza dei sopravvissuti, portavoce delle vittime rimaste senza voce (cf. Lanzamann, 2006, 6/10), verrà fatta sbriciolare dalla memorizzazione sterile e dall'enumerazione sterile. L'olocausto è collettivo. La testimonianza documentaria (memorie interviste film) e la testimonianza finzionale dei sopravvissuti dell'olocausto sono cariche di un'emozione la cui profondità non potrà mai essere riprodotta dal rendiconto di un osservatorio esterno. Quanto sia scombussolante il *noi* rispetto all' *io*, al *voi.* Struggente e a volte dissonante a causa della memorizzazione soggettiva di alcuni momenti da parte della memoria collettiva del *noi*.

Strettamente connessa all'educazione umanistica, la storia dell'olocausto – evento centrale del XX secolo – deve essere insegnata in modo producente, non celebrativo, cioè controproducente, né tantomeno conformisticamente, cioè come un dovere a ricordare: il minuto di silenzio seguito da una disconnessione dalla catastrofe. Onnipresente a livello culturale, non bisogna banalizzare l'olocausto:

„ad Auschwitz non è successo nulla di così terribile. Non bisogna esagerare, non facciamola più grossa di quello che è." (cap. 16).

Impossibile “quantificare” i crimini contro l'umanità in quanto operazione disumanizzante. A chi gioverebbe una gerarchizzazione dei seguenti: la schiavitù, il genocidio armeno, il gulag ecc.? Il „Top” avrebbe la stessa funzione di una insana negazione:

> „Chi nega l’Olocausto può scegliere due strade: può sostenere con argomenti più o meno credibili, usando documentazioni e prove, che non c’è mai stato nessun Olocausto, che è stata un’invenzione degli Americani, un film creato ad Hollywood; oppure può ancora più subdolamente infiltrare l’idea malsana che l’Olocausto è qualcosa che appartiene al Passato, che è passato.” (*Inizi*).

Non-produttiva risulta anche la semplice visita fatta nei luoghi dei lager di sterminio, come se si trattasse di necropoli. Le vittime devono essere ricordate, nominate. Bisogna restituire loro il nome (l'identità) precedentemente sostituita dai numeri. Dare un valore generale al tragico destino comporta una sua certa relativizzazione, mentre la sofferenza di ogni vittima scomparsa o sopravvissuta è carica di un'emozione conturbante. Né la memoria, né il ricordo sono da considerare protagonisti della storia contemporanea. Ma il presente. L'immemore. E, poiché non si ha come obbiettivo l'accumulo di conoscenze libresche, in *Il treno della memoria*, la storia dell'Olocausto viene risentita organicamente da ciascun partecipante, con una impressionante vivacità.

> „la memoria […] è un atto umano, […] collega i concetti del passato con quelli del presente, ed è così che quel luogo si anima, […] e cominci a vedere delle immagini, come dei fantasmi, allucinazioni emotive. E la cosa più destabilizzante è il processo di sostituzione, per cui se pensi che in quel luogo avresti potuto esserci tu, dei tuoi parenti oppure degli amici allora l’impatto è proprio devastante, perché esci dalla logica dei grandi numeri, della quantità ed accedi al mondo delle forme familiari che hanno un valore affettivo e sentimentale.” (cap.7).

Quello che i testimoni hanno seppellito dentro se stessi – la negazione collettiva, il trauma insidioso – viene esumato dai giovani i quali, adottando ciascuno una vittima, si confrontano con lo spettro dei sopravvissuti, con l'imminenza della condanna a morte, in un contesto di irrazionale violenza... Non perché qualcuno abbia messo in dubbio la veridicità. „Quando vai ad Auschwitz ti rendi conto che l’Olocausto è un fatto che va oltre, perché ti mette in gioco come persona e che va vissuto quasi in forma sperimentale.” (Inizi).„Dopo un viaggio simile come si torna alla vita normale?” (cap.7)

Ci sono vari lavori storici dedicati alla Seconda Guerra Mondiale, periodo di genocidi, all'Olocausto e alla Shoah, alle testimonianze e alle memorie di coloro i quali sono sopravvissuti alle atrocità dei lager di sterminio di Auschwitz, Birkenhau... Dalla discriminazione allo sterminio, la barbarie nazista non si era manifestata solo ad Auschwitz o in annesso a Birkenhau, non si limitò a un semplice metodo di sterminio.

Il memoriale della Shoah, la ripresa del lager da parte dei prigionieri (1940-1945)[1], le riprese degli operatori sovietici, i documenti e le testimonianze alla base della storia e della storiografia dell'olocausto (1939-1945) costituiscono un corpus immenso. I circa 400 operatori sovietici e le loro riprese del periodo 1941-1945 portano alla luce il genocidio e allo stesso tempo rendono immortali le tracce degli orrori, prove che i nazisti non hanno potuto cancellare: la scoperta delle fosse comuni, le tracce delle esecuzioni in massa nell'Europa dell'Est, la liberazione dei lager di concentramento e di sterminio, gli innumerevoli processi ed esecuzioni proseguiti anche dopo la Liberazione.

L'esistenza di varie prove documentarie e di testimonianze dei sopravvissuti deve essere usata in modo sensato e istruttivo. Potremmo considerare pertinente educare un bambino, adolescente o adulto mediante le evocazioni degli orrori assoluti dell'umanità? La storia dell'umanità ricorda i nomi dei dittatori, despoti e sanguinosi conquistatori: Caligola, Nerone, Ivan il Terribile, Napoleone, Hitler – il primo responsabile di aver portato la morte a scala industriale –, Stalin, Mao-Te-Dung, Paul Pot e tanti altri; così come crimini atroci, dittature, attentati ecc., tutti profondamente radicati nella memoria dell'umanità: il genocidio ruandese, armeno, rohingya, israeliano, i crimini dello stato islamico, i crimini contro l'umanità (in Bosnia, Myanmar, Mali) ecc. Un elenco esaustivo sarebbe tristemente lungo, mentre una semplice enumerazione di nomi, cifre non potrebbe "smuovere" nessuna coscienza. Una rapida menzione di questi eventi non è sinonima di una loro relativizzazione, ma né lo spazio, né la natura del nostro contributo permetterebbe una digressione onorante e onorevole. D'altro canto, paragonare i genocidi equivale a una loro gerarchizzazione, secondo diversi criteri. Non è possibile equipararli; la compatibilità è fuori discussione: non esistono genocidi minori o maggiori. Esiste solo l' *actus reus* e la *mens rea*. Paragonare i loro effetti sarebbe immorale se avesse come scopo la gerarchizzazione in base all''importanza, alla gravità. La prospettiva comparativa applicata agli atti e alle intenzioni incriminate potrebbe portare al chiarimento del perché delle cause che hanno reso possibile l'impensabile e hanno prodotto queste atrocità. La storia, la memoria collettiva e l'esplorazione del passato sono fonte di ricerca per tanti studiosi di tutti gli spazi linguistici, geografici, storici. I memoriali dedicati ai genocidi, la memoria, la memorizzazione, il loro ricordo diventano il nostro dovere. Di tutti. Docenti o non, testimoni diretti o spettatori in diretta delle atrocità dei nostri tempi, abbiamo tutti l'obbligo di salvaguardarci dal sonno della ragione e non permettere che le generazioni future siano sedotte, fatte addormentare dai canti delle sirene contemporanee.

Insegnate di storia, insegnante di memoria, insegnante d'etica (cf. Lanzamann, 2006, 6/10)**?** Rinaldis è uno pseudo-storico e uno pseudo-storiografo: non fa storia, non insegna storia, non studia la storia. Insieme ai suoi studenti, Rinaldis si immerge nella storia della Seconda Guerra Mondiale e la vive. In verità, più che un metodo di

1 *Prisonniers filmant leur camp de 1940 à 1945*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tmzIIGUhCcs

insegnare la storia, Rinaldis descrive un incontro ravvicinato coll'Olocausto e non solo come dovere di memoria e storia, né imperativa e, a volte, infertile, rassegna delle atrocità. Sonda l'impatto emozionale dell'incontro con il passato, ne esplora l'effetto sulla memoria – soggettiva, oggettiva, individuale, collettiva, consensuale, conflittuale. Dato che la Storia non solo può falsificare i ricordi di una società, di un mondo intero relativi alla catastrofe, ma anche alterare le ragioni che determinano le scelte di chi si trova all'origine delle atrocità, Rinaldis distingue logicamente la *storia* dalla *memoria*, ma senza separarle:

> „la memoria [=storia] non è soltanto inutile collezionismo, antiquariato per nostalgici, ma lucida consapevolezza del valore della testimonianza che tramandandosi diventa Storia."

> „valigia della Memoria che era il simbolo del viaggio che stavano compiendo "

> „memoria e dimenticanza si mescolano"

> „il viaggio non è soltanto testimonianza e memoria, ma anche impegno e responsabilità nei confronti del presente"

> „dietro ogni oggetto e dietro ogni ciocca di capelli un tempo vi era un volto, una vita, una memoria".

Memoria e memorizzazione, evocazione e omaggio, coscienza e ragione, traumatismo e storia, tutto si articola. Tuttavia, per alcuni dei giovani, *storia* e *memoria* sono inestricabilmente sinonimi:

> „Porterò nella valigia della mia memoria tutte le esperienze vissute in questo viaggio e le emozioni che mi ha suscitato. Camminando per il Campo di Auschwitz ho ripercorso mentalmente tutti gli orrori che quelle terre hanno conosciuto. È stato come prendere parte a un dramma che ha coinvolto la vita di milioni di persone.[…] La memoria è un valore importante e deve far parte del bagaglio di tutti noi e non è legata al tempo. Anzi, più passa il tempo e più la memoria deve essere rafforzata. La Storia è memoria." (cap. 31 Valeria).

Parlare del passato che ripristina la memoria del passato e il trauma. O il passato viene sottoposto a una continua revisione attraverso il racconto, la memoria intenzionale del racconto, i vari racconti successivi; o il passato viene taciuto, un silenzio sociale durato 40 anni fino a quando i bambini sopravvissuti hanno cominciato a parlare degli eventi terribili della Seconda Guerra Mondiale. Fattore della ricostruzione di se stesso la memoria biografica è di per sé episodica, ma nonostante la sua imprecisione, rappresenta una ripristinazione, mentre il rifiuto di ricordare è il rifiuto di rivivere l'orrore, il dramma. Non si può raccontare se non ripristinando la realtà (cf. Cyrulnik 2005, 1999). La memoria biografica dei sopravvissuti, la memoria

culturale e la memoria procedurale (si sa cosa non bisogna rifare, ma non si sa come bisogna evitare le atrocità).

Conclusione

> „Di fronte alla gioia, come al dolore, mancano sempre le parole giuste." (Rinaldis, 2015, cap. 21).

> "Quando si viaggia si prende tutto come viene, lo sdegno rimane a casa. Si osserva, si ascolta, ci si entusiasma per le cose più atroci solo perché sono nuove." (Canetti, 1983).

La qualità di essere umano non è mai stata e non lo è tuttora un passaporto, una garanzia che le atrocità della Seconda Guerra Mondiale non vengano reiterate. Esseri umani, i nazisti, sono responsabili di atrocità contro alti esseri umani: ebrei, prigionieri di varie nazionalità ecc. Questo libro non riguarda le origini del genocidio, l'Olocausto. È la storia di un insegnante e dei suoi studenti che compiono un viaggio della memoria da Torino ad Auschwitz e Birkenau. Un romanzo polifonico che esprime l'impressione immediata e l'emozione, che alterna i momenti di riflessione e impegno, il divertimento e le testimonianze sintetiche dei ragazzi con la prospettiva del docente. Due mondi e due tempi a confronto, quello dei giovani e quello dell'adulto, quello del passato e quello del presente. *Il treno della memoria* restituisce un'idea contemporanea e meno vaga dei campi di sterminio nazisti, il suo specifico essendo quello di unire la Memoria con l'impegno attuale e la testimonianza attiva: „L'Olocausto deve continuare a essere quello che è realmente stato, uno Scandalo per l'Umanità." (cap.4). E allora l'unica possibilità di arginare la sofferenza universale sono la solidarietà e l'empatia dei 500 italiani „i giusti tra le nazioni" (Giorgio Perlasca, Ezio Giorgetti etc., v. Gutman *et al*. 2007).

Corpus

Rinaldis, Antonio. 2006. *L'Isola fatale*. Milano: Viennepierre Edizione.
Rinaldis, Antonio. 1999. *Dancing Nord. Viaggio in Canada tra gli inuit*, Torino: E.D.T. Edizione di Torino,
Rinaldis, Antonio. 2015. *Il Treno della memoria: Viaggio nel presente di Auschwitz*. Edizione Imprimatur.
Rinaldis, Antonio. 2019. *Trenul memoriei. Călătorie în prezentul trecutului. Auschwitz.* Traducere din limba italiană de G.I. Badea. Timișoara: Editura Universității de Vest.
Rinaldis, Antonio. *Prisonniers filmant leur camp de 1940 à 1945*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=tmzIIGUhCcs.
Claude Lanzmann, *Shoah*, film, 2005.

Referințe bibliografice

Canetti, Elias. 1982. *La lingua salvata. Storia di una giovinezza.* Traduzione di Amina Pandolfi e Renata Colorni. Milano: Adelphi Edizioni.

Canetti, Elias. 1983. *Le voci di Marrakech. Note di un viaggio*. Traduzione di Bruno Nacci. Milano: Adelphi, Edizioni.

Crinò, Lara. 2015. *Treno della memoria, quelle piccole luci sui binari di Auschwitz*, 02 febbraio 2015.

Cyrulnik, Boris. „Auschwitz le cri de la mémoire". *Le Monde. fr*, 25.01.2005. Disponibil *online*. URL: http://www.lemonde.fr/europe/chat/2005/01/25/auschwitz-le-cri-de-la-memoire.

Cyrulnik, Boris. 1999. *Un merveilleux malheur*. éd. Odile Jacob.

Deprez, René. 2000. „Dans les vestiges mémorables des charniers nazis, des étudiants de grandes écoles de Liège ont visité le camp de Natzwiller-Struthof" *Résistance liégeoise* n° 156, 2e trimestre 2000, Liège: Union de la Résistance, p 15-17.

Facchini, Cristiana. „27 gennaio: Giorno della memoria. Il rito del ricordo, la didattica per le nuove generazioni, la memoria della Shoah e la nascita di Israele". *Storicamente* 5 (2009) , nr. articolo 17. Disponibil *online*. URL:http://storicamente.org/sites/default/images/articles/media/1162/giorno-della-memoria-facchini.pdf

Gutman, I. Rivlin, B. Picciotto, Liliana. 2007. *I giusti d'Italia. I non ebrei che salvarono gli ebrei. 1943-1945*. Milano: Mondadori.

Laudadio, Felice. *Non basta dire Mai più: occorre volerlo fermammente. Recensione del libro Il Treno della memoria.* URL: http://www.sololibri.net/il-treno-della-memoria-Viaggio-nel.htm.

Lanzamann, Claude, „*Shoah* est une incarnation". Huitième entretien avec Claude Lanzmann qui poursuit l'explication de son travail sur son film *Shoah*. *France culture*, „Art et creation". Disponibil *online*. URL: https://www.franceculture.fr/histoire/claude-lanzmann-6.

Lanzmann, parle de son film „Shoah" dans „A voix nue" le 04/01/2006 sur France Culture.

Lungu-Badea, Georgiana. 2011. „Errances autour de soi-même. Sur l'insularité innée, assumée, imposée, individuelle, collective chez Antonio Rinaldis: *L'Isola fatale* et *Dancing Nord*". In: *Dialogues francophones,* 17/2011: 163-178.

DOI: 10.35923/QR.09.02.10

Corina-Gabriela BĂDELIȚĂ
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași)

La *relegatio* di Ovidio nella memoria letteraria contemporanea romena e italiana

Abstract**: (Ovid's *relegatio* in contemporary Romanian and Italian literary memory)** Ovid's exile has always exerted a great fascination on generations of historians, literary critics, artists and writers from all over the world, perhaps because the reasons that led to the poet's relegation to Pontus – suspended between *carmen*, *error* and *aliquid vidi* – are still shrouded in the most enthralling mystery. Furthermore, even the Tomitan elegies of the last Ovid arouse many debates around his exile experience, both internal and external. The historical memory, for lack of irrefutable sources, is unable either to solve the questions that hover around the subject, or to do justice to the Sulmonese, thus leaving room for many hypotheses and interpretations. Thus, the literary memory takes advantage of it, completing, integrating, enriching Ovid's fortune with new points of view and angles of light and keeping it still alive. In this paper we will analyse four novels and two short stories by (mostly) Romanian and Italian writers: *God was born in exile. Ovid's Diary to Tomi* di Vintilă Horia, *Il diario di Ovidio* by Marin Mincu, *Sulle rive del Mar Nero* by Luca Desiato, *Ovid, the Augustan Scapegoat* by Michael Solomon, "Sogno di Publio Ovidio Nasone, poet and courtier" by Antonio Tabucchi (1992) and "Pontus Axeinos" by Mircea Cărtărescu. We aim to grasp the novelty of each reinterpretation and understand whether, from the Ovidian image outlined in the six works, we can deduce the traces that the poet's exile has imprinted in the collective memory of Romania and Italy.

Keywords: *Ovid, relegation, memory, metamorphosis, reinterpretation.*

Riassunto: L'esilio di Ovidio ha da sempre esercitato un grande fascino su generazioni di storici, critici letterari, artisti e scrittori di tutto il mondo, forse perché le ragioni che portarono alla relegazione del poeta nel Ponto, sospese tra *carmen*, *error* e *aliquid vidi*, sono tuttora avvolte nel più trascinante mistero. Inoltre, anche le elegie tomitane dell'ultimo Ovidio destano non pochi dibattiti intorno alla sua esperienza esilica, interna ed esterna. La memoria storica, per mancanza di fonti inconfutabili, non riesce né a sciogliere i quesiti che aleggiano intorno all'argomento, né a rendere giustizia al sulmonese, lasciando così spazio a molte ipotesi e interpretazioni, per cui la memoria letteraria ne approfitta, completando, integrando, arricchendo la fortuna di Ovidio di nuovi punti di vista e angoli di luce e mantenendola sempre viva. Nel presente intervento prenderemo in analisi quattro romanzi e due racconti di scrittori (per lo più) romeni e italiani: *Dio è nato in esilio. Diario di Ovidio a Tomi* di Vintilă Horia, *Il diario di Ovidio* di Marin Mincu, *Sulle rive del Mar Nero* di Luca Desiato, *Ovid, the Augustan Scapegoat* di Michael Solomon, "Sogno di Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano" di Antonio Tabucchi e "Pontus Axeinos" di Mircea Cărtărescu. Ci prefiggiamo di cogliere la novità di ogni rivisitazione e capire se, dall'immagine ovidiana delineata nelle sei opere, si possano desumere le tracce che l'esilio del poeta ha impresso nella memoria collettiva della Romania e dell'Italia.

Parole chiave: *Ovidio, relegazione, memoria, metamorfosi, rivisitazione.*

La travagliata e molto controversa vicenda esilica di Ovidio ha destato l'interesse di molti studiosi e artisti che hanno cercato di fare luce, con i rispettivi mezzi, sulle

molteplici, ma tuttora irrisolte, tesi e ipotesi che circolano intorno alla relegazione del poeta latino a Tomi, l'attuale città-porto di Costanza, nel sud-est della Romania. Per mancanza di fonti attestate, purtroppo, la memoria storica, non riesce né a sciogliere i quesiti che aleggiano intorno all'argomento, né a rendere giustizia al sulmonese – nonostante la revoca del decreto con cui Augusto lo aveva relegato sul Mar Nero nell'anno 17 d.C. (Motta 2017) –, lasciando ancora spazio a molte interpretazioni, nonché alla fantasia degli scrittori che, con una certa saltuaria regolarità, si accingono a rivisitare, integrare e persino stravolgere l'esperienza esilica del poeta romano, mantenendone, in questo modo, sempre viva la memoria letteraria.

Dopo aver trascorso del tempo nell'anticamera dell'esilio ovidiano, grazie alla traduzione che abbiamo fatto dello studio del classicista di origine romena Demetrio Marin dal titolo *Ovidio fu relegato per la sua opposizione al regime augusteo?*, siamo rimasti affascinati dal mistero che avvolge la causa – sospesa tra *carmen*, *error* e *aliquid vidi* – del confinamento del poeta nel remoto Ponto e dall'atteggiamento del medesimo al riguardo, per cui abbiamo cominciato a seguire i risvolti che ciò ha avuto in ambito letterario. Siamo partiti da *Il diario di Ovidio* di Marin Mincu (pubblicato direttamente in lingua italiana nel 1997), andando poi a ritroso con *Dio è nato in esilio. Diario di Ovidio a Tomi* di Vintilă Horia (pubblicato per la prima volta in lingua francese nel 1960 e un anno dopo nella traduzione italiana di Marino Monaco). Più tardi, leggendo la raccolta *Sogni di sogni* di Antonio Tabucchi (1992), ci siamo imbattuti in un breve ma appassionante racconto intitolato "Sogno di Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano". Dello stesso anno è anche il romanzo *Sulle rive del Mar Nero* di Luca Desiato, scoperto di recente insieme ad altre due opere pubblicate rispettivamente nel 2011, *Ovid, the Augustan Scapegoat* [Ovidio. *Il capro espiatorio augusteo*] (romanzo d'esordio di Michael Solomon, scrittore di origine romena, stabilitosi a Londra, pubblicato in inglese nel 2011 e tradotto in romeno un anno dopo da Mihnea Gafița con il titolo suggestivo di *Acasă între lumi. Romanul lui Ovidiu* [A casa tra i mondi. Il romanzo di Ovidio]), e nel 2012, il racconto "Pontus Axeinos" di Mircea Cărtărescu.

Come si può notare abbiamo deciso di delimitare la nostra analisi, prendendo in esame solo le opere contemporanee scritte da autori romeni o italiani, nel tentativo di rilevare le novità di ogni rivisitazione e capire se, dall'immagine ovidiana delineata nelle sei opere, si possano desumere le tracce che l'esilio del poeta ha impresso nella memoria collettiva della Romania e dell'Italia.

Il primo romanzo dedicato al confinamento ovidiano, *Dieu est né en exil*, appartiene non a caso ad un esiliato per ragioni politiche, allo scrittore romeno Vintilă Horia, il quale deve aver trovato in Ovidio un compagno di vicissitudini e ci si è immedesimato per sciogliere alcuni dei nodi che lo tormentano e dare un senso al proprio esilio. Avrà scelto la lingua francese, così come Ovidio, a suo tempo condannato a Roma alla *damnatio memoriae*, ha scelto di conquistarsi un nuovo pubblico, scrivendo un poema in lingua locale, in *Geticus sermo*, per essere meglio compreso (Della Corte 1986, 37). O forse perché, affermava lo scrittore: "Maîtriser une langue étrangère s'est transformé pour moi dans une sorte de technique d'annulation

d'une destinée maudite." ("Correo de Andalucia" - 1969, *apud* Spânu 2005, 169). Può essere anche un atto di diplomazia culturale volto a riabilitare agli occhi dell'Occidente l'immagine dei suoi "barbari" antenati, introducendo alla vita quotidiana e soprattutto spirituale dei Geti/Daci. In effetti, il suo romanzo ha fatto molto scalpore sia per la pressione getizzante su Ovidio (dovuta a una lunga tradizione di *Romanian Ovidianism* – Ziolkowski 2009, 459), sia per l'impostazione proto-cristiana (un possibile attacco indiretto al governo ateo-comunista romeno dell'epoca - Ziolkowski 2005, 120), sia per lo scandolo intorno al Premio Goncourt a lui (non) assegnato. Ci sono anche opinioni che non condividiamo sul suo aver strumentalizzato le vicende del confinamento ovidiano a fine politico-ideologico (Godel 2014, 456).

Vintilă Horia innesta su un solido sostrato erudito (dimostra di conoscere a fondo le opere esiliche del poeta latino, nonché la storiografia al riguardo; in effetti, nella nota finale al libro omaggia la memoria dell'archeologo romeno Vasile Pârvan), uno spessissimo soprastrato immaginario. Lo scrittore prende le distanze dai toni falsamente cupi delle *Tristia*, delle *Pontiche* e delle supposte epistole che Ovidio rivolge alla moglie e agli amici, tutte quante mirate a impietosire Roma e valergli il perdono, e, per raccontare il "vero" soggiorno tomitano del poeta ricorre a un espediente narrativo: la stesura di un diario segreto, un capitolo per ogni anno d'esilio (otto in tutto).

All'inizio del romanzo troviamo un Ovidio tormentato dai troppi pensieri che vive isolato e non può, anzi si rifiuta di staccarsi da Roma, però non appena comincia a interagire con la gente del posto (con Dokia, innanzitutto, la donna assegnatagli per accudirlo), fa pace con la terra che lo ospita in un primo tempo, e più avanti anche con se stesso, sebbene mai del tutto.

Tutti quelli con cui interagisce lo accolgono senza riserve, con acqua e miele e con parole di conforto, nonostante sia un romano. Più volte colpito da tale atteggiamento pacato e dalla dichiarata felicità dei suoi interlocutori (Geti, ma anche Romani o Greci che ci vivono), in Ovidio nasce il desiderio di comprendere la fonte di tanta serenità. Da una parte, lo scattare del suo viaggio di riscoperta spirituale è esteriore, determinato dalle suddette interazioni, dall'altra parte, però, è profondamente interiore, come se fosse stato predestinato a tutto ciò, perché in lui c'è già il seme dell'insegnamento di Pitagora (gli aveva dedicato il Libro XV delle *Metamorfosi*), collegato a quello dello stesso Zalmoxis, l'unico Dio dei suoi vicini Geti (Horia 2015, 22). In tal senso, Theodore Ziolkowski (2005, 119) riporta che il classicista francese Jérôme Carcopino, ispirato dal rigore scientifico con cui Vintilă Horia aveva affrontato l'argomento, ha revisionato e ripubblicato la propria monografia sulla conversione spirituale di Ovidio durante la *relegatio* a Tomis.

Per dovere di sintesi, ci azzardiamo ad affermare che l'impalcatura del romanzo si regge sostanzialmente su due pilastri, tutti e due radicati nella nuova "realtà" tomitana. Il suo passato romano (il perdono di Augusto, la corrispondenza con moglie e amici, lo specifico della sua colpa) diventa secondario.

Il primo pilastro, quello centrale, della sua metamorfosi spirituale si erige in due tappe. La prima è la scoperta dello zalmoxianismo – la religione monoteista dello spazio carpato-danubiano-pontico – che culmina con l'iniziazione rivelatoria e liberatoria nella culla dei Daci, sul monte sacro di Kogaionon. Riportiamo di seguito le parole a lui rivolte dal sacerdote di Zalmoxis:

> […] Sappi che un unico cielo si estende sopra le nostre terre insanguinate e che il tuo esilio è una preparazione. Non essere triste a Tomi e preparati per l'altra vita, quella eterna, che non è lontana e in cui il dolore è sconosciuto, perché il tempo ha senso soltanto entro i limiti del dolore. […] Quelli che saranno non conosceranno che la gioia, perché si troveranno nella luce di Dio e questa luce è solo bontà. Cerca di non fare il male, perché il male è causa di morte eterna. Pensa che l'anima è opera tua, che tu la scolpisci ogni giorno con le tue buone azioni, che soltanto l'anima è eterna. (99)

> […] Il giudizio di Augusto non ha valore, per quanto riguarda la tua anima. Anche Augusto ha agito sotto la pressione di un Dio che ti ha guidato qui per insegnarti la verità su di sé, quella parte della verità, almeno, che ci è permesso conoscere. Tu imparerai altre cose prima di morire. La tua anima, infatti, sarà sempre più aperta all'unico soffio. Hai peccato per amore. L'amore è conoscenza. Il vero peccato è ciò che non si può e non si osa esprimere.

La seconda tappa è costituita dalla sua "partecipazione alla salvezza" (148), attraverso la scoperta della nascita del Messia per voce del suo "fratello in Dio, Teodoro" (147) che, anni prima, vi era stato testimone.

> Lo spazio in cui vivono i Geti è grande. Questo spazio conosce la speranza della morte e della vita futura, così come la potenza dell'unico Dio. […] Augusto mi ha esiliato per farmi soffrire e ho sofferto. Ma ora so che Roma, quella Roma che all'inizio della mia sofferenza era l'oggetto di tutti i miei pensieri, non si trova al centro di tutte le vie terrene, ma da un'altra parte, alla fine di un'altra strada. E so che Dio è nato, anche lui, in esilio.

Il secondo pilastro, meno sviluppato, ma graduale e sottinteso, accenna al mito di Dochia e Traiano, all'etnogenesi del popolo romeno, il confluire di due popoli in uno nuovo grazie ai figli nati dagli ex legionari romani – disertori in cerca di libertà – e dalle donne del posto, come la piccola Dokia, figlia di Onofrio e Dokia:

> Dovresti vedere i bambini che sono nati nel *vicus* di Flavio Capitone. All'inizio avevo difficoltà a capirli, perché mescolano parole dacie e latine, fino a formare un linguaggio nuovo, segreto, che parlano tra di loro quando non vogliono farsi comprendere dai genitori. Sono delle pesti, ne sanno più di me e di te sul mondo. (183)

L'incombere della guerra tra "noi e voi" stravolge il raggiunto equilibrio, perché tutti i suoi amici, coloro che gli facevano chiamare Tomi casa sua, devono scappare, così che per lui inizia un nuovo esilio. Morirà da solo.

Dal punto di vista delle vicende ovidiane, tra le sei opere prese in esame, il romanzo di Luca Desiato è quello che resta più fedele ai fatti raccontati da Ovidio stesso nei *Tristia* e nelle epistole *Ex Ponto*. Rimandiamo, in tal senso, al recentissimo studio di Dalila D'Alfonso, "Due voci sul Mar Nero: Luca Desiato alla (ri)scoperta dell'esilio ovidiano" (luglio 2020), in cui l'autrice dimostra con minuziosa accuratezza l'impressionante lavoro di documentazione svolto da Luca Desiato, in quanto nel romanzo: "Il poeta di Sulmona spesso parla al lettore attraverso i suoi versi, sapientemente "tradotti" da Saverio [che è il protagonista]." (112). L'autrice va a rintracciare le precise fonti latine adoperate e, dividendo la pagina in due, ricompone i tasselli del puzzle, inserendo nella colonna a destra la citazione tratta dal romanzo e nella colonna a sinistra i diversi versi in latino che la compongono, versi cosparsi per tutta l'opera esilica di Ovidio.

Il romanzo di Desiato ritrae alcuni mesi della vita dell'anziano e vedovo scrittore romano Saverio, che ormai trascorre i suoi giorni in casa, assistito da una governante e da sua nipote. Tre mesi prima del compleanno dei suoi ottant'anni il vecchio ricorda il monumento in bronzo ad Ovidio che aveva visto a Sulmona anni prima e comincia a scrivere un romanzo sul poeta latino: "È venuto il momento che la sua sofferenza si saldi a quell'antico dolore." (Desiato 1992, 16) e più avanti: "Con l'età ha capito che si può godere di inventare una storia, semplicemente, trovando solidarietà nelle vicende del passato." (23). La vita di Ovidio sembra essere la chiave di lettura per la propria vita; vi cerca una giustificazione per il segreto che lo tormenta.

Il romanzo è uno zigzagare tra presente e passato. Il racconto in terza persona della routine quotidiana di Saverio si alterna a capitoli in prima persona per conto di Ovidio. Saverio traccia dei paralleli tra il confinamento del poeta latino e il proprio isolamento, giungendo alla conclusione che la condizione umana non è altro che "un punto dolente nella circolarità delle vite." (153).

Nel capitolo V scopriamo perché l'alienato Saverio si identifica così tanto con Ovidio il relegato: "Anche Saverio è stato spesso emarginato da quel sovrapporsi di fatiche proprio dell'ambiente letterario, marionette per farsi notare, forse esistere." (23) e più avanti: "Non gli interessava il poeta in auge, l'inventore di nuovi modi di sentire, concupito da matrone, vezzeggiato dai nuovi ricchi, ma il rifiutato, l'escluso. L'uomo che scruta l'orizzonte su una riva aliena." (24). Perché? Perché Saverio si sente escluso ed esiliato, ma nella propria città, nella propria casa: "Esilio è vedere spuntare il sole sul filo di un altro orizzonte. Ma è anche vivere esclusi, una vita ingorgata nel luogo dove uno ha radici." (66).

In mezzo a tale struggimento interiore, affiora una riflessione metaletteraria che spiega la ragione di cotanto interesse al recupero della memoria del passato e alla sua rivisitazione e aggiornata valutazione: "La vicenda che racconta è già accaduta, e il fatto di esserlo ne ha fissato i modi, a lui non resta che interpretarla, inserendo dettagli.

Eppure è una bella sfida." (27) che ben si addice al suo essere un "buongustaio che ama sapori desueti" (78). Non da poco è anche la seguente considerazione: "Forse modernità significa essere antichi, ripetere un misterioso assenso, come le foglie degli alberi che ogni anno spuntano sui rami." (24).

Nel capitolo finale, mentre Saverio si prepara ai festeggiamenti per il suo ottantesimo compleanno, vede un'apparizione nello specchio del bagno: Ovidio. Saverio gli spiega che, "per un po' siamo stati compagni. Tu il mio dèmone, io la tua spiegazione. Eppure mi sto liberando di te […]." (201-202). Ovidio non ne vuole sapere e allora Saverio insiste:

> Lasciami andare. Dovevo scrivere di te, dell'impazienza, della rassegnazione. Una protesta. […]. In fin dei conti, per te, vivere nella solitudine, sotto i cieli inclementi ma lontano dalla laidezza di un mondo dove, saper vivere, significa corrompere e farsi corrompere, è stata una specie di libertà inesplorata. (202).

Anche prima Saverio aveva rimproverato mentalmente Ovidio per aver sprecato l'opportunità dell'esilio:

> Nel suo risentimento Ovidio non ha scoperto niente di nuovo. Il mondo è sempre stato pieno di ibis, gli indiscreti, gelosi e interessati uccelli stercorari. Ognuno ha il suo Ibis che, da lontano, oppure vicino, cerca di rendergli più greve l'esilio. Forse per quell'astio di dover portare tutti un peso, nella condivisione del formicaio umano.
>
> Per Saverio, in vari momenti della vita, Ibis ha preso un aspetto diverso. (111).

Il merito e la novità di Desiato stanno appunto in queste acute e trancianti riflessioni finali che gettano una nuova luce sulle potenzialità dell'esilio ovidiano, da intendersi non come confinamento in un luogo remoto, bensì come liberazione dalla soffocante, falsa e corrotta Roma.

A sua insaputa, o forse no, Marin Mincu sembra cogliere la palla al balzo, perché sembra che il suo Ovidio abbia sentito l'ammonimento di Saverio e abbia predisposto la propria fuga da Roma; il suo, quindi, è un esilio volontario. È questa la svolta.

> […] Mi sento vuoto e desolato. Il ricordo del mio passato mi fa arrossire di vergogna. […] I miei libri mi sembrano soltanto ridicoli: hanno versi perfetti ma privi di significato. […] Adesso mi attrae molto di più la mia essenza. Avverto dentro di me nuovi richiami e, per poterli seguire, devo abbandonare l'antica esistenza. (16)

Detto fatto:

> È assolutamente necessario che io mi spogli di ogni fardello, di tutti gli oneri che sinora hanno gravato sulla mia esistenza. Sono venuto qui, ai confini del mondo, proprio per recuperare l'esistenza al suo grado più profondo.

> Davvero non credevo – e questo mi ha piacevolmente stupito – che, al *limes*, la vita fosse addirittura più intensa. […]
>
> Avverto un'armonia, una benefica sincronia con la natura: tutto questo è fonte di una nuova, inesauribile serenità. (22)

In effetti, tutto il libro è pervaso da un senso di raggiunta serenità che manca dalle altre rivisitazioni. Marin Mincu riesce a cogliere quella leggerezza ovidiana, la quintessenza della sua arte poetica, abilmente riassunta da Italo Calvino nelle sue *Lezioni americane*:

> Tanto in Lucrezio quanto in Ovidio la leggerezza è un modo di vedere il mondo che si fonda sulla filosofia e sulla scienza: le dottrine di Epicuro per Lucrezio, le dottrine di Pitagora per Ovidio (un Pitagora che, come Ovidio ce lo presenta, somiglia molto a Budda [al dio Zalmoxis diremmo noi – N.d.A.]). Ma in entrambi i casi la leggerezza è qualcosa che si crea nella scrittura, con i mezzi linguistici che sono quelli del poeta, indipendentemente dalla dottrina del filosofo che il poeta dichiara di voler seguire. (2011, 14-15).

Forse perché è un libro che rincorre e omaggia per l'appunto gli insegnamenti pitagoreico-zalmoxiani.

L'approccio di Marin Mincu è molto innovativo anche a livello formale, perché il diario racchiude una carrellata di circa 500 frammenti – tra pensieri, ricordi, aforismi – che riaffiorano in ordine sparso dalla sua mente (un'eco forse della narrativa combinatoria calviniana). Durante la lettura si collocano qua e là, al posto giusto, vicino agli altri tasselli di puzzle dallo stesso titolo o dal contenuto simile, finché alla fine della lettura i vuoti vengono colmati e ci si offre davanti un'alquanta chiara immagine d'insieme.

Marin Mincu si allaccia ad alcuni fili della trama tessuta da Vintilă Horia (il cane si chiama Imperatore *versus* Augusto, la donna in casa con la quale intrattiene "un autentico *amor intellectualis*" (217) si chiama Aia *versus* Dokia, viene recitata la ballata *L'agnellina*), seguendo il divenire spirituale dell'auto-esiliato, soffermandosi insistentemente sullo zalmoxismo, senza sfondare però negli albori del cristianesimo.

> Zalmoxis insegna: "Tutto muta, nulla perisce. Lo spirito può muoversi liberamente, occupare corpi differenti […]. È malleabile esattamente come la cera che prende la forma di figure novelle: non rimane quella che fu e non mantiene neppure l'aspetto primario, eppure è sempre della medesima materia. Io vi insegno che similmente l'anima, pur trasmigrando in forme diverse, rimane sempre la medesima." (163)
>
> Sono venuto a Tomis per imparare a morire. "Non avrei mai creduto di imparare a morire" [una citazione-omaggio al poeta romeno Mihai Eminescu – N.d.A]. (50)

Ed è proprio quello che fa…

Il racconto di Tabucchi è senz'altro un omaggio alle metamorfosi ovidiane. La bravura dello scrittore sta nell'aver riassunto nel giro di due pagine tutta l'angoscia che affligge il poeta relegato, bramoso di essere richiamato in patria da un momento all'altro. Fino a un certo punto, Tabucchi realizza l'irrealizzabile. Questo l'incipit: "A Tomi, sul Mar Nero, una notte del 16 gennaio dopo Cristo, una notte di gelo e di bufera, Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano, sognò che era diventato un poeta amato dall'imperatore. E in quanto tale, per miracolo degli dèi, si era trasformato in una grande farfalla." (Tabucchi 1992, 19).

Trasformato in una farfalla a misura d'uomo, Ovidio è riportato in trionfo a Roma. Ma, nella descrizione c'è un dettaglio che non dovrebbe sfuggire e che, secondo noi, potrebbe suggerire che le ali rappresentino la sua arte: "Lui cercava di tenersi in piedi, ma le sue esili zampe non riuscivano a reggere il peso delle ali, così che era obbligato ogni tanto a reclinarsi sui cuscini, con le zampe che sgambettavano in aria." (20). Il peso delle ali sta forse a rappresentare il peso della colpa commessa per via dei suoi *carmen* amorosi.

Coronandosi da solo d'allori, cerca di dire alla folla acclamante che lui è il loro poeta, ma è incapace di parlare ed emette uno stridente suono sibillino che dà fastidio alla gente. Arrivato davanti al Cesare vuole leggergli il suo nuovo "poemetto di agili versi leziosi e lepidi", ma di nuovo la sua voce non è altro che un fischio assordante. Si mette a gesticolare, il che agli occhi del Cesare sembra un "femmineo balletto" (21). Cesare, infastidito, ordina alle sue guardie di tagliare le ali di Ovidio.

Nel suo studio *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano*, Marco Cipriani (2008, 85) individua in quel ballo "femmineo" un richiamo a quelle mode provenienti dall'Asia che Augusto condannava, sostenendo un ritorno ai tradizionali costumi romani.

Secondo noi, nel recidere le ali, simbolo della sua arte poetica, il "burbero" Augusto, continua ad essere contrario al modo ovidiano di fare poesia, è disgustato dal fatto che il poeta non abbia tratto alcun insegnamento dal suo esilio, e continui a scrivere versi leggiadri e per di più in un altro idioma. Nei *Tristia*, Ovidio si lamenta di aver disimparato il latino a favore del getico e, in morte di Augusto, scriverà persino un *Geticus libellus* (Della Costa 1986, 39).

Deluso e disilluso, senza le sue ali, ovvero la sua arte, Ovidio non ha più alcuna ragione per vivere. Esce dal palazzo sulle sue zampe da insetto per incontrare una folla ora desiderosa di farlo a pezzi.

Se dovessimo dare retta al titolo, il racconto di Mircea Cărtărescu si annuncerebbe altrettanto violento, perché lo scrittore ricorre alla variante *Pontus Axeinos* – mare inospitale, invece che al più comune *Pontus Euxinus* [Ponte Eusino] che vuol dire il contrario, ovvero mare ospitale, accogliente. Ci aspetteremmo una ripresa del motivo del dolore dell'esilio, invece abbiamo a che fare con una presentazione molto tenera e umana di Ovidio, ma non perciò del tutto felice, che

continua il filo conduttore "romeno" avviato da Vintilă Horia e continuato da Marin Mincu, ovvero quello della getizzazione di Ovidio.

Come nel caso del romanzo di Desiato, il racconto autobiografico dell'io parlante che recupera tutti i suoi ricordi di Constanza, a partire dal primo campo estivo ai 12 anni fino ad oggi, si alterna con i passaggi in terza persona che parlano di Ovidio.

Ovidio compare per la prima volta nella seconda parte del racconto quando la sua immagine sembra addirittura immedesimarsi con quella dell'autore:

> Nel giro di appena dieci minuti i vestiti mi si sono congelati addosso, sono rigidi come latta. Ho avvolto la testa in una sciarpa, ora sono come *lui*, come lui davanti alla fredda bufera e al mare, davanti alle migliaia di saette che arrivano dal ghiacciato Danubio. Ho dimenticato la lingua, ora sto imparando la lingua barbara del mare. (Cărtărescu 2014, 53 - trad. ns.).

In seguito, ai piedi della statua (che c'è a Constanza, identica a quella di Sulmona) personificata di Ovidio, l'io-narrante pensa e la fusione dei due sembra attuarsi per davvero: "Separati da due metri di marmo e duemila anni di infelicità. Uniti da un guscio di ghiaccio. Staremo sempre insieme, un gruppo statuario congelato, davanti al mare." (54).

La quinta parte è interamente dedicata a Ovidio e ricorda come alla sua morte è stato rimpianto da tutti i tomitani, perché oramai era diventato uno di loro. Aveva abbandonato la toga per indossare le loro pellicce, si era lasciato crescere barba e capelli e aveva imparato a maneggiare l'arco. Inoltre, le ultime lettere che aveva inviato agli amici di Roma sapevano più di getico che non di latino. La notte in cui è morto il mare si è congelato, così che i tomitani hanno ricavato un sarcofago dal ghiaccio spesso per "il poeta donato loro dagli dèi, perché Roma, che aveva distrutto Ovidio per colpa di un canto e di un errore, aveva eretto in mezzo alla loro città la statua vivente di Publio Ovidio Nasone, il più grande poeta del tempo. Che onore per una città in capo al mondo!" (57).

Il romanzo di Michael Solomon è suddiviso in tre parti: la prima dedicata al sesto anno di esilio, prima della morte di Augusto, la seconda al pericoloso viaggio clandestino di rientro in patria e la terza agli avvenimenti che si snodano non appena cerca di riallacciare i contatti con i vecchi amici, e inevitabilmente, viene assalito anche dai nemici.

Come si può dedurre, è l'opera con il maggior tasso innovativo. In quanto lettori, abbiamo fruito con curiosità e partecipazione dell'intreccio di tale fantasiosa trama, ma in quanto docenti non possiamo non porci alcune domande: fin dove azzardarsi nella ricostruzione della memoria del passato, quando la manipolazione dei fatti storici a scopo dilettevole diventa eccessiva, e, inoltre, un tale intervento giova ai posteri o è in grado di fuorviarli in assenza di una solida base culturale? Un altro disappunto è stato di fronte ad alcune scelte linguistiche dissonanti perché troppo al passo coi tempi odierni rispetto all'ambientazione della trama. Ne facciamo solo qualche esempio:

Halloween (Solomon 2013, 127)*, personnel* (89)*, buy-back clause* (270)*, her go-to-hell smile* (278).

Tornando al romanzo, nell'intreccio di impostazione cinematografica da film di avventure hollywoodiano abbiamo rinvenuto anche molti dei personaggi e delle tematiche tipicamente ovidiane, ma la parte che ci ha piacevolmente colpiti è stata la soluzione trovata per lo scioglimento delle lunghissime e intricatissime peripezie del poeta latino.

L'ultimo capitolo sembra il sogno di Tabucchi in scala grande. Michael Solomon sembra attuare, esplicitare e portare di un passo più avanti una parte delle scelte narrative di Tabucchi (l'essere alato, deluso, abbattuto, abbandonatosi alla morte o forse no).

Ci troviamo in una villa di Napoli, dove Ibis, l'eterno nemico di Ovidio, arriva per ucciderlo. Molto astuto, Ovidio gli serve del vino avvelenato, portato con sé da Tomi, ma per farlo bere a Ibis, deve berne un po' anche lui. Ibis muore, mentre a Ovidio induce un sogno da avvelenamento. Ce ne accorgiamo quando assistiamo a una battaglia aerea tra due uccelli, di cui l'uno il poeta e l'altro, un gigantesco e spaventoso rapace, forse la reincarnazione di Ibis o dello stesso Augusto. Alla fine del combattimento il nemico si schianta a terra e muore, ma anche Ovidio è in fin di vita. Stanco di quante ne ha dovute attraversare, deluso dalla vita, dai falsi amici, dal destino, vuole abbandonarsi alla morte, però si accorge di avere ancora molte *Metamorfosi* incompiute e che persino l'introduzione che voleva dedicare a Pitagora è solo una bozza.

Nonostante l'accumularsi di delusioni, per amore della sua arte decide di concedersi un'altra opportunità.

Col rischio di risultare limitativi, per trarre le somme di tale viaggio narrativo in compagnia del poeta romano, possiamo notare due direzioni opposte nell'affrontare il confinamento di Ovidio a Tomi. Le opere firmate dagli scrittori romeni appaiono volte piuttosto al futuro, incentrate da una parte sul suo processo di getizzazione e, dall'altra, sulla sua ricerca spirituale in vista dell'inevitabile trapasso finale. Le opere firmate dagli scrittori italiani, invece, sono più fedeli alle descrizioni che Ovidio stesso ha fatto della sua tormentata *relegatio* a Tomi e si nutrono più che altro della nostalgia del glorioso e rimpianto passato. Tuttavia, non manca nemmeno lo scatto di innovazione finale. Entrambi i filoni, però, sono accomunati dall'esperienza dell'esilio interiore, della sua metamorfosi intrinseca. Da tutte le vicende raccontate Ovidio ne esce rinnovato, come anche la nostra visione nei suoi confronti.

A mo' di conclusione, facciamo un passo indietro e riproduciamo la riflessione finale di Mircea Cărtărescu: "Vivrà altri cinquant'anni? Altri cento? Il suo nome sarà ancora pronunciato nel mondo tra un millennio? E tra dieci millenni? […] Naturalmente. Naturalmente. Perché se hanno brillato una volta [le sue opere], brilleranno per sempre, al di là del mondo fisico e della sua terribile sorte, in uno spazio ALTRO oltre alla polvere e all'oblio." (63).

Bibliografia

Calvino, Italo. 2011 [1993]. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori.

Cărtărescu, Mircea. 2014 [2012]. *"Pontus Axeinos", in Fata de la marginea vieţii. Povestiri alese.* [Edizione digitale]. Bucureşti: Humanitas, pp. 49-63.

Cipriani, Marco. 2008. *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano, studio in linea*: https://www.academia.edu/28153608/La_presenza_del_mondo_classico_nel_racconto_breve_del_secondo_Novecento_italiano, ultimo accesso il 15 novembre 2021.

D'Alfonso, Dalila. 2020. *Due voci sul Mar Nero: Luca Desiato alla (ri)scoperta dell'esilio ovidiano*, in "Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos", n. 40.1, pp. 103-127.

Della Corte, Francesco. 1986*. "Introduzione" a Publio Ovidio Nasone, Opere. Volume secondo. Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*. A cura di Francesco Della Corte e Silvana Fasce. Torino: UTET.

Desiato, Luca. 1992. *Sulle rive del Mar Nero*. Milano: Rizzoli.

Godel, Rainer. 2014*. "Ovid's 'Biography' Novels of Ovid's Exile"*, in John F. Miller and Carole E. Newlands (eds.), A Handbook to the Reception of Ovid. West Sussex: Wiley Blackwell, pp. 454-468.

Horia, Vintilă. 2015 [1960]. *Dio è nato in esilio.* [Edizione digitale]. Traduzione dal francese di Marino Monaco. Roma: Castelvecchi.

Marin, Demetrio. 2009. *Publius Ovidius Naso. Misterul relegării la Tomis*. Traducere din italiană de Corina-Gabriela Bădeliță. Prefață de Traian Diaconescu. Iași: Institutul European.

Mincu, Marin. 1997. *Il diario di Ovidio*. Milano: Bompiani.

Motta, Nino. 2017*. Ovidio riabilitato, Roma revoca l'ingiusto esilio*, in "il Centro", 6 dicembre, giornale in linea: https://www.ilcentro.it/cultura-e-spettacoli/ovidio-riabilitato-roma-revoca-l-ingiusto-esilio-1.1774883, ultimo accesso il 14 novembre 2021.

Solomon, Michael. 2013 [2011]. Ovid, the Augustan scapegoat. [Edizione digitale]. Leicestershire: Troubador Publishing.

Spânu, Petruţa. 2005. *Exil et littérature, in "Acta Iassyensia Comparationis*", n. 3, pp. 164-171.

Tabucchi, Antonio. 1992. *"Sogno di Publio Ovidio Nasone, poeta e cortigiano"*, in Sogni di sogni. Palermo: Sellerio, pp. 19-21.

Ziolkowski, Theodore. 2005*. "The Romanian Connection", in Ovid and the Moderns*. Ithaca and London: Cornell University Press, pp. 112-124.

Ziolkowski, Theodore. 2009. *"Ovid in the Twentieth Century"*, in Peter E. Knox (ed.), A Companion to Ovid. West Sussex: Wiley Blackwell, pp. 455-468.

DOI: 10.35923/QR.09.02.11

Ruben BENATTI
(Università degli Studi di Szeged)

L'Italiano come L3 di studenti universitari rumeni: *transfer* dall'inglese e effetto di *psychotypology*

Abstract: : (Italian as L3 of Romanian university students: *transfer* from English and *psychotypology* effect) The purpose of this paper is to analyse how Romanian university students learn Italian as a third language. L3 acquisition is a relatively recent field of study since acquisitional linguistics has often paid little attention to the influence of other languages known by students. Although Romanian learners can rely heavily on their L1, which is typologically close to Italian, English and other languages still have a strong influence. Various studies (Safont and Portoles, 2015; Cenoz, 2013) have shown both the differences in the acquisition of L2 and L3, and the advantages of bilinguals compared to monolinguals in learning a language. In this paper, in particular, we will consider the transfer from English (and possibly from other languages) to Italian both from the perspective of error analysis, and the concept of *psychotypology* (Kellerman, 1983). This term indicates how the learner perceives the typological difference between L1 and L2. Kellerman considers it one of the main factors in the phenomenon of linguistic transfer and the definition of the concept of *transferability*. Consequently, this paper will attempt both to highlight the most frequent errors of Romanian learners that can be ascribed to the interference of English most of all and possibly other languages, and, via questionnaire, the influence of the effect of psychotypology in assessing how much the mindful perception of a learner can influence the transfer phenomenon.

Keywords: *linguistic transfer, language acquisition, third language, psychotypology, error analysis.*

Riassunto: Lo scopo di questo contributo è analizzare l'apprendimento dell'italiano come terza lingua da parte di studenti universitari rumeni. L'acquisizione L3 è un campo di studi relativamente recente, dal momento che la linguistica acquisizionale ha spesso prestato poca attenzione all'influenza delle altre lingue conosciute dagli apprendenti. Nonostante gli informanti in oggetto potessero affidarsi molto alla propria L1, tipologicamente vicina all'italiano, le influenze dell'inglese e di altre lingue sono comunque presenti. Vari studi (Safont e Portoles, 2015; Cenoz, 2013) hanno dimostrato sia le differenze nell'acquisizione di L2 e L3, sia i vantaggi dei bilingui rispetto ai monolingui nell'apprendimento di una lingua. In questo lavoro in particolare si prenderà in considerazione il *transfer* verso l'italiano dall'inglese (ed eventualmente da altre lingue), da una parte nell'ottica dell'analisi degli errori, dall'altra del concetto di *psychotypology* (Kellerman, 1983). Questo termine indica il modo in cui l'apprendente percepisce la tipologia di L2 e la sua distanza dalla L1: Kellerman lo considera uno dei fattori centrali nel fenomeno del *transfer* linguistico e nella definizione del concetto di *transferability*. Alla luce di queste premesse, questo contributo tenterà sia di evidenziare gli errori più frequenti degli apprendenti rumeni che siano imputabili all'interferenza dell'inglese (soprattutto) e eventualmente di altre lingue, sia (tramite questionario) la rilevanza della *psychotypology*, per valutare quanto la percezione consapevole dell'apprendente possa influenzare il *transfer*.

Parole chiave: *transfer linguistico, acquisizione di una seconda lingua, terza lingua, psychotypology, analisi degli errori.*

1. Introduzione

L'oggetto di questo contributo é l'apprendimento dell'italiano come terza lingua da parte di studenti universitari rumeni. L'acquisizione L3 è un campo di studi relativamente recente: nonostante i primi lavori risalgano agli anni Sessanta (come Vildomec, 1963), si trattava di lavori sporadici e in qualche modo "pionieristici". Un notevole aumento di interesse è cominciato negli anni '80 e soprattutto '90, ma è solo negli ultimi 20 anni che la L3 è stata trattata con la stessa attenzione della L2. Ci si è proposti di osservare come è percepito l'effetto di *psychotypology* (Kellerman, 1978) dagli apprendenti, quali siano gli errori più frequenti e quali siano i fenomeni di transfer dall'inglese, dal rumeno ed eventualmente da altre lingue. Infatti, nonostante gli informanti in oggetto potessero affidarsi molto alla propria L1, strettamente imparentata con l'italiano, alcuni fenomeni di possibile transfer dall'inglese sono comunque presenti. Per indagare la percezione "conscia" degli informanti è stato somministrato loro un breve questionario. Oltre alla percezione della vicinanza tipologica, può essere influente l'insieme di pratiche di apprendimento, più o meno inconsce, attivate durante l'apprendimento dell'inglese (prima lingua imparata da tutti gli apprendenti considerati, dopo la L1), aspetto che viene menzionato da alcuni studenti nelle risposte al questionario.

2. Il campo di studi: l'acquisizione di una L3/Ln

> Per un certo periodo di tempo si è ritenuto che i meccanismi delle lingue successive alla seconda fossero praticamente gli stessi anche per le lingue successive. In realtà, l'acquisizione di L3 ha peculiarità proprie, dovute tra le altre cose all'influenza della L2 acquisita in precedenza (Safont e Portoles, 2015).

> Ciò che ormai sembra assodato da anni di ricerche è la maggiore facilità con cui i bilingui apprendono lingue straniere rispetto ai monolingui (Cabrelli e Iverson, 2018; Cenoz, 2013; Cenoz e Hoffman, 2003; tra gli altri). I bilingui sviluppano strategie di apprendimento che favoriscono l'apprendimento di lingue successive; assodato appare anche il fatto che chi apprende una Ln si affiderà, oltre alla L1, anche alle altre lingue che ha appreso in precedenza. Questo avviene principalmente quando sono in gioco lingue strettamente imparentate, ma anche nel caso di lingue tipologicamente distanti i bilingui/multilingui possono comprendere più facilmente, a livello più o meno conscio, come "funzionano" le lingue. Essi quindi sviluppano con più facilità anche la capacità di fare riflessioni metalinguistiche. Ovviamente, altri fattori intervengono nel processo come l'attitudine, la motivazione e il livello socio-culturale (Aronin e Hufeissen, 2009; Cenoz, 2004).

Alcuni studi si sono focalizzati sullo sviluppo linguistico dei bambini trilingui (Barnes, 2005), mentre la maggior parte dei genitori e degli educatori osserva che i bambini identificano le lingue che usano con differenti situazioni e interlocutori. Introdurre una terza lingua straniera come materia scolastica sin dalla più giovane età

non ha effetti negativi né sulla prima e seconda lingua, né sullo sviluppo cognitivo del bambino, anche se non necessariamente implicherà che la terza lingua venga appresa meglio rispetto a soggetti introdotti più tardi a questo insegnamento.

In riferimento a quanto detto fino a questo punto, si deve introdurre il concetto di *multicompetence*, termine coniato da Vivian Cook (1992) per fare riferimento alla conoscenza di due o più lingue da parte dello stesso parlante. L'introduzione di questo concetto fu una spaccatura per diversi aspetti: a differenza degli approcci precedenti (Weinreich, 1953) le lingue non sono considerate come entità separate ma come parte di un sistema più complesso. La nozione di *multicompetence* è stata in un certo senso la reazione a quella di *interlanguage* di Selinker (1972), provocando inoltre un cambiamento nella visione del transfer linguistico. Esso era visto come l'impatto della prima lingua sulla seconda, ma in seguito creerebbe la consapevolezza che l'influenza cross-linguistica è in reatà multidirezionale: durante l'acquisizione le lingue si influenzano reciprocamente, non solo nella direzione L1-->L2. I cambiamenti in uno dei sistemi linguistici conosciuti dal parlante possono avere ripercussioni sugli altri. Dunque la/le competenza/e linguistica/he del parlante sono continuamente soggette a processi di crescita e declino.

La connessione tra multicompetence e acquisizione di L3/Ln non solo è intuitiva, ma fondamentale perchè porta inevitabilmente a prevedere che per ogni lingua acquisita si inneschi la possibilità di cambiamento sia nel supersistema sia nei vari sottosistemi.

3. Transfer linguistico

Prima di affrontare il concetto di PT, su cui è in parte incentrato questo lavoro, occorre definire il concetto di *transfer* a cui la PT è strettamente legata. In pedagogia e nelle scienze cognitive si utilizza questo termine per indicare la capacità di trasferire conoscenze e abilità da un'attività ad un altra. Perkins e Salomon (1988) affrontano il transfer e i modi di sfruttarlo nell'insegnamento in senso generale, non esclusivamente riguardo alle lingue straniere. I due studiosi utilizzano i termini *hugging* e *bridging* per definire i processi di transfer. *Hugging* "means teaching so as to better meet the resemblance conditions for low road transfer" (Perkins e Salomon, 1988:28), cioè il trasferimento di conoscenze e abilità in attività diverse ma simili. Al contrario *bridging* "means teaching so as to meet better conditions for high road transfer" (Perkins e Salomon, 1988:28), cioè il transfer di conoscenze e abilità tra attività distanti.

Spostandoci nel campo specifico dell'acquisizione/apprendimento/insegnamento delle lingue, il transfer è da sempre considerato uno dei più frequenti modi tramite il quale gli apprendenti possono acquisire alcune caratteristiche della lingua obiettivo. E' disponibile una vastissima letteratura sul fatto che la L1 giochi un ruolo fondamentale nel processo di acquisizione di L2 (Ellis, 2008; Kecskes e Papp, 2000; Kellerman, 1979; Pavlenko, 1999, fra i tanti). Jarvis e Pavlenko (2008) distinguono le variabili che possono essere trasferite in due categorie: *learner-based* (personalità, età e attitudine) e *language-based* (come la distanza tipologica, le caratteristiche morfosintattiche,

ecc.). Le più vecchie radici del concetto di *language transfer* risalgono a Wilhelm von Humboldt (1767-1835), che formulò l'ipotesi della dipendenza di L2 da L1. Affermò inoltre che la connessione tra linguaggio e pensiero è talmente legata alla lingua nativa da rendere impossibile l'apprendimento di una L2 a livello di un madrelingua (a meno che il processo di apprendimento non cominci nei primi anni di età). Condon (1973) attribuì il concetto di transfer alla percezione degli apprendenti, considerando la "percezione" come una delle principali variabili che contribuiscono al processo di transfer. Condon la considerava come un "filtraggio" di informazioni su L2 che agisce ancora prima che queste siano nella memoria, operando una selezione più o meno consapevole. Kellerman e Sharwood (1986) propongono una distinzione tra *interferenza*, intesa come il risultato puramente linguistico dovuto all'influenza di un'altra lingua, e *transfer*, che indica il processo psicologico che precede l'interferenza. Il transfer può essere negativo, se causa errori dovuti all'influsso della L1 o di altre lingue, positivo in caso contrario, vale a dire se aiuta l'apprendente ad acquisire le strutture della lingua obiettivo (quando il transfer non avviene dalla L1 ma da un'altra lingua conosciuta, si preferisce parlare di *cross linguistic influence* (Serratrice, 2013). Inoltre il transfer può essere:

> (1) *Transfer interlinguistico*: si verifica quando la L1 influenza l'apprendimento della lingua meta. (2) *Transfer intralinguistico*: si verifica per un percorso didattico errato *interno* alla lingua meta. Ciò dipende da ipergeneralizzazioni o interpretazioni errate delle regole della lingua meta.

Esso interessa tutti i livelli linguistici e può essere positivo o negativo a seconda che favorisca o ostacoli l'acquisizione di una lingua[1]. Lungi da essere un errore, ciò è una strategia necessaria, poiché gli apprendenti si appoggiano sempre alle conoscenze linguistiche precedenti. Senza transfer non c'è acquisizione. Ciò è tanto più vero quanto maggiore è l'età degli apprendenti: mentre i bambini più giovani possono acquisire una LS con minimi rimandi alla L1, per adolescenti e adulti essi sono indispensabili. Il transfer positivo si verifica quando i sistemi della L1 e della LT sono analoghi (ad es.: quando le lingue sono storicamente /geneticamente imparentate). Nel caso di transfer negativo si hanno interferenze provenienti dalla L1 e dovute a divergenze strutturali tra la L1 e la Lingua target (LT). Il transfer avviene ovviamente più facilmente in lingue tipologicamente vicine e con un'origine comune. Topoliceanu (2011) trattando proprio l'acquisizione dell'italiano da parte dei rumeni, afferma che

> L'influenza delle prima lingua sull'apprendimento di una LS/L2 si manifesta a più livelli e genera l'adozione di strategie di acquisizione che si basano su tre fattori:

[1] Il termine transfer viene utilizzato a volte anche per riferirsi al cosiddetto *transfer di insegnamento*, vale a dire il "risultato di elementi identificabili delle procedure di insegnamento [ovvero errori] dovuti all'applicazione indebita di regole e strutture di L2 su cui l'insegnante insiste" (Chini 2000, 45).

a) la congruenza che consiste nell'identificare elementi e strutture analoghe ai vari livelli del sistema linguistico delle due lingue;

b) la corrispondenza che consiste nel mettere in relazione forme e regole della LS/L2 con forme e regole della L1 (e viceversa);

c) la differenza che consiste nell'identificare nella LS/L2 elementi e strutture estranee alla L1. (Topoliceanu 2011: 245).

Con il passare degli anni gli studi sul transfer linguistico si sono allargati a tutti gli aspetti della lingua, dalla fonetica alla sintassi fino alla semantica, alla testualità e alle competenze pragmatiche e culturali. Per quanto riguarda l'acquisizione di lingue successive alla seconda, possiamo menzionare almeno tre importanti teorie sul transfer, rilevanti per questo contributo:

1. Il *CEM* (*Cumulative Enhancement Model*, Fynn et al., 2004): questa ipotesi suggerisce che tutte le lingue precedentemente apprese possono essere fonte di transfer nell'acquisizione di L3;
2. il *LSFH* (*Last System First Hypothesis*, Falk e Bardel, 2010): secondo questa ipotesi, una L2 è favorita come fonte di transfer in maniera relativamente indipendente dalla somiglianza tipologica o dall'origine comune delle due lingue coinvolte;
3. infine, il *TPM* (*Typological Primacy Model*, Rothman 2011, 2013): secondo questo modello l'effetto di *psychotypology* fondamentale per determinare se elementi e/o strutture della L1 o della L2 saranno trasferiti nella L3 durante il processo di acquisizione.

Sono stati portati all'attenzione molti fattori che porrebbero limitazioni al verificarsi del transfer. Queste variabili, secondo Jarvis (2000), sarebbero l'età, la personalità, la motivazione, il background linguistico, sociale e culturale, tipo e quantità di input linguistico a cui si è esposti, tipo di task che si devono compiere in L2, la distanza tipologica e strutturale tra L1 e L2 e infine la prototipicalità e marcatezza delle caratteristiche linguistiche.

Nel paragrafo seguente vedremo che anche la vicinanza percepita tra le lingue da parte degli apprendenti può avere un ruolo importante nell'acquisizione di L3. Questa influenza, come detto nel par. 1, è stata definita *psychotypology*.

4. L'effetto di *psychotypology* (PT)

Il concetto di transfer è strettamente legato a quello di *psychotypology* (da ora in avanti PT). Sono ormai passati più di quattro decadi da quando Kellerman (1978) introdusse tale concetto, inteso come la vicinanza percepita tra L1 e L2 dagli apprendenti. Questa vicinanza potrebbe determinare, almeno in parte, il fenomeno di transfer linguistico, in particolare di quello positivo. In altre parole, non sarebbe rilevante solo l'effettivo grado di vicinanza o distanza tra le lingue, ma quanto somiglianti le percepisce l'apprendente. Questo implica che il transfer da una lingua all'altra può essere influenzato anche dall'intuizione del discente, in altri termini dalla

lontananza percepita fra le due lingue in questione. In lavori successivi l'autore approfondisce questi concetti. Kellerman (1979), ad esempio, afferma che i processi di transfer sono soggetti a una serie di variabili, tra cui appunto la PT che rappresenterebbe la consapevolezza delle correlazioni tipologiche presenti fra lingue diverse. Questa consapevolezza non sarebbe fissa ma variabile, venendo revisionata durante il processo di apprendimento man mano che gli apprendenti acquisiscono maggiori informazioni sulla lingua target. L'interferenza può essere conscia o inconscia. Consciamente, lo studente può ipotizzare perché non ha appreso o ha dimenticato l'uso corretto. Inconsciamente, lo studente può non considerare che le caratteristiche delle lingue possono differire, o può conoscere le regole corrette senza saperle mettere in pratica e quindi ripiegare sull'esempio della propria lingua madre. Le interferenze si possono manifestare a vari livelli. Gli effetti di PT si possono notare in vari aspetti dell'apprendimento di L2, ad esempio nel trasferimento di elementi lessicali e nell'organizzazione del lessico mentale della lingua straniera (Ecke, 2001; Herwig, 2001).

> Secondo Kellerman e Sharwood (1986) la percezione di una maggiore o minore vicinanza si sviluppa in tre tappe fondamentali. In un primo momento, l'apprendente di livello basico tende ad applicare regole e strutture di L1. Se ha riscontri positivi riguardo alle affinità, la sua percezione della distanza sarà molto bassa. In una fase successiva, raggiunto un livello intermedio, l'alunno perde fiducia nel transfer: entra in gioco la percezione di distanza, poiché si notano maggiormente le differenze. Nel terzo momento, infine, proseguendo con lo studio della LS, lo studente riacquista fiducia nelle affinità linguistiche tra la propria lingua e la lingua meta, poiché consolida le competenze linguistiche e si mostra più propenso al transfer. Allo stesso tempo, però, emerge una tendenza ad adagiarsi e a far fossilizzare certi errori, il che rispecchia il perdurare di determinate fuorvianze linguistiche nelle diverse fasi dell'interlingua. Davanti allo sforzo che implica migliorare la competenza nella lingua meta, le conoscenze acquisite fanno propendere per il transfer, strategia di gran lunga più comoda (Calvi, 2007).

> Il profilo psicotipologico degli apprendenti di L2 sembra altamente interconnesso con la loro attitudine. Ad esempio, secondo Baker (1992), le attitudini si collocano sul piano cognitivo e affettivo e predispongono una persona ad agire in un determinato modo. La connessione tra attitudini e azioni, comunque, non è forte: esse sono apprese e non ereditarie o innate. Sono inoltre modificabili dall'esperienza. La complessità dell'attitudine è stata confermata in studi di vario tipo, condotti da ricercatori provenienti da discipline differenti (Csizér e Dörnyei, 2005; Masgoret e Gardner 2003, tra gli altri). La maggior parte dei ricercatori concorda sul fatto che le "attitudini positive" verso la L2, i suoi parlanti e la sua cultura favorirebbero l'apprendimento, mentre una "attitudine negativa" potrebbe impedirlo o quantomeno rallentarlo. Spesso si ritiene che sia difficile definire esattamente il ruolo della PT se si studiano grandi gruppi di apprendenti. Per questo motivo essa è stata analizzata principalmente in studi di caso (Bardel e Lindqvist, 2007).

5. Il corpus

L'italiano è prevalentemente acquisito come terza o successiva lingua, generalmente dopo almeno alcuni anni di studio dell'inglese. In studi come De Angelis (2005; 2007) è stato portato all'attenzione il fatto che gli apprendenti non sempre riescono a "controllare" i confini tra due lingue, specie se (psico)tipologicamente vicine. Gli apprendenti considerati in questa ricerca sono 12 studenti universitari rumeni (7 femmine e 5 maschi) che hanno seguito corsi di italiano al Politecnico di Milano, all'Università di Padova e all'Università del Piemonte Orientale, tra il 2013 e il 2018. L'età è compresa tra i 20 e i 24 anni, dunque riguardo a questo parametro il gruppo è omogeneo. Si trattava di studenti frequentanti diverse facoltà: Lettere e Filosofia, Ingegneria, Architettura e Informatica. Tutti hanno studiato l'inglese come L2 e l'italiano come L3, tranne un informante che ha dichiarato di avere anche studiato per breve tempo lo spagnolo prima di dedicarsi all'italiano. Ad ognuno di loro è stato somministrato un questionario, per valutare la percezione conscia dell'influenza del rumeno e dell'inglese sull'italiano.

6. Questionario.

Il questionario mirava a evidenziare un eventuale effetto PT percepito dagli apprendenti. Dunque la parte "consapevole" dell'influenza della L1 e dell'inglese sugli apprendenti. Le domande da 1 a 4 richiedevano una risposta in scala Likert[1]. Le domande 5 e 6 erano a risposta aperta.

1. Quando cerchi di parlare o scrivere in italiano, quanto tendi a affidarti al rumeno? Perchè?
2. Quando cerchi di parlare o scrivere in italiano quanto ti sembra di affidarti all'inglese? Perchè?
3. Aver studiato inglese pensi ti abbia aiutato nell'apprendimento dell'italiano? Come e perchè?
4. Pensi che il rumeno sia stato più d'aiuto o più di intralcio? Come e perchè?
5. Fai qualche esempio di errore che commetti a causa dell'influenza del rumeno
6. Fai qualche esempio di errore che commetti a causa dell'influenza dell'inglese

Per quanto riguarda la prima domanda (tab.1), gli informanti confermano che è soprattutto ai livelli iniziali che l'effetto PT vale (dunque ci si affida) di più al rumeno soprattuto a livello lessicale (sempre riferendosi al livello conscio). Le valutazioni 4 e 5 sono state date dagli apprendenti A2 e B1. Anche i commenti degli apprendenti avanzati confermano questa tendenza, rimarcata da diverse ricerche. A livello

[1] La scala di Likert è una scala di valori adoperata nelle ricerche basate su questionari, inventata dallo psicologo Rensis Likert. Si usa per misurare la valutazione degli informanti in risposta a una domanda o riguardo a un'affermazione. I partecipanti dunque esprimono il loro livello di accordo o disaccordo rispetto ad una scala simmetrica (da 1 a 5). La scala Likert è spesso utilizzata in psicologia, ma anche in alcuni ricerche linguistiche, nelle scienze sociali e nel marketing.

morfosintattico invece permangono, come si è visto nell'analisi degli errori, alcuni fenomeni di transfer più o meno consapevole anche a livelli più avanzati, forse anche per fenomeni di fossilizzazione, ad esempio nelle preposizioni.

Tab. 1. Quando cerchi di parlare o scrivere in italiano, quanto tendi a affidarti al rumeno (nelle percentuali il decimale periodico superiore allo 0,5% è stato arrotondato per eccesso)?

Valutazione	Quantità	Percentuale
5	2	16,7%
4	3	25%
3	5	41,7%
2	2	16,7%
1	0	0%

Anche per quanto riguarda l'inglese, gli apprendenti affermano che l'inflenza è superiore ai livelli iniziali e soprattutto per il livello lessicale; dall'analisi degli errori invece pare presente, seppur inferiore al rumeno, anche ai livelli intermedi.

Tab. 2. Quando cerchi di parlare o scrivere in italiano quanto ti sembra di affidarti all'inglese (nelle percentuali il decimale periodico superiore allo 0,5% è stato arrotondato per eccesso)?

Valutazione	Quantità	Percentuale
5	1	8,3%
4	2	16,7%
3	4	33,3%
2	3	25%
1	2	16,7%

Per quanto riguarda la terza domanda (tab.3) quasi tutti gli apprendenti hanno affermato che aver studiato l'inglese li ha aiutati, soprattutto grazie alla maggiore consapevolezza metalinguistica e di metodologia di studio, confermando le ricerche svolte finora.

Tab. 3. Aver studiato inglese pensi ti abbia aiutato nell'apprendimento dell'italiano (nelle percentuali il decimale periodico superiore allo 0,5% è stato arrotondato per eccesso)?

Valutazione	Quantità	Percentuale
5	2	16,7%
4	7	58,3%
3	3	25%
2	0	0
1	0	0

Tab. 4. Pensi che il rumeno sia stato di intralcio (nelle percentuali il decimale periodico superiore allo 0,5% è stato arrotondato per eccesso)?

Valutazione		Quantità	Percentuale
5		2	16,7%
4		1	8,3%
3		3	25%
2		5	41,7%
1		1	8,3%

Per quanto riguarda le domande 5 e 6, gli informanti sono consapevoli dell'influenza del rumeno citando a livello lessicale ad esempio la parola *gara* che in italiano significa *stazione*. Dal punto di vista morfosinttattico vengono citati i verbi transitivi e intransitivi, diversi in rumeno rispetto all'italiano e i casi in cui il genere del sostantivo non coincide (anche perchè il rumeno possiede tre generi). Alcuni informanti, anche di livello non avanzato, hanno comunque affermato di non affidarsi molto al rumeno perchè "ha una logica molto diversa dall'italiano". Altri hanno segnalato la difficoltà nelle doppie.

Per quanto riguarda l'influenza dell'inglese, essa è molto meno sentita ma comunque presente: a livello lessicale nei termini come *educazione* vs. *education*. Un informante segnala che ai primi stadi dell'apprendimento metteva la lettera *c* dove non era necessaria, come nelle parole *destruczione* o *construczione*, invece dei corretti *distruzione* e *costruzione* (ma questo avviene per la verità anche in rumeno). Un altro informante afferma che tende a usare l'inglese in termini specifici del suo campo di lavoro e studio ad esempio *CEO* invece di *Amministratore delegato*.

7. Errori e transfer

La didattica di lingue tipologicamente e genealogicamente affini, come può essere l'italiano per parlanti di altre lingue romanze, può essere un'arma a doppio taglio: inizialmente l'apprendente tende ad avere un atteggiamento positivo e ottimista verso la lingua target, in quanto egli ha la percezione di poter comunicare con conoscenze linguistiche minime. Il processo di apprendimento dello studente, però, viene anche disturbato da queste affinità poiché, in contrapposizione ad un'elevata facilità comunicativa iniziale, si presenta una forte tendenza alla contaminazione e alla fossilizzazione degli errori nelle fasi successive. Tutto ciò porta ad un distanziamento da parte dell'apprendente.

7.1 Transfer dal rumeno

In questo paragrafo vedremo alcuni errori comuni degli apprendenti rumeni, presumibilmente dovuti all'influenza della L1.

1. La *consecutio temporum* non è rigida come quella italiana

- abbiamo voluto che ognuno di noi venga alla festa e porta qualcosa, e si parlava di cosa faceva all'università

2. La doppia negazione, che in rumeno è accettata:

- lei ha un grande talento e neanche le migliori tenniste del mondo ***non*** *la possono fermare*

3. I pronomi *ci* e *ne* non hanno equivalente in rumeno e richiedono una compentenza molto avanzata in italiano:

- vado a casa sua perchè mi diverto molto da lui

- sono felice con lui perchè mi trovo bene con lui

4. In rumeno il pronome *care* concide con i pronomi relativi *che*, *di cui* (*despre care)* e per il quale (*pentru care*). In rumeno il relativo non richiede l'uso dell'articolo dell'articolo determinativo e questa influenza spiega errori come

- La ragione per quale studio italiano è che ho parenti e amici in Italia

5. L'articolo crea ovviamente diversi problemi (in rumeno è enclitico e posposto al nome)**:**

- avevo dimenticato di comprare i yogurt

- il mio padre è molto alto

Di conseguenza, problemi si rilevano anche nell'articolo partitivo e nelle preposizioni articolate:

mi ha chiesto quale dei queste è la mia preferita

6. in rumeno il pronome atono indiretto non ha forme distinte per il maschile e femminile. Si hanno quindi errori come questi (presenti peraltro ormai anche nell'italiano parlato)

- sono stato da lei, per portagli il regalo

7. I numeri che esprimono un concetto collettivo si accordano al plurale (qui forse potrebbe essere presente un doppio transfer da rumeno e inglese, es. people)

-senza religione la gente non potrebbero vivere

8. A differenza del congiuntivo italiano, quello rumeno ha solo due tempi: congiuntivo semplice e composto.Questo può creare problemi nel caso del periodo ipotetico. Il congiuntivo in rumeno va poi sempre sempre preceduto dalla congiunzione să o con la forma *ca să* e *ca* +avverbio /nome / pronome + *să*. Inoltre in rumeno il congiuntivo si usa sempre dopo i verbi come *a vrea* (volere) e *a trebui* (dovere).

9. Molti verbi che in italiano esigono il congiuntivo, in rumeno devono essere seguiti dall'indicativo (*penso che* + cong. = *cred că* + ind.)

- credo che l'informatica è sempre più importante oggi, si può guadagnare molto che è il sogno di tutti

Per la traduzione di una frase come *Se avessi giocato alla lotteria, ora sarei ricco* il rumeno prevede l'uso del condizionale presente nella protasi e del condizionale composto nell'appodosi,

10. Ortografia: i nessi consonantici /gn/ e /gl/ vengono pronunciati in rumeno separando il suono /g/ da /n/ e /l/, quindi non con i fonemi / ɲ /e /ʎ/: accade di veder scrivere parole con ortografia errata come *disegniare*, *montagnia*, *familia*, *scegle*, ecc.

- la telefono; la panorama

- tanti auto, tanti bici, i diti, e altre regolarizzazioni dei plurali irregolari per analogia;

7.2 Transfer dall'inglese

Per poter descrivere appropriatamente l'interlingua è necessario considerare anche le possibili interferenze di altre lingue straniere conosciute dell'apprendente. Dato che l'italiano rappresenta la seconda lingua straniera per tutti i partecipanti, è stata posta la massima attenzione alle possibili intereferenze con l'inglese, dichiarato la prima lingua straniera nell'ordine temporale di apprendimento. Da notare che, secondo alcuni ricercatori come Hammarberg (2001), il transfer dalla L2 sarebbe consapevole, in quanto il parlante vorrebbe evitare l'uso della L1 per non sembrare straniero; il transfer da L2 inoltre sarebbe facilitato dal fatto che la L2 è stata acquisita più recentemente. Altri invece propongono una sorta di *foreign language effect* (Meisel, 1983; Ringbom, 1987):[1] la mancanza di transfer da L1 sarebbe dovuta la fatto che i processi di acquisizione e le pratiche adottate dal parlante per acquisire L2 sarebbero simili a quelle di L3. (Dewaele, 1998).

A parte alcuni rari fenomeni di *code-switching* (in cui, anche nello scritto, si inserisce la parola in inglese di cui non si conosce l'equivalente in italiano) è presente la strategia della perifrasi quando l'apprendente non conosce o non riesce a recuperare la parola (es. *le cose per mangiare*, per indicare le posate; *il tavolo per stirare*, per indicare l'asse da stiro).

[1]Ringbom (1987) afferma inoltre che il transfer da L2 è più probabile se la L2 è stata appresa in contesto naturale.

Segnaliamo alcune influenze dall'inglese, lingua che tutti i partecipanti hanno iniziato a studiare molto prima dell'italiano:

- cose che appartengono all'università seguendo il modello del verbot to belong in);
- sognare con te;
- ieri ho avuto un argomento con lui (transfer lessicale);
- ci sono persone che si impiegano in management;
- ero interessato in ingegneria (dalla forma "I was intersted in ..");
- i miei genitori mi hanno iscritto per un corso di nuoto (dal "to sign up for...");
- è una studentessa all'università Alba Iulia, studiando per diventare un dottore (tipico transfer sul gerundio);
- da parte di un informante che ha studiato anche spagnolo alcuni fenomeni di transfer, come aiutare a te, ho conosciuto a Roberta, oppure seguivo studiando.

8. Proposte didattiche

Da quanto detto finora, risulta facile comprendere che una conoscenza delle caratteristiche strutturali della L1 degli apprendenti risulterà sicuramente utile per l'insegnante.

Tra le possibili attività didattiche tramite le quali si potrebbe sfruttare il transfer positivo e l'effetto di PT, si possono annoverare:

1. mostrare esempi di transfer positivo, ad esempio nell'uso delle preposizioni: un esempio in questo senso, legato al transfer tra italiano e spagnolo, si trova in Correale, 2017. L'autrice sottolinea come sia utile offrire un input che renda esplicite le somiglianze e le differenze tra due lingue favorendo il transfer positivo. Ciò è particolarmente utile nell'insegnamento del linguaggio figurato e della fraseologia, che andrebbe iniziato già ai primi stadi.

2. Stimolare gli studenti chiedendo loro di provare a immaginare esempi di transfer. Alcuni sottosistemi della L1, vengono in maniera sia conscia che inconscia ricostruite in base al modello della L1, dunque un'esercitazione come questa può essere utile per abbandonare strategie di acquisizione che porterebbero a fossilizzazione.

3. Uso mirato contrastivamente del cosiddetto *teacher talk* CORSIVO; questo può aiutare gli apprendenti a notare le differenze in certi aspetti della L3 che si oppongono a L1 e/o L2. Per un'analisi del parlato dei docenti si veda ad esempio Pavarani (2012).

4. Uso mirato di dizionari bilingui, tenendo presente che essi sono spesso carenti per quanto riguarda le unità fraseologiche, dunque esse andranno integrate dall'insegnante.

5. Tecniche di traduzione mirata (contrastiva), soprattutto per i cosiddetti "falsi amici". La traduzione contrastiva inoltre può essere anche un utile momento di verifica della "consapevolezza" metalinguistica degli apprendenti. Per la traduzione come mezzo nella didattica delle lingue si veda ad esempio Diadori et al. (2007).

9. Ricerche future

In questa ricerca si è tentato di inquadrare l'influenza delle L1 e L2 nell'apprendimento di L3. Si è visto che, oltre ai fenomeni di transfer normalmente prevedibili, l'atteggiamento psicologico degli apprendenti, la percezione della lingua target e delle eventuali differenze e somiglianze (sia effettive che percepite) può giocare un ruolo di rilievo e va tenuta presente nell'impostazione, nelle metodologie e nei materiali considerati nella progettazione di un corso di lingua. Ulteriori ricerche successive saranno mirate a indagare più a fondo quali fattori rilevanti per l'apprendimento possano influire su PT e transfer positivo (attitudine, motivazione ecc.). L'obiettivo è svolgere una ricerca simile su altri apprendenti di L3, come i parlanti ungheresi residenti in Transilvania, cercando se possibile di applicare il modello presentato da Ringbom (1987) per i bilingui svedesi/finlandesi.

Bibliografia

Aronin, Larissa., Huffeisen, Britta. 2009. *The Exploration of Multilingualism*. Amsterdam: John Benjamins.

Baker, Colin. (1992). *Attitudes and language*. Clevedon, UK: Multilingual Matters

Bardel, C., Lindqvist, Ch. 2007. *The Role of Proficiency and Psychotypology in Lexical Cross-Linguistic Influence. A Study of a Multilingual Learner of Italian L3*. In M. Chini, P. Desideri, M. E. Favilla, G. Pallotti (Eds.) *Proceedings of VI Congresso Internazionale dell'Associazione Italiana di Linguistica Applicata*. Napoli, 9-10/2/2006, 123-145.

Barnes, Julia. 2005. *Early Trilingualism*. Clevedon: Multilingual Matters.

Cabrelli, J., Iverson, M. 2018. *Third Language Acquisition*. In C. Howe e K.L. Geeslin (a cura di), *Handbook of Spanish Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 737-757.

Cenoz, Jasone. (2004). *Teaching English as a Third Language: the Effect of Attitude and Motivation*. In C. Hoffmann e J. Ytsma (a cura di), *Trilingualism in Family, School, and Community*. Clevedon: Multilingual Matters, 202-218.

Cenoz, Jasone. 2013. *The Influence of Bilingualism on Third Language Acquisition: Focus on Multilingualism*. "Language Teaching", numero 46, 71-86.

Cenoz, J., Hoffmann, C**.** 2003. *Acquiring a Third Language: what Role does Bilingualism Play?* in "The International Journal of Bilingualism", numero 7, 1-5.

Chini, Marina. 2000. *Interlingua: modelli e processi di apprendimento*. In A. De Marco (a cura di). *Manuale di glottodidattica. Insegnare una lingua straniera.* Roma: Carocci. 45-64.

Czizér, K., Dörnyei, Z. 2005. *The Internal Structure of Language Learning Motivation and Its Relationship with Language Choice and Language Effort*. "The Modern Language Journal", numero 89, 19-36.

Condon, John. C. 1973. *Introduction to Intercultural Communication*. New Jersey: Rutger University.

Correale, Maria. 2017. *Transfer positivi e negativi nell'apprendimento dell'itlaiano da parte di studenti ispanofoni: analisi sull'uso delle preposizioni*. Amsterdam: University of Amsterdam. Tesi di laurea.

De Angelis, Gessica. 2005. *Interlanguage transfer of function words*, in "Language Learning", numero 55(3). 379–414.

De Angelis, Gessica. (2007). *Third or additional language acquisition*. Clevedon: Multilingual Matters.

Ecke, Peter. 2001. *Lexical retrieval in a third language: evidence from errors and tip-of-the-tongue states*. In J. Cenoz, B. Hufeisen, U. Jessner (a cura di), *Cross-Linguistic Influence in Third Language Acquisition: Psycholinguistic Perspectives,* 90-114. Clevendon: Multilingual Matters.

Dewaele, Jean-Marc. 1998. *Lexical Inventions: French Interlanguage as L2 versus L3*. "Applied Linguistics", numero 19(4), 471-490.

Ellis, Rod. 2008. *The study of second language acquisition*. Oxford: Oxford University Press.

Flynn, S., Foley, C., Vinnitskaya, I. 2004. *The Cumulative-Enhancement Model for Language Acquisition: Comparing Adults' and Children's Patterns of Development in First, Second, and Third Language Acquisition of Relative Clauses*. "International Journal of Multilingualism", numero 1(1), 3-16.

Jarvis, S., Pavlenko, A. 2008. *Cross-linguistic influences in language and cognition*. New York/London : Routledge.

Kecskes, I., Papp, T. 2000. *Methaphorical competence in trilingual language production*. In J. Cenoz e U. Jessner (a cura di), *English in Europe: the Acquisition of a Third Language*. Clevedon: Multilingual Matters, 99-120.

Hammarberg, Björn. 2001. *Roles of L1 and L2 in L3 Production and Acquisition*. In J. Cenoz, B. Hufeisen e U. Jessner (a cura di). *Cross-linguistic Influence in Third Language Acquisition: Psycholinguistic Perspectives*. Clevedon: Multilingual Matters, 21-41.

Herwig, Anna. 2001. *Plurilingual lexical organization: Evidence from lexical processing in L1-L2-L3-L4 translation*. In J. Cenoz, B. Hufeison, U. Jessner (a cura di), *Cross-Linguistic influence in third language acquisition* (115-137). Tonawanda, NY: Multilingual Matters.

Kellerman, Eric. 1978. *Giving Learners a Break: Native Language Intuition as a Source as a Source of Prediction about Transferability*. "Working Papers on Bilingualism". Numero 15: 59-92.

Kellerman, Eric. 1979. *Transfer and non-transfer: where are we now?*. "Studies in Second Language Acquisition", numero 2: 37-57.

Kellerman, E. Sharwood Smith, M. 1986. *Crosslinguistic Influence in Second Language Acquisition*. New York: Pergamon Press.

Meisel, Jürgen.1983. *Transfer as a Second Language Strategy*. "Language and Communication", 3, 11-46.

Pavlenko, Aneta. 1999. *New approaches to concepts in bilingual memory*. "Bilingualism, Language, and Cognition" numero 2: 209-30.

Masgoret, A. M., Gardner, R. C. 2003. *Attitudes, Motivation and Second Language Learning: a Meta-Analysis of Studies Conducted by Gardner and Associates*. "Language Learning", numero 53, 123-163.

Perkins, D. N., Salomon, G. 1988. *Teaching for Transfer*. "Educational Leadership", numero 46 (1), 22-32.

Richards, Jack C. 1992. *Longman Dictionary of Language teaching & Applied linguistics*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.

Ringbom, Håkan. 1987. *Role of the First Language in Foreign Language Learning*. Clevedon: Multilingual Matters.

Rothman, Jason. 2011. *L3 syntactic transfer selectivity and typological determinacy: The Typological Primacy Model*. "Second Language Research", numero 27, 107–127.

Rothman, Jason. 2013. *Cognitive economy, non-redundancy and typological primacy in L3 acquisition: Evidence from initial stages of L3 Romance*. In S. Baauw, F. Dirjkoningen & M. Pinto (a cura di.), *Romance languages and linguistic theory,* 217–247. Amsterdam: John Benjamins.

Safont, M. P., Portoles, L. (2015). *Learning and Using Multiple Languages: Current Findings from Research on Multilingualism*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Selinker, Larry. (1972). *Interlanguage*. "International Review of Applied Linguistics", numero 10, 219-231.

Schwartz, B., Sprouse, R. (1996). *L2 Cognitive States and the Full Transfer/Full Access Model.* "Second Language Research", numero 12, 40-72.

Serratrice, Ludovica. 2013. *Cross-linguistic Influence in Bilingual Development Determinants and Mechanisms* in "Linguistic Approaches to Bilingualism". 3, 3–25.

Topoliceanu, Harieta. 2011. *Italiano e rumeno a confronto: analisi di alcuni problemi di apprendimento dell'italiano da parte dei madrelingua rumeno*. "Philologica Jassyensia", An VII, 1 (13), 243-255.

Vildomec, Viroboj. 1963. *Multilingualism: General Linguistics and Psychology of Speech*. Leiden: A W Sythoff.

Weinreich, Uriel. 1953. *Languages in Contact*. New York: Linguistic Circle of New York.

Webografia

Diadori, P., Cotroneo, E., Pallecchi, F. (2007). *Quali studi sul parlato del docente di italiano L2*, in P. Diadori (a cura di), *La Ditals risponde 5*, Perugia: Guerra Edizioni, 339-354. (Online in http://www.amalelingue.it/wp-content/uploads/2014/06/il-parlato-dei-docenti-articolo.pdf).

Vignati, Antonella (2005). *La didattica della traduzione come strumento di approfondimento della competenza linguistica e culturale in italiano LS*, in "Supplemento alla rivista EL.LE", 4.

(Online in https://www.itals.it/la-didattica-della-traduzione-come-strumento-di-approfondimento-della-competenza-linguistica-e).

DOI: 10.35923/QR.09.02.12

Carolina BIANCHI
(Universität Zürich)

Uno zibaldone quattrocentesco in volgare romanesco (Reg. lat. 352): considerazioni sulla fonetica[1]

Abstract:(Barocello's "zibaldone" (Reg. Lat. 352): a forgotten source for the study of romanesco of the 15th century) This study analyzes various texts in romanesco preserved in the Vatican Apostolic Library (Reg. Lat. 352). It's an ancient and a miscellaneus code, probably written between 1434 and 1449 (Vattasso 1903: 16). The manuscript was written mostly by one writer, a man of mediocre education, whose life has remained unknown. In fact, we don't know nothing about him aside from his name: Stefano Barocello. This code was discovered only at the beginning of the last century by Vattasso, but it has never been fully edited, not even a linguistic commentary has been available until now (only Ernst in 1966 provided a partial edition of it with a small, but not negligible, linguistic commentary). The manuscript was almost forgotten due to its dreadful conditions and due to its diversified content, defined by Petrucci (1988: 1249-1250) «caotico zibaldone personale». These texts, with no literary purpose, represent an essential source for linguistic studies being the portrayal of the real spoken language of Rome in the 15th century. A new edition of these texts will be presented with a linguistic commentary of the most meaningful phenomena.

Keywords: *Rome, Romanesco, 15th century, Barocello, phonetics, linguistic studies.*

Riassunto: L'intervento è dedicato all'analisi di alcuni scritti romaneschi conservati nel manoscritto Reginense Lat. 352 della Biblioteca Apostolica Vaticana, redatto probabilmente tra il 1434 e il 1449 (Vattasso 1903: 16). Si tratta di un codice miscellaneo, che fu esemplato in gran parte da un'unica mano, un individuo di media cultura di cui ci è giunto poco più che il nome: Stefano Barocello. Tale codice fu scoperto nel 1903 da Vattasso, ma è rimasto fino ad oggi quasi completamente inedito e privo di un completo commento linguistico (si segnala unicamente l'edizione di Ernst [1966] di alcune parti del manoscritto, con un commento linguistico ai fenomeni più significativi). Hanno infatti contribuito al suo oblio il pessimo stato di conservazione del manoscritto e la sua natura di «caotico zibaldone personale» (cfr. Petrucci 1988: 1249-1250). Si dimostrerà al contrario come questi testi, proprio perché per la maggior parte privi di qualsiasi intento letterario, siano un documento tanto più prezioso per lo storico della lingua, in quanto rappresentano una fonte sicura per lo studio del romanesco parlato, in un momento cruciale per la storia linguistica locale. Il contributo metterà quindi in luce le importanti acquisizioni emerse grazie alla (ri-)edizione del manoscritto e fornirà una puntuale analisi dei dati più significativi dal punto di vista linguistico.

Parole chiave: *Roma, romanesco, XV secolo, Barocello, fonetica, studi linguistici.*

[1] Questo lavoro nasce in seno al progetto Grammatica storica del romanesco, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica per il periodo 2018-2022 (FNS 100012_169814/1).

1. Introduzione

Nel 1903 Marco Vattasso scopriva un nuovo codice presso il fondo Reginense della Biblioteca Apostolica Vaticana sotto la segnatura 352, evidenziandone già all'epoca l'importanza ai fini dello studio del romanesco quattrocentesco. A più di un secolo da tale scoperta mancano ancora sia un'edizione integrale ed affidabile del manoscritto, sia un adeguato studio linguistico dello stesso. A scoraggiare l'impresa hanno contribuito probabilmente la natura di "caotico zibaldone personale" del codice (Petrucci 1988, 1249-1250), nonché l'incerta localizzazione di alcuni testi, non originali, ma dipendenti da un antigrafo di area non romana. Degna di nota è unicamente l'edizione, corredata da un breve commento linguistico, di un ricettario di medicina popolare contenuto in alcune carte del codice, curata nel 1966 da Ernst.[1] Sono invece del tutto inattendibili sia l'edizione della *Legenda di Santa Margherita* pubblicata da Cianciòlo (1944), sia quella della *Legenna de Sancta Locia* e dei frammenti di drammi sulla *Passione* allestita con pesanti interventi da Vattasso (1903).

La (ri)edizione e il commento linguistico delle parti in volgare del Reg. Lat. 352 sono oggetto di Bianchi (in preparazione). In questa sede ci si concentrerà unicamente su alcuni dati notevoli emersi durante lo studio della fonetica. Per ragioni di spazio, non saranno trattati nel dettaglio problemi di tipo storico posti dal manoscritto, circa i quali ci si limiterà a riportare quanto desunto da studi precedenti.

2. Il manoscritto

Il Reg. Lat. 352 è un manoscritto cartaceo di 116 carte, probabilmente vergate tra il 1434 e il 1449 (cfr. Vattasso 1903, 16). Si tratta di un codice miscellaneo redatto sia in latino sia in volgare: per la descrizione completa del manoscritto e del suo contenuto si rimanda a Vattasso (1903, 10-14), mentre, relativamente alle parti in volgare, si veda Mancini (1987: 61 e n. 68). Ci si limita qui a notare che l'originalità di alcuni testi è stata giustamente messa in dubbio: si tratta dei frammenti di drammi sacri del ciclo della *Passione* (I cc. 53r-55v; II cc. 95r-101v; III cc. 102r-103r; IV cc. 103v; V 103v-104r; VI 104v-105r), della *Legenna de Sancta Margarita* (cc. 60r-76v) e della *Legenna de Sancta Locia* (79v-89r). Come già osservato da Ernst (1970/2011, 86-87), nei frammenti della *Passione* e nella *Legenna de Sancta Locia* si individuano spesso modelli umbri e, soprattutto per quest'ultimo testo, una toscanizzazione più avanzata rispetto ai testi originali; più vicina alla lingua di questi ultimi è invece la *Legenna de Santa Margarita*.[2]

[1] Da ricordare inoltre l'articolo di Miani (1984), in cui sono riportate alcune correzioni al testo edito da Ernst.

[2] Per ulteriori osservazioni sulla storia di questi testi si rimanda a Ernst (1970/2011, 86-87). Si avverte qui inoltre che, nella sua monografia dedicata al romanesco quattro-cinquecentesco, lo studioso tedesco già prendeva in considerazione tali testi, nelle edizioni pubblicate da Vattasso e Cianciòlo: nel commento che segue non si riporteranno quindi gli esempi della nuova edizione già offerti in quella sede. Si aggiunga

Nel manoscritto sono chiaramente distinguibili due mani. Dell'estensore principale (α), a cui si deve la trascrizione di quasi tutto il codice in una "rozzissima semicorsiva elementare di tipo semigotico" (Petrucci 1988, 1249-1250), conosciamo il nome e la provenienza, grazie ad un'annotazione personale in cui si legge: *esso ène | debitore a mine, Stefano | Barocello de Roma, de f(iorini) vij* (c. 57v). Ancora a c. 76 v. la stessa mano scrive: *Senpre Yh(es)ù (Christ)o ce poçça ag[i]utare, | Senpre Stefano Barocello puoçi sarvare*; la variante *Stefano de Barocellis* compare invece a c. 52v, accanto alla riproduzione, da parte dello stesso scrivente, dello stemma di famiglia (su cui cfr. Vattasso 1903, 17 e n. 1). Di Barocello sappiamo che fu probabilmente ascritto alla fraternita romana della Maddalena, e, da alcune note personali, che aveva un credito a Fara Sabina e che ebbe come compare Gabriele da Gubbio, vescovo di Fossombrone dal 1434 al 1449 (ivi, 16-17). È invece da dimostrare l'ipotesi di Miglio (1992, 314), che vede in Barocello un membro della famiglia nobile dei Baroncelli, investita di alte magistrature fra il Trecento e il primo Quattrocento. Dal punto di vista della caratterizzazione linguistica, questo scrivente mostra, com'è noto, tratti compatibili con il profilo del romanesco dell'epoca;[1] la scarsa dipendenza da influssi dotti rende inoltre i testi da lui esemplati particolarmente interessanti ai fini dello studio della lingua.[2] Di Barocello, che ebbe come padrino Gabriele da Gubbio (su cui cfr. *supra*), è stata tuttavia sospettata un'origine umbra, rilevata sulla base di alcuni fenomeni linguistici, presenti anche negli scritti originali, che saranno analizzati approfonditamente nel paragrafo successivo (cfr. già Mancini 1987, 62-63 n. 70; P. Trifone 1992, 151). Al secondo scrivente (β), molto più accurato del primo, spetta unicamente la stesura di alcune sentenze tratte dalla *Commedia* (cc. 11r-12v) e di un calendario liturgico (cc. 30r-41v), in cui si individuano peraltro alcune aggiunte di mano di Barocello. Nelle poche righe da lui vergate è comunque possibile rilevare tratti compatibili con il profilo del romanesco di I fase, anche se l'influsso del modello toscano è ben maggiore rispetto ad α. È dunque significativa la presenza del dittongamento metafonetico (cfr. *puoi* < PŎST 12v8), la conservazione pressoché sistematica di *e* atona (*m(m)e contenti* 11r7, *te solvi* 11r7; notevoli tuttavia alcuni ess. di innalzamento nella preposizione *di* 30r1, 30v10, 31v7 ecc.), il mantenimento di AR atono (*p(ro)vara[i]* 12e18) e l'esito -ARIUS > *-aro* (*genaro* 30r1), la conservazione di jod in posizione iniziale (*iace* 11v12), l'assimilazione del nesso ND (*seden(n)o* 11r16) e l'affricazione di NS (*conzuma* 11r18). Quanto alla morfologia, pertengono alla grammatica del romanesco antico i plurali di "quarto genere" (*li genti* 11v15, 12r9)[3] e il pronome personale tonico obliquo di 1ª pers. sing. *a m(m)i* 11v15.

che, data la particolare natura di questi testi, le occorrenze da essi citati saranno distinte tramite le sigle Marg, Pass, SL, così come in Ernst (1970, 20-21).

[1] Per una descrizione delle principali caratteristiche del romanesco di I fase si rimanda a P. Trifone (1992, 21-23; 2008, 27-30).

[2] Per la collocazione degli scritti di Barocello nel complesso quadro sociolinguistico della Roma quattrocentesca si vedano le osservazioni di Mancini (1987, 60 e 65; 1993, 17-18) e quelle di P. Trifone (1992, 32-33).

[3] Cfr. in merito Formentin, Loporcaro (2012).

3. Osservazioni sulla fonetica

Si avverte preliminarmente che le forme del manoscritto vengono citate secondo i seguenti criteri editoriali: tutte le abbreviazioni sono sciolte tra parentesi tonde, le integrazioni editoriali sono poste tra parentesi quadre, mentre tra parentesi graffe si indicano le aggiunte in interlinea o marginali. Si segnala inoltre che, nel caso in cui le occorrenze siano maggiori di tre, viene indicata unicamente la prima seguita dal numero totale in parentesi quadre.

Per il vocalismo tonico, sono notevoli i cospicui casi di dittongamento metafonetico di Ĕ e Ŏ, attestati sia in sillaba implicata (a), sia in sillaba libera (b).[1] Per la serie palatale: (a) *affietti* Marg 73v10, *fratiello* α 46r3, *Grabiello* α 59v3, *pienҫi* α 15r1, Marg 69r15, *tiempo* α 51r1, 107r1, *tienpo* α 13v13 [tot. 4]; (b): *diei* 'diedi' α 58r9 (3 v.), *chieco* 'cieco' Marg 71v5, *insiemi* α 42v5, *i(n)siemi* SL 81r9, *lieto* α 15r2, *miei* α 15r1 [tot. 6], *mieso* α 116v1, *piedi* α 49r5, Marg 64v6, *Piero* β 31v7, 35v14, 40v3, *Pietro* β 12v16 [tot. 7], *vasapiedi* α 105v5. Costituiscono casi dubbi ai fini della documentazione della metafonesi *ciecho* Marg 67v3, *cielo* Marg 66r5, SL 83r5, 7, *ciello*, *-i*, Marg 70v5, *-i* α 107v5, *sacienti* SL 89r2, in cui la *i* potrebbe avere valore meramente grafico, dal momento che la scrizione *ci* + *e* nella resa dell'affricata palatale risulta altrove attestata (cfr. ad es. *fecie* α 16r6, *lucie* α 59v2 ecc.). Per la serie velare: (a) *cuorpo* Marg 63v7, 65v4, *puosto* α 45r6 [tot. 4];[2] (b) *buono* α 13r15 [tot. 6], *duolo* Pass 55r6, 95r14, 99v13, *d{u}olo* Pass 95v8, *fuocho* Marg 66r13, 71r10, *fuoco* Marg 67r15, 73v16, *fuoro* α 13r5, 44r4, 91r3, *puoi* < PŎST β 12v8 [tot. 19],[3] *puoi* 'puoi' α 56v11 [tot. 6], *puopolo* α 42v4 [tot. 4], *puoҫi* 'possa' (2ª pers. sing.) Marg 71r7, *suoi* Marg 71r19, 107r2. Due sole le occorrenze del dittongo *ue*, raro nei testi romaneschi e di derivazione laziale (Ernst 1970/2011, 108):[4] *bueno* α 15r5, *muedo* 'modo' α 15v2. Notevole *insiemora* 'insieme' SL 83v17 che rappresenta un isolato esempio di dittongo in sillaba libera fuori delle condizioni metafonetiche.[5]

[1] Sul fenomeno in romanesco cfr. Ernst (1970/2011, 91-111). Non si segnalano qui gli ess. già indicati da Ernst (1966, 142; 1970/2011, 95 e 102-103).

[2] In antico romanesco si ha regolarmente *puosto* < PŎS(I)TUM, senza il livellamento su PŌNO, PŌNERE che si osserva invece in Toscana (cfr. Rohlfs 1966-1969, § 110); un analogo esito si rileva anche in napoletano antico (cfr. Formentin 1998, I, 110 e n. 214). Per ulteriori esempi nel romanesco di I fase cfr. Cron (cfr. Porta 1979, 539), SFrR (anche con derivati; cfr. Incarbone Giornetti 2014, I, 2, 25, 34 ecc.).

[3] La forma *puoi* 'poi' è normale nei testi romaneschi delle Origini (cfr. Formentin 2008, 85 n. 70 e Macciocca 2018, 38-39).

[4] Cfr. in merito anche Formentin (2008, 85-86 n. 71) e la bibliografia ivi citata.

[5] Ulteriori riscontri in Mir, nella variante non dittongata *insemmori* (cfr. Macciocca 1982, 91), e in Cron, nelle varianti *insiemmora*, *insiemmori* (cfr. Porta 1979, 538). In riferimento a *insiemmori* Cron P. Trifone (1992, 116) asserisce: "[i]n *insiemmori*, dal lat. IN SIMUL, è notevole il rotacismo della *l* intervocalica, fenomeno abbastanza raro nell'area centromeridionale, ma non eccezionale per quanto riguarda appunto la sillaba finale dei proparossitoni". Una simile spiegazione non giustificherebbe tuttavia la presenza del dittongo, per cui è necessario postulare una base *INSĔMUL, risultante dall'incrocio di SĬMUL con SĔMEL (da cui anche il toscano *insieme*; cfr. Rohlfs 1966-1969, §§ 51, 914). Si aggiunga inoltre che il finale in *-ora* si dovrà ricondurre, più economicamente, a conguaglio sui sostantivi plurali in *-ora* (su cui cfr. Faraoni 2012).

Non trascurabili sono inoltre gli esempi che mostrano l'evoluzione *ie* > *i* e *uo* > *u*, i quali presumibilmente tradiscono un influsso umbro, data l'esiguità delle testimonianze disponibili per i testi schiettamente romaneschi (cfr. Ernst 1970/2011, 107).[1] Oltre agli ess. già offerti da Ernst (1966, 143 e n.1; 1970/2011, 95 e 102-103), si segnalano per la serie palatale *inpiro* Marg 63r7,[2] per la serie velare *pute* 'può' Marg 70v10,[3] *pussi* 'possa' (3ª pers. sing) Marg 70v15, *puçi* 'possa' (2ª pers. sing.) Marg 71r12. Qui anche *pucça* 'possa' Marg 73v17, riconducibile a rimodellamento paradigmatico a partire da forme come *puçi*. Si includono inoltre in questa serie *puse* Marg 67r13, *-i* Marg 68v3 e *respuse* Marg 62r7 [tot. 10]: infatti, per *pusi* si potrebbe postulare una trafila *PŎSI > *puosi* > *pusi* (anche a partire dalla 3ª pers. sing.), con estensione di *u* al resto del paradigma e, per analogia, alla forma *respuse* (cfr. Arcangeli 1994-1995, I, 105-106 n. 29).[4]

Sono prive di ulteriori attestazioni a Roma anche le forme, pur esigue, che documentano il passaggio Ī > *e* e Ū > *o*, per le quali non si può che rinviare alla zona della Romagna e delle Marche settentrionali, nonché ad alcuni volgari umbri.[5] Per la serie palatale si segnalano *conquesta* α 44r6 e l'antroponimo *Prescio* 'Prisco' α 43r1, 93r3. Per la serie velare, i soli casi certi sono *peçoto* 'pizzuto' α 78r11 (ma *peçuto* α 18r4, 112r9) e *vosto* 'busto' α 75r9.[6]

[1] Per ulteriori ess. in testi romaneschi cfr. Arcangeli (1994-1995, I, 105 n. 29). Sulla distribuzione di tali sviluppi in Umbria si veda Reinhard (1956-1957, II, 44-53); per la Toscana, cfr. Castellani (1952, 45 n.5 e 1956, 13-14).

[2] È tuttavia importante rilevare che la forma *impero* (e derr.) non presenta mai dittongo nei nostri testi.

[3] Si muoverebbe qui da una base *puote*, con diffusione analogica della metafonia: tale forma non è presente nelle nostre carte, ma risulta attestata in alcune laudi contenute nel codice Vat. 7654 (cfr. Ernst 1970/2011: 109).

[4] Meno convincente l'ipotesi di Macciocca (1982, 68-69; cfr. già Reinhard 1955-1956, I, 228; Rohlfs 1966-1969, § 71), che per *puse*, *-ero* e *respuse*, *-ero* pensa "ad una antica metafonesi romanza nella I pers. sing. da un **pōsi* (con allungamento della vocale radicale livellata sul tema del presente (*pōnere*)), che continua nell'ital. *pọsi*". Oltre alla difficoltà di postulare la presenza di un esito metafonetico da *ọ́* in varietà come il romanesco, in tal modo non troverebbe giustificazione nemmeno il ben attestato *puose* (cfr. Arcangeli 1994-1995, I, 105-106 n. 29).

[5] Cfr. Reinhard (1955-1956, I, 198-201 [Ī > *e*]; I, 202-203 [Ū > *o*]), Rohlfs (1966-1969, §§ 29-30 [Ī > *e*]; § 37-38 [Ū > *o*]). Per Gubbio cfr. Mancarella (1964, 33-34); per Perugia, Agostini (1968, 112).

[6] Costituisce un caso dubbio la forma *novol[e]* α 107r1 (ma *nuvoli* α 107v2), che si potrebbe ricondurre all'abbreviamento della vocale tonica nei proparossitoni, attestato in vaste zone dell'Italia meridionale – ed in parte anche in quella settentrionale (cfr. Loporcaro 2013: 33) – e forse condizionato dalla *v* successiva: lascia supporre un simile sviluppo già del lat. anche il rum. *nor* 'nuvola' (cfr. Reinhard 1955-1956, I, 202). Non costituisce un es. certo del passaggio Ū > *o* nemmeno *soso* 'su' α 18r9 (ma *suso* β 11v13, α 115v8, 12), forma documentata anche in antico toscano e forse dovuta a incrocio con *gio(so)*, regolare sviluppo da DEŌRSUM (cfr. *ibidem*). Nell'antroponimo *Ionio* α 44r2 (ma *Iunio* α 18v1, 2, 89v7) il passaggio Ū > *o* è invece probabilmente condizionato dalla nasale successiva (cfr. ivi, 202-203; Rohlfs 1966-1969, § 38). La forma *ono* 'uno' α 78r12 (ma *uno* α 18v8 [tot. 25]), ricorrente in diverse varietà antiche, è riconducibile all'influsso di *omo* 'uomo' (cfr. *ibidem*). Infine, il toponimo *Fossabruna* 'Fossombrone', che Reinhard (1955-1956, I, 203) spiega come ipercorrettismo contro il marcato sviluppo Ū > *o* davanti a nasale, sarà più probabilmente frutto di una paraetimologia.

Quanto al consonantismo, si riscontra una generale tendenza alla conservazione di B- e V- etimologiche. Non poche però sono le forme che attestano graficamente il meccanismo della variazione betacistica, caratteristico esclusivamente del romanesco di I fase: com'è noto, in tutta l'Italia centro-meridionale B- e V- latini si sono confusi nell'unico esito /v/ realizzato come [v] in posizione iniziale assoluta, postvocalica o dopo vibrante, come [b] dopo consonante diversa da *r*, come [bb] in sede di raddoppiamento fonosintattico.[1] Si ha quindi B- > *v*- in posizione debole: *(l)la vamace* α 92v8, 93r8 (ma *colla bamace* α 92r10), *alla varba* α 106r8 (ma *della* | *barba* α 106r4), *veva* α 114v9,[2] *volese vevere* α 59r3, *ne vevessi* α 72v3, *vev[i]ne* α 91v2. Per lo sviluppo V- > *b*- in posizione forte l'esemplificazione in Ernst (1970, 69-70) è completa. Tuttavia, le condizioni sopra descritte non sono rispettate in una serie di esempi, verosimilmente riconducibili a un puro interscambio grafico tra allofoni di uno stesso fonema. Oltre agli esempi già segnalati da Ernst (ivi: 70), si rileva *v*- in posizione forte in *non vasta* β 11v6, *o vatili* α 106r7, *e vattere* Marg 63v2, 65r8 (ma *e battere* Marg 64r8, 65v4), *e vattili* α 106r7, *e vevi-* α 56r6 [tot. 10], *e ve[vilo]* α 115r14, *et vevine* α 105v13, 114r6, *o videlio* α 114v5; si ha *b*- in posizione debole in *dello bentre* α 47v1 (ma *dello ventre* Marg 68r2), *agi berbena* α 111v4, 113r5, *la berbena* α 108v7. Un caso a sé è rappresentato da (*carne*) *baccina* (cfr. *ibidem*), per il quale si potrà supporre un'interpretazione fonetica della grafia: si tratterebbe, secondo Formentin (1996: 177), di un esempio di vera e propria ristrutturazione fonologica, poi regredita, conseguente alla rifonologizzazione di /v- ≠ bb-/, verificatasi nelle varietà centro-meridionali già in epoca romanza. Nel caso di questo lessema non sembrano infatti casuali le compatte attestazioni, in posizione fonosintatticamente debole, di *bacca* 'vacca', *bac(c)ina* 'vaccina' e corradicali in testi centro-meridionali del XIV-XVI secolo (cfr. ivi, 177). Un caso simile potrebbe essere rappresentato da *berbena*, documentato pure, secondo i dati offerti dal corpus OVI, in testi trecenteschi siciliani, sempre in posizione fonosintatticamente debole: cfr. *la berbena* nel "Thesaurus pauperum" (ed. Rapisarda 2001) e *la quali havi nomu berbena* ne "La istoria di Eneas vulgarizzata per Angilu di Capua" (ed. Folena 1956).[3]

Sono inoltre notevoli i casi di rotacizzazione di *l* davanti a consonante labiale o labiodentale, che, limitati alla produzione originale di Barocello, rientrano tra le prime attestazioni certe di tale tratto e sono maggioritari rispetto alle forme con mantenimento di L (25 su 17): oltre agli esempi già offerti da Ernst (1970, 76), si segnalano *porvere* α 58v5 [tot. 15], *porv[e]re* α 115v11 e i derivati *porveriçala* α 92r7 [tot. 5], *-e* α 112v12, *sarvia* α 114r4 e il toponimo *Arbano* α 42r8.[4] Costituisce un caso dubbio ai fini della

[1] Si avverte che, nell'esemplificazione che segue, non si segnalano i casi del passaggio B- > *v*- in posizione forte e di V- > *b*- in posizione debole già registrati da Ernst (1970, 67 e 69-70).

[2] Quando il lessema è dato senza contesto vuol dire che si trova in posizione iniziale assoluta, dopo pausa o a inizio verso.

[3] Sembrerebbero confermare l'interpretazione fonetica della grafia dei testi centro-meridionali le occorrenze toscane e piemontesi (nonché rumeni, provenzali e nizzarde) raccolte da Parodi (1898, 217).

[4] Sulla cronologia del rotacismo si vedano di recente le osservazioni di Virgili (in preparazione). Le cospicue attestazioni di forme rotacizzate nei nostri testi risultano tanto più significative se comparate alle

documentazione del fenomeno *sarvare* Pass 55r21, SL 88r9, 89r5 (e i derivati *ssarvaçione* Marg 63v8, 65r14, *ssarvaçi[one]* Marg 87r2, *sarvati* Pass 101v1, *Sarvatore* Pass 100r7), per il quale si potrebbe ipotizzare l'interferenza del tipo 'servare' (cfr. *ibidem*).

Meritano una particolare attenzione i cospicui casi di sonorizzazione delle occlusive dopo nasale e *l*, documentati unicamente nei testi di mano di Barocello. Oltre alle forme già presenti in Ernst (1966, 145-146; 1970, 96), dopo *l* si segnala *aldimamente* α 13v6, mentre in alcune forme alla sonorizzazione della dentale è seguito il dileguo di *l*: *adissimo* 'altissimo' α 106v1, 3, *ado* 'alto' Marg 73r5, *adri* 'altri' α 21r3.[1] Dopo nasale, per la labiale si ha *corro[m]bere* α 29r1. Più numerosi i casi di sonorizzazione dell'occlusiva dentale: *andicamente* α 106v5, *dena[n]di* Pass 102v14, *dolcemende* α 21r4, Pass 55r.10, *essandissimo* α 108r1, *fa[n]dasma* α 108r5, *inmandinente* Marg 62r7, 62v2 (ma *immantinente* Marg 61v7 [tot. 8]), *i(n)den(n)a* 'intenda' Marg 63v16, *mende* α 10v9, 108r4, *na[n]di* Pass 103r7, *sandissima* α 108r4, 6 (ma *san|tissima* α 51v1), *senderia* α 22r3. Quanto all'occlusiva velare si rileva *v[e]nga* 'vinca' Marg 66v4. Sono altrettanto significative le grafie ipercorrette *insanquinato* Pass 104r12, *lenqua* α 44v2 [tot. 4], *loncho* Pass 103v18 (ma *longa* β 11v5, 12v2, Marg 61r7), *sanque* α 55v2 [tot. 14], *unquento* α 116v2.[2] Com'è noto, la sonorizzazione delle occlusive dopo nasale e *l* non pertiene alla grammatica del romanesco coevo, mentre risulta tuttora problematico accertarne la presenza nel sistema fonetico di I fase.[3] Secondo Ernst (1966, 145-146; 1970, 95-98), si tratterebbe di uno dei tratti centro-meridionali caratteristici del romanesco antico, documentato perlomeno fino al Quattrocento e successivamente regredito per influsso del toscano. La rarità della documentazione diretta del fenomeno dipenderebbe, secondo lo studioso tedesco, dalla natura puramente fonetica della sonorizzazione, che comportava una diminuzione dell'intensità articolatoria della sorda, senza alcuna perdita di distinzioni fonematiche: questo giustificherebbe il mantenimento nella maggior parte dei testi della grafia etimologica, supportata peraltro dal modello latino e toscano.[4] La cospicua

isolate occorrenze del fenomeno negli altri testi quattrocenteschi: si documentano infatti unicamente *Cargarari* 'Calcarari', *cargara* 'calcara', *Gugliermo* in Ann (cfr. Ugolini 1932, 438), *Arvertino* 'Albertino' in Merc 17. 13.

[1] Le forme *adro*, *-a* sono attestate anche in Ann, ma ricondotte da Ugolini (1932, 438-439) a influssi del contado.

[2] Dubbio tuttavia il valore fonetico del digramma *qu* che in alcuni testi poteva rappresentare una labiovelare sonora (cfr. Schiaffini 1926, 264-265); per il romanesco si vedano ad esempio i casi presenti nei documenti in latino *circa romançum* esaminati da Formentin (2012-2013: 5) e *querra* in LYStR L (cfr. Macciocca 2018: 19). Sembra ad ogni modo significativo che, oltre alle occorrenze citate a testo, un simile impiego non sembra essere documentato dalle nostre carte.

[3] Per la distribuzione attuale di questi tratti nelle varietà italo-romanze cfr. Rohlfs (1966-1969, §§ 246-257).

[4] D'altronde, sul problema della rappresentabilità grafica del fenomeno della sonorizzazione delle postnasali nelle varietà meridionali antiche, con particolare riferimento al napoletano, cfr. Formentin (1998, I, 89 n. 93; 230) e la bibliografia ivi citata. Quanto al romanesco, agli sporadici ess. raccolti da Ernst (1970, 96), è possibile ora aggiungerne ulteriori dai testi editi dopo la sua monografia: cfr. i documenti in

presenza di forme con la sonora nelle nostre carte, di gran lunga maggioritarie rispetto al numero di occorrenze rintracciate negli altri testi, sarebbe allora dovuta al carattere spiccatamente popolareggiante della scrittura di Barocello, poco dipendente da influssi dotti. Non si può tantomeno escludere, come postulato da Mancini (1987, 61 e n. 70), che i numerosi esempi citati siano riconducibili ad un probabile influsso umbro, già provato nel caso di altri tratti (cfr. *supra*), tanto più per quei testi dipendenti da antigrafi risalenti probabilmente a questa zona (cfr. § 2).[1]

Si segnala infine, come ulteriore spia del carattere arcaizzante dei testi di mano di Barocello, l'esito di tipo meridionale [ttʃ] da PJ, attestato in maniera sistematica unicamente nei testi anteriori al Quattrocento:[2] si vedano, oltre ad *accio* < APIUM α 18r7, 56r5, 57r3, 11v7, 114v8 già segnalato da Ernst (1970, 94), *sacio* < SAPIO SL 82v15 e i derivati *sacenti* 'sapienti' SL 89r3, *sacienti* SL 89r2, (cfr. *ibidem*; Rohlfs 1966-1969, § 283). Si dovrà invece all'influsso toscano l'isolato *appio* α 111v7.

4. Un primo bilancio

Il primo dato che emerge dagli spogli presentati nel paragrafo precedente è la notevole aderenza di Barocello al sistema fonetico del romanesco di I fase, testimoniata dalla presenza di una vistosa serie di tratti arcaici, che occorrono con maggiore frequenza negli scritti originali. È comunque significativo che tali tratti siano presenti, seppure in maniera limitata, anche nei testi dipendenti da antigrafi ed in particolare nella *Legenna de sancta Margarita*.

Spicca poi la scarsa dipendenza di α dai modelli di maggior prestigio, ossia il latino ed il toscano, chiaramente documentata dai numerosi esempi di rotacizzazione di *l* preconsonantica, che costituiscono inoltre alcune tra le prime attestazioni certe della comparsa del fenomeno a Roma. Il carattere popolareggiante della scrittura di Barocello sembra poi testimoniato dai cospicui casi di sonorizzazione dopo nasale e *l*: tuttavia, come si è già evidenziato, l'appartenenza di questo fenomeno al sistema fonetico di I fase potrà essere confermata solo tramite un'analisi più ampia ed approfondita di altri testi romaneschi che recano forme con sonorizzazione.

latino *circa romançum* esaminati da Formentin (2012-2013, 35), RegCenci, in cui si rilevano alcuni ess. anche in fonosintassi (cfr. Formentin 2012, 56 e cfr. anche n. 77 per alcuni esempi da SFrR), Ann (su cui cfr. n. 21), *Frang* (cfr. M. Trifone 1998, 117). Numerose anche le attestazioni del fenomeno dopo *l* in Cron, in cui, alla sonorizzazione è seguito il rotacismo di *l* preconsonantica: *arguno* (e forme flesse), *corba* 'colpa', *cavargare*, *fargoni* 'falconi', *menescargo*, *quarghe*, *scavargare* (cfr. Porta 1979: 666). Sono significative inoltre le grafie ipercorrette in Lodo1368 (cfr. Formentin 2008, 89 e cfr. anche n. 85 per ulteriori ess. in testi di I fase) e Inv (Arcangeli 1994-1995, II, 109 e n. 198). Tuttavia, affinché tali esempi siano considerabili come effettive prove della presenza della sonorizzazione a Roma, bisognerebbe indagare la natura dei vari testi e la loro relazione con le varietà limitrofe che ben conoscevano questo fenomeno. Simili aspetti potranno essere chiariti solo tramite una ricerca più vasta e completa.

[1] Così anche P. Trifone (1992, 151) in riferimento alla sonorizzazione delle sorde postnasali nel ricettario di Barocello.

[2] Per ulteriori esempi nei testi romaneschi più antichi si vedano, oltre alla documentazione offerta da Ernst (1970, 93-94), i documenti in latino *circa romançum* esaminati da Formentin (2012-2013, 29), LYstR (cfr. Macciocca 2018, 113) e Cron (cfr. Porta 1979, 565).

Sono infine significativi due tratti della lingua di Barocello che tradiscono probabilmente la sua origine umbra, già del resto sospettata in passato (cfr. § 2): si tratta del passaggio *ie* > *i* e *uo* > *u* e dell'evoluzione Ī > *e* e Ū > *o*. Tuttavia, l'esiguità delle forme che attestano tali fenomeni, nonché la difficoltà di individuare un centro preciso per questi tratti, rende ancora difficile stabilire una zona più circoscritta di cui α potrebbe essere stato originario. Problemi di questo tipo potranno auspicabilmente essere risolti tramite l'analisi linguistica completa di tutti i tratti presenti nelle nostre carte ed un più preciso inquadramento storico del manoscritto e dello scrivente.

Bibliografia

Agostini, Francesco A. 1968. *Il volgare perugino negli «Statuti del 1342»*, in „Studi di Filologia Italiana", numero 26, p. 91-199.

Ann – F.A. Ugolini. 1932. *Contributo allo studio dell'antico romanesco. Un registro della confraternita dell'Annunziata (1457)*, in „Archivum Romanicum", numero 16, p. 21-50 (rist. in Id. 1985. *Scritti minori di Storia e Filologia italiana*. Perugia: Università degli Studi di Perugia).

Arcangeli, Massimo. 1994-1995. *Due inventari inediti in romanesco del sec. xv. Con un saggio sul lessico di inventari di notai romani tra '400 e '500*, in „Contributi di filologia dell'Italia mediana", numeri 8-9, p. 93-123 e p. 83-116.

Bertoletti, Nello. 2012. *Un rendiconto di spese in volgare (Roma, 1279)*, in Schiavon, C., Cecchinato, A. (a cura di) *«Una brigata di voci». Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, p. 101-18. Padova: CLEUP.

Castellani, Arrigo. 1952. *Nuovi testi fiorentini del Dugento con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di Arrigo Castellani*, 2 voll. Firenze: Sansoni.

Castellani, Arrigo. 1956. *Testi sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV*. Firenze: Sansoni.

Cianciòlo, Umberto. 1944. *Leggenda verseggiata di S. Margherita in dialetto romanesco del sec. XV*, in „Studii Italiane", numero 10, p. 21-48.

Cron – G. Porta (a cura di). 1979. Anonimo romano, *Cronica*. Milano: Adelphi.

D'Achille, Paolo. 1987. *Le didascalie degli affreschi di Santa Francesca Romana (con un documento inedito del 1463)*, in Sabatini, F. *et al. Il volgare nelle chiese di Roma. Messaggi graffiti, dipinti e incisi dal IX al XVI secolo*, p. 109-83. Roma: Bonacci.

Ernst, Gerhard. 1966. *Un ricettario di medicina popolare in romanesco del Quattrocento*, in „Studi linguistici italiani", numero 6, p. 138-75.

Ernst, Gerhard. 1970. *Die Toskanisierung des römischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer.

Ernst, Gerhard. 1970/2011. *La toscanizzazione del dialetto romanesco nel Quattro e Cinquecento (parte I)*, in „Bollettino dell'atlante linguistico degli antichi volgari italiani", numero 4, p. 45-123.

Faraoni, Vincenzo. 2012. *La sorte dei plurali in* -ora *nel romanesco di prima fase*, in Loporcaro, M., Faraoni, V., Di Pretorio, P. A. (a cura di) *Vicende storiche della lingua di Roma*, p. 79-101. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Formentin, Vittorio. 1996. *Note sulla rappresentabilità grafica degli allofoni*, in „Contributi di filologia dell'Italia mediana", numero 10, p. 169-196.

Formentin, Vittorio (a cura di). 1998. *Loise de Rosa, Ricordi*, 2 voll. Roma: Salerno.

Formentin, Vittorio. 2008. *Frustoli di romanesco antico in lodi arbitrali die secoli XIV e XV*, in „Lingua e stile", numero 43, p. 21-99.

Formentin, Vittorio. 2012. *Un nuovo testo per la storia del romanesco medievale*, in Loporcaro, M., faraoni, V., Di Pretoro, P. A., (a cura di) *Vicende storiche della lingua di Roma,* p. 29-78. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Formentin, Vittorio. 2012-2013. *Contributo alla conoscenza del volgare di Roma innanzi al secolo XIII*, in „Studi di grammatica italiana", numeri 31-32, p. 1-129.
Formentin, V., Loporcaro, M. 2012. *Sul quarto genere grammaticale del romanesco antico*, in „Lingua e Stile", numero 67, p. 221-264.
Frang – M. Trifone. 1998. *Le carte di Battista Frangipane (1471-1500), nobile romano e «mercante di campagna»*. Heidelberg: Winter.
Incarbone Giornetti, Rossella (a cura di). 2014. *«Tractati della vita et delli visioni» di santa Francesca Romana. Testo redatto da Ianni Mattiotti, confessore della santa, in volgare romanesco della prima metà del secolo XV*. 2 voll. Roma: Aracne.
Inv – Arcangeli, Massimo. 1994-1995. *Due inventari inediti in romanesco del sec. xv. Con un saggio sul lessico di inventari di notai romani tra '400 e '500*, in „Contributi di filologia dell'Italia mediana", numeri 8-9, p. 93-123 e p. 83-116.
Lodo 1383 – lodo arbitrale con porzioni in romanesco del 1383, in: V. Formentin. 2008. *Frustoli di romanesco antico in lodi arbitrali dei secoli XIV e XV*, in „Lingua e stile", numero 43, p. 64-66.
Loporcaro, Michele. 2013. *Profilo linguistico dei dialetti italiani*. Bari: Laterza.
LYstR – E. Monaci (a cura di). 1920. *Storie de Troja et de Roma altrimenti dette Liber ystoriarum Romanorum. Testo romanesco del secolo XIII preceduto da un testo latino da cui deriva*. Roma: Società Romana di Storia Patria.
Macciocca, Gabriella. 1982. *Fonetica e morfologia di «Le Miracole de Roma»*, in „L'Italia dialettale", numero 45, p. 37-123.
Macciocca, Gabriella. 2018. *Introduzione alla lingua di Roma nel Duecento*. Pisa: Pacini.
Mancarella, P. Giovan Battista. 1964. *Il dialetto di Gubbio nel Trecento*. Manduria: Lacaita.
Merc – E. Stevenson (a cura di). 1893. *Statuti delle arti dei merciai e della lana di Roma*. Roma: Tipogr. Poliglotta della S. C. de propaganda fide.
Miani, Bruno. 1984. *Sul testo del "Ricettario di medicina popolare in romanesco del Quattrocento"*, in „Studi linguistici italiani", numero 10, p. 247-250.
Miglio, Massimo. 1992. *Cortesia romana*, in *Alle origini della nuova Roma. Martino V (1417-1431)*, Atti del Convegno (Roma, 2-5 marzo 1992), p. 311-328. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.
Mir – E. Monaci. 1915. *Le Miracole de Roma*, in „Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", numero 38, p. 551-590.
Mancini, Marco. 1987. *Aspetti sociolinguistici del romanesco nel Quattrocento*, in „Roma nel Rinascimento", numero 3, p. 38-75.
Mancini, Marco. 1993. *Nuove prospettive sulla storia del romanesco*, in AA. VV., *Effetto Roma. Romababilonia*, p. 9-40. Roma: Bulzoni.
OVI – *Corpus OVI dell'italiano antico*, a cura di Pär Larson e Elena Artale, www.ovi.cnr.it, ultima consultazione 10 novembre 2021.
Parodi, Ernesto. 1898. *Del passaggio di* v *in* b*, e di certe perturbazioni delle leggi fonetiche nel latino volgare*, „in Romania", numero 27, p. 177-240.
Petrucci, Armando. 1988. *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in Asor Rosa A. (ed.) *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. 2, *L'età moderna*, p. 1193-1292. Torino: Einaudi.
Porta, Giuseppe (a cura di). 1979. Anonimo romano, *Cronica*. Milano: Adelphi.
RegCenci – ms. inedito del Registro Cenci (Città del Vaticano, Archivio Segreto Vaticano ASV, Cam. Ap., Intr. et Ex., 329).
Reinhard, Toni R. 1955-1956. *Umbrische Studien.*, *i. Zum Vokalismus der Tonsilben*, in „Zeitschrift für romanische Philologie", numero 71, p. 172-235 (= I); numero 82, p. 1-53 (= II).
Rohlfs, Gerhard. 1966-1969. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll. Torino: Einaudi.
Schiaffini, Alfredo (a cura di). 1926. *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento*. Firenze: Sansoni.

SFrR – R. Incarbone Giornetti (a cura di). 2014. *«Tractati della vita et delli visioni» di santa Francesca Romana. Testo redatto da Ianni Mattiotti, confessore della santa, in volgare romanesco della prima metà del secolo XV*. 2 voll. Roma: Aracne.

Trifone, Maurizio. 1998. *Le carte di Battista Frangipane (1471-1500), nobile romano e «mercante di campagna»*. Heidelberg: Winter.

Trifone, Pietro. 1992. *Roma e il Lazio*. Torino: UTET.

Ugolini, Francesco A., 1932. *Contributo allo studio dell'antico romanesco. Un registro della confraternita dell'Annunziata (1457)*, in „Archivum Romanicum", numero 16, p. 21-50 (rist. in Id. 1985. *Scritti minori di Storia e Filologia italiana*. Perugia: Università degli Studi di Perugia).

Vattasso, Marco. 1903. *Per la storia del dramma sacro in Italia*. Roma: Tip. Vaticana, [rist. anast.: 1959].

DOI: 10.35923/QR.09.02.13

Teresa BIONDI
(Università degli Studi di Torino

Romanità, identità nazionale e americanismi nel cinema italiano degli anni Cinquanta. *Made in Italy*, intercomprensione linguistico-culturale e cineturismo a partire dalla *Hollywood sul Tevere*

Abstract: (Romanity and Americanism in Italian cinema in the 1950s: linguistic intercomprehension and *Made in Italy* starting from *Hollywood on the Tiber*) As the films of post-war Italian cinema and those of *Hollywood on the Tiber s*how, the links of cultural interdependence between film and international perception of italianness were fundamental in the media and intermediary dissemination of national culture, as well as the basis of a socio-economic process leading to mass tourism to Italy, and to the development of *Made in Italy*. Specifically, the *Made in Italy* promoted and incentivised by the films themselves was used/represented in the works, and also narrated, not only as a complex set of commercial practices, but also as a cultural and behavioural one, since it was linked to the mutation of the national identity and to the ongoing economic recovery. At the same time, the reciprocal cultural interdependence between cinema and Italian identity was self-sustaining in the imagery of Romanity at the centre of most films of the 1950s, which recounted and represented cultural aspects of the *Eternal City* also in a transhistorical perspective, and as a paradigm of a more complex matrix of identity, on the one hand identifying Italianness, and on the other hand already open to Americanism and the psycho-socio-anthropological transformations underway, hybrid aspects of a new national identity which, at the advent of the economic boom, would present itself in a new modernist *guise.* This rich patrimony of material and immaterial culture today constitutes a precious documentary source for studies and for the recovery of the national identity and linguistic (and interlinguistic) memory, to be analysed precisely in its transformations and hybridisations that took place from the post-war period, when mass culture spread, based on the processes of human, cultural and linguistic intercomprehension, induced by the new forms of filmic narrative of modernity.

Keywords*: Rome, romanity, Made in Italy, Hollywood on the Tiber, Italian cinema.*

Riassunto: Come dimostrano le opere del cinema italiano del dopoguerra e quelle della *Hollywood sul Tevere*, i legami di interdipendenza culturale tra film e percezione internazionale dell'italianità sono stati fondanti nella divulgazione mediale e intermediale della cultura nazionale, nonché alla base di un processo socio-economico che condurrà al turismo di massa verso l'Italia, e allo sviluppo del *Made in Italy*. Nello specifico del *Made in Italy* promosso e incentivato proprio dai film, nelle opere era usato/rappresentato, e anche raccontato, non solo come insieme complesso di pratiche commerciali, ma anche culturali e comportamentali poiché legato alla mutazione dell'identità nazionale e alla ripresa economica in corso. Al tempo stesso, la reciproca interdipendenza culturale tra cinema e identità italiana si è auto-alimentata nell'immaginario della romanità posta al centro della maggior parte dei film degli anni Cinquanta, i quali hanno raccontato e rappresentato aspetti culturali della *'città eterna'* anche in prospettiva transtorica, e quale paradigma di una più complessa matrice identitaria da un lato identificativa dell'italianità, e da un altro lato già aperta agli americanismi e alle trasformazioni psico-socio-antropologiche in corso, aspetti ibridi di una nuova identità nazionale che all'avvento del boom economico si presenterà sotto una nuova *veste* di tipo modernista. Questo ricco patrimonio di cultura materiale e immateriale, oggi costituisce una fonte documentale preziosa per gli studi e per il recupero della memoria identitaria e linguistica (e

interlinguistica) nazionale, da analizzare proprio nelle sue trasformazioni e ibridazioni che avvennero a partire dal dopoguerra, quando si diffuse la cultura di massa, basata sui processi di intercomprensione, umana, culturale e linguistica, indotti dalle nuove forme del racconto filmico della modernità.

Parole-chiave: *Roma, romanità, Made in Italy, Hollywood sul Tevere, cinema italiano.*

Introduzione.

Il cinema italiano del dopoguerra o la *lingua moderna del reale*

Il presente saggio intende spiegare, attraverso il cinema e i film, come la città di Roma e la romanità sono entrate a far parte dell'immaginario globale, intese rispettivamente come *luogo reale* (cultura materiale o testimonianza concreta della civiltà romana) e *luogo virtuale* (cultura immateriale o testimonianza simbolica di lingue e costumi) di un nuovo *paradigma antropologico e socio-linguistico* di tipo trasformativo e modernista, generato, a seguito della Seconda guerra mondiale, da più fattori, tra i quali, principalmente: il Piano Marshall, la modernità dell'industria filmica nazionale e di quella internazionale (*Hollywood sul Tevere*) e il conseguente avvento del turismo di massa direttamente legato alla promozione dell'Italia, e specialmente della città di Roma, nel cinema (cineturismo). Questo legame profondo tra la città di Roma e l'immaginario globale, che si riverbera nella percezione dell'italianità stessa (Patota e Rossi, 2017), da questo momento contraddistinguerà l'immagine dell'Italia, auto-alimentandosi ulteriormente nelle forme e nei modi del *Made in Italy* riprodotti nei film (Paulicelli 2014, 2016), e per tali motivi promozionali, diretti e indiretti, responsabili della nascita di icone dei marchi commerciali che ancora oggi sono considerati emblematici di italianità (D'Achille e Patota, 2016): si pensi al marchio Vespa nel film *Roman Holiday* di William Wyler (1953), o anche alle camicette Capucci che Audrey Hepburn indossa nel film e che rese un *must have* dei tempi; nonché si pensi alla moda in generale quale principale forma di *Made in Italy* riconosciuta in tutto il mondo come simulacro di italianità e usata nei film come tratto distintivo della creatività e delle competenze manifatturiere e artigianali italiane.

I film nazionali degli anni Cinquanta ambientati a Roma, infatti, raccontano, e al tempo stesso documentano, aspetti culturali e concreti oggi non più integri così come si presentavano ai tempi, tanto della 'città eterna' (luoghi storici e della tradizione cattolica) quanto dei romani stessi, e per quest'ultimi specialmente nei comportamenti e nell'uso del dialetto (romanesco e folklore locale) che contraddistinguono la *romanità*. Riprendendo le teorie sul cinema di Pier Paolo Pasolini (1972) si può affermare che si tratta della capacità dei film di divenire "lingua del reale" con tutti gli aspetti consustanziali alla sua ontologia, caratterizzata da una moltitudine di aspetti *culturali* e *psico-socio-antropologici* intrinseci e che la riproduzione/rappresentazione del vero (del reale) si trascina dietro (Biondi 2005; 2007; Sobrero 2015). Questa pratica

era già sfruttata con piena coscienza espressiva a partire dal *neorealismo*, dal quale si genera la prassi di raccontare ciò che Luchino Visconti (1943) chiamava le 'verità umane' in termini di valore antropomorfico del cinema, ovvero la capacità del linguaggio filmico e del corpo dell'attore di riprodurre l'autenticità degli uomini-personaggi o le capacità umane di ogni uomo o donna rappresenti sullo schermo, in qualsiasi forma filmica (Biondi, 2016). E se il valore antropomorfico così come descritto da Visconti risiede nell'autenticità umana data ai personaggi dall'attore e dai modi della drammaturgia filmica, il cinema italiano, per le sue doti veriste perseguite dal *neorealismo* in poi, è divenuto 'specchio di italianità' nelle sue disparate forme o multi-forme culturali che contraddistinguono i regionalismi (Parigi 2014; Carluccio et. al. 2017; Pitassio 2019), Pasolini, in ragione degli elementi materiali e immateriali che caratterizzano questo tipo di drammaturgia verista e umanista, al tempo stesso anche insieme simbolico della complessa semantica alla base del linguaggio cinematografico – e riversata nei film tramite la scenografie, costumi, suoni, musiche, voci, lingue, comportamenti, ecc.) –, parlerà di una *lingua del cinema* (e di ogni singolo film) autonoma dalle altre, o meglio come comunicazione autonoma dalle lingue parlate e da quelle scritte, espressione poetica complessa di una realtà riprodotta e raccontata da un autore che in tal modo si esprime tramite *immagini del reale*, usandone l'ontologica forza espressiva consustanziale alla sua materia e comprensibile da tutti poiché insita nelle azioni, nei paesaggi, negli oggetti, nei corpi, nelle voci, ecc. In questa prospettiva, inoltre, la lingua del cinema è anche una lingua internazionale, poiché, essenzialmente, visione di immagini, complesse e multi-discorsive a più livelli semantici e linguistici in cui il ruolo della lingua parlata costituisce un ulteriore valore aggiunto che si somma al livello della riproduzione visuale (Raffaelli 1992; Ruffin e D'Agostino 2997; A. Rossi 2003; F. Rossi 2007), e che, nello spirito antropologico del rispetto del reale, deve essere esclusivamente correlato al dialetto del personaggio, alla sua cultura e al tempo storico, e parlare l'italiano corretto solo nel caso in cui sia la prima lingua di formazione, dunque istintiva e autentica; questa lingua istintiva, la lingua appresa sin da piccoli nel contesto di vita, capacità innata in ognuno e potenziata e sviluppata durante la crescita come carattere espressivo fondante della singola personalità e cultura (anche cultura linguistica), secondo Pasolini è la lingua che a livello intradiegetico ogni film dovrebbe far parlare ai personaggi costruiti correttamente.

Seguendo questa prospettiva negli anni Cinquanta nasceranno narrazioni di tipo commedico che partono dal basso della società per raccontare fatti di vita vera e situazioni realistiche tipiche della società italiana del tempo, una pratica narrativa nasce dal *neorealismo* e che sarà seguita da tutto il cinema del dopoguerra per arrivare ai nostri giorni. Bisogna però precisare che l'incrocio tra cinema del reale e commedia agli inizi degli anni Sessanta muterà i toni leggeri e comici in un versioni più ciniche e grottesche, dando vita alla cosiddetta *commedia all'italiana*, una critica amara della società industriale italiana ai tempi del boom economico e degli italiani corrotti dal consumismo (d'Amico 1985).

Gli autori del dopoguerra, infatti, avevano imparato a guardare al paese con gli occhi dell'antropologo, incentrando le trame sul contesto storico e sociologico alla base della radicale 'trasformazione antropologica del paese' come l'ha definita ai tempi Pasolini nei cosiddetti *Scritti corsari*[1], e come cerca di mostrare nei suoi primi film *Accattone* 1961 e *Mamma Roma* 1962: si queste due opere raccontano drammi umani vissuti nelle borgate della capitale, quando tutti, anche gli ultimi della società (delinquenti e prostitute) vorrebbero approdare alla classe media e vivere 'l'idillio del boom economico' e del capitalismo promosso dai media, ma la loro esistenza, realisticamente, rimane difficile e dolorosa, impossibile da risollevare a passo con il 'troppo veloce cambiamento', anche nonostante gli sforzi e i sentimenti propositivi dei protagonisti.

Ma il dopoguerra è contraddistinto anche da un forte spirito di rinascita e di desiderio di spensieratezza, e, nonostante l'avvento del realismo filmico segni per sempre l'identità verista e umanista del cinema italiano, tramutandolo in una sorta di manifesto antropomorfico (in termini viscontiani) del paese e degli italiani stessi, dei quali si racconta la vita e l'esistenza in maniera molto realistica e con toni anche denigratori, scanzonati e spesso senza lieto fine nel rispetto dell'autentica verità umana, in opposizione a tutto ciò, il cinema italiano si apre a un altro tipo di opere, rivolte allo svago e all'allontanamento dal verismo umano/filmico. A fare questa differenza saranno i film della cosiddetta *Hollywood sul Tevere* (Della Casa e Viganò 2010), opere di tutt'altro genere che oltre a divertire e far sognare nuovamente gli italiani, hanno avuto anche un ruolo determinante nella diffusione e nella promozione della cultura italiana a livello internazionale, e più nello specifico della capitale quale luogo catalizzatore dell'identità nazionale in ogni suo aspetto, a partire da quello storico-mitologico che ha contraddistinto la maggior parte di questi film .

Il cinema hollywoodiano girato in Italia assume uno spirito di pura spettacolarizzazione dei luoghi veri e di quelli ricostruiti in teatro di posa (Cinecittà), e da una lato racconta favole della modernità, come nel già citato *Roman Holiday* di William Wyler (1953); mentre da un altro lato recupera la 'grande storia' collegata alla città di Roma come *Quo Vadis?* di Mervin LeRoy (1951) e le grandi imprese storiche che hanno contraddistinto personaggi come *Cleopatra*, usando un doppiaggio attento alla lingua italiana e promuovendo una 'simbolica dell'italianità' connessa ai paesaggi, ai costumi, alle scenografie e alle pratiche stesse del cinema girato a Cinecittà oltre che nei luoghi dal vero: proprio l'Italia, con il suo clima mite, consente di girare all'aperto per lunghi periodi dell'anno, con la luce naturale a favore; inoltre, a pochi chilometri dalla capitale e dagli studi di Cinecittà, si possono raggiungere diverse tipologie di location quali spiagge, colline, montagne, campagne, fiumi, laghi e centri cittadini minori, potenziali drammaturgici ed estetici che rendono realizzabili storie con una moltitudine di ambientazioni, spesso intercalate tra teatri di posa e location dal vero.

[1] *Scritti Corsari*, raccolta di articoli pubblicati per quotidiani nazionali e riviste tra il 1973 e il 1975, pubblicati postumi per la prima volta nel 1975 da Garzanti; Pasolini stesso, prima della tragica scomparsa, ne aveva licenziato le bozze all'editore.

Cosicché possiamo dire che sia nei film italiani del tempo, sia quelli della *Hollywood sul Tevere*, Roma e la romanità rappresentate nelle opere definiranno i modi in cui esse stesse saranno percepite dagli spettatori di tutto il mondo, influenzando consustanzialmente la percezione e la conoscenza dell'italianità in una nuova prospettiva narrativa e rappresentazionale. In particolar modo sono stati resi oggetti della drammaturgia filmica:

- la *città*, o il luogo reale quale insieme complesso di svariati aspetti e oggetti della cultura materiale (architettura, opere d'arte, cibi, moda, mezzi di trasporto, negozi, ristoranti, musei, quartieri, ecc.), a sua volta testimonianza concreta della civiltà romana nei suoi molteplici aspetti storici e artistico-culturali; proprio il *neorealismo* aveva avviato la pratica delle riprese nei luoghi reali come uno dei principali tratti distintivi del cinema italiano e dell'estetica del reale, che a partire da questo momento presenterà il paese come un insieme di paesaggi culturali complessi e variegati a livello di regionalismi, un potenziale narrativo multi-semantico;
- la *romanità*, luogo virtuale o della cultura immateriale locale, altrettanto complessa e variegata, e principalmente testimonianza simbolica di lingue e costumi sociali e culturali, parti integranti di un paradigma antropologico e socio-linguistico ai tempi in fase di profonde trasformazioni indotte dalle mutazioni storiche date dalla ricostruzione del paese a seguito della guerra e dall'avvento della civiltà industriale e del boom economico.

Il cinema italiano del periodo e degli anni a venire andrà sempre più approfondendo la riproduzione del vero, dell'italianità e dei multisfaccettati tratti culturali, linguistici e socio-antropologici tipici dei regionalismi, aspetti che hanno contraddistinto specialmente la cosiddetta *commedia all'italiana*, la forma narrativa che ha concentrato maggiore attenzione sui tratti variegati dell'identità nazionale (regionalismi) in perenne mutamento per sua ontologia (Bollati, 1996; Patriarca 2010), e che oggi, per naturale sviluppo, non appaiono più "integri" così come si presentavano ai tempi, ovvero prima dell'avvento della cultura di massa (pop) e della globalizzazione imperante che hanno accelerato i processi fisiologici di trasformazione identitaria, che, come da sempre in ogni cultura, contraddistinguono la sua plasmabilità e l'adattabilità ai cambiamenti storici, economici e sociali.

Contesto storico: dal ruolo fondativo del fascismo nello sviluppo delle arti filmiche in Italia al *neorealismo*

Come detto finora, a partire dal dopoguerra Roma è al centro dell'immaginario di una nuova modernità italiana che condurrà al boom economico, e al tempo stesso anche del moderno immaginario mediale, quest'ultimo in altrettanta fase di cambiamento radicale dovuto alla modernità del cinema, profusa sin dal 1943 con le pratiche espressive e narrative del *neorealismo*, e a partire dai primi anni Cinquanta espressa nella riproduzione realistica delle trasformazioni socio-economiche, politiche e culturali che condurranno – grazie al Piano Marshall – al boom economico, l'immagine simulacrale più consona della modernità industriale tutti gli anni Sessanta.

Cosicché, come ha spiegato Pasolini sempre in merito alla 'trasformazione antropologica' in corso, l'immaginario filmico della modernità dei tempi riproduce forme e modi dei cambiamenti indotti all'identità nazionale dai processi di trasformazione sociale, economica e politica alla base prima della ricostruzione e poi dell'industrializzazione (selvaggia) del paese. Inoltre, anche a livello di storia della produzione cinematografica nazionale, di seguito agli investimenti e agli sviluppi nel settore ereditati dal regime fascista – che aveva centralizzato il mercato nazionale a Roma, costruito Cinecittà e il Centro Sperimentale di Cinematografia, fondato l'Istituto Luce e il Ministero della Cultura Popolare, nonché i primi studi di doppiaggio –, le attività si concentrano in misura sempre maggiore proprio nella capitale, attirando anche gli investimenti di Hollywood e di altre nazioni con le quali stringere i primi contratti di coproduzione che, da questo momento, diverranno una pratica cinematografica sempre più diffusa.

Lo sviluppo dell'industria filmica nel regime fascista faceva parte degli strumenti di divulgazione politica e di propaganda dei programmi di sviluppo, come quello di 'italianizzazione' che prevedeva l'unità linguistica e culturale a partire da l'oscuramento dei dialetti, del folklore e della tradizione, tratti identitari soppiantati dall'introduzione forzata di una nuova matrice culturale futurista e avanguardista a servizio dell'immagine del 'potere' o meglio del regime. In questo contesto Mussolini, con piena coscienza circa il valore politico, sociale e culturale del cinema, avvezzo anche ai successi del cinema di propaganda tedesco, ne usa a suo vantaggio la capacità di *imprinting* e di condizionamento culturale tipica del mezzo, adottando e rendendo celebre la frase di Lenin: “Il cinema è l'arma più forte dello Stato”.

I film del periodo, ai fini del totalitarismo, sono tutti all'insegna dell'italianità prefabbricata nei modi voluti dal regime, ovvero abbattendo ogni forma linguistica estera ma anche regionalistica, come spiegato nel documentario *Me ne frego!* di Gianni Gandolfo (2014), nato da un'idea della linguista Valeria Della Valle. Il film, incentrato sulla storia della lingua italiana durante il fascismo, racconta i modi di ideazione, applicazione e sviluppo del *Programma di italianità e romanità* ideato da Mussolini, spiegando in modo esemplare il tentativo del Programma di rendere la lingua italiana un idioma moderno, epurato dalle forme dialettali e da ogni influenza straniera, con ricadute non solo nel parlato ma anche nell'arte, nella moda e nella letteratura, e, inoltre, in ogni forma di comunicazione mediale, tra le quali anche la lingua usata nel cinema, considerata un mezzo fondamentale per l'educazione a una nuova comunicazione linguistica unitaria e nazionalistica.

Il cinema, dunque, aveva già avuto un ruolo importante nel *Programma di italianità e romanità* del regime, come dimostrano sia le regole sul doppiaggio, rivolte al rispetto assoluto della grammatica italiana e all'adattamento di ogni possibile influenza linguistica o *stranierismo*, sia la scelta di una voce ufficiale che rappresentava il potere e la dittatura con modi prosodici preordinati, perentori e ben scanditi, simbolici della forma politica dittatoriale. Il documentario *L'ultima voce. Guido Notari* di Enrico Menduni (2015), racconta il ruolo storico di Guido Notari in questo processo di radicale

trasformazione della lingua nazionale, veicolato e diffuso tramite la sua voce. Notari, speaker dei Cinegiornali Luce e della propaganda fascista, è stato 'la voce del potere dittatoriale' attraverso i media del tempo, l'immagine sonora del Duce o 'del padrone' come si evince dalle inflessioni rigide, dalle vibrazioni altisonanti e inquisitorie che profondevano, proprio grazie alla prosodia, lo stato di potere in atto. Di fatto la cadenza dei discorsi era contraddistinta da ritmi meccanici rivolti a imprime nell'immaginario collettivo un senso di indiscutibilità del potere e, a sua rappresentanza, di imprescindibile mascolinità.

Nello stesso modo anche il cinema di finzione era costruito in modo propagandistico (Zagarrio 2004), atto a mostrare mondi sociali principalmente borghesi, molto ligi alle regole sociali del regime e senza alcuna nota idealistica da parte dei personaggi, che apparivano in scena come marionette standardizzate, per rappresentare il modello di italianità fascista che Mussolini intendeva costruire a sua immagine-politica. I racconti venivano edulcorati da ogni problematica tipica della vita reale, e la lingua doveva seguire, in modo manualistico, le regole della grammatica italiana senza alcuna interpretazione soggettiva o inclinazioni personale nel parlato da parte dei protagonisti, e, specialmente, anche in tal caso vietando l'uso dei dialetti e la stessa inflessione dialettale. Ad esempio ne *La casa del peccato* (1938) di Max Neufeld interpretato dalla diva del fascismo Assia Noris, l'immaginario ricco e borghese era costruito fittiziamente per promuovere l'immagine dell'italianità rampante che il fascismo voleva ostentare, anche se totalmente irrealistica poiché specchio di un benessere falso, inesistente nei modi umanamente piatti e senza alcuna prospettiva culturale rappresentato nel film. In tutti queste commedie – dette 'dei telefoni bianchi' per la presenza di questo oggetto di lusso che simbolizza il benessere ostentato nei film –, si evince in generale un appiattimento delle storie e la banalizzazione dei personaggi, svuotati di ideali e in balia di situazioni leggere, dai toni ingenui e immaturi che ostentano un italiano perfetto ma a sua volta svuotato di umanità e di elementi soggettivi, emozionali e finanche culturali. In queste storie, commedie dell'equivoco, spesso è messo in crisi il sentimento di un coniuge, e di rimando il matrimonio per mostrare l'ombra oscura del divorzio, allora illegale in Italia, e per condannare al tempo stesso ogni forma di sentimento libero che andava a intaccare l'inviolabile e sacro istituto matrimoniale. Il lieto fine, obbligatorio e riparatorio della crisi coniugale, che in tal modo era condannata a priori, doveva garantire la salvezza di ogni ideale fascista e cattolico.

Il *neorealismo* irrompe contro il cinema di regime con l'uscita di *Ossessione* di Luchino Visconti (1943), il film che fonda (involontariamente) la pratica del cinema neorealista tramite l'inserimento della 'verità umana' inserita nel racconto filmico, il principale interesse di Visconti in ogni suo racconto. La trama è incentrata su un uxoricidio compiuto da una coppia di amanti che intende vivere il proprio amore liberandosi definitivamente del marito di lei: è un film di svolta nella storia del cinema mondiale, e nonostante la censura fascista non consentiva questo tipo di rappresentazioni umaniste e veriste, l'opera viene girata lo stesso, tra problemi di vario

tipo tra i quali la censura stessa, sia durante le ripresa sia alla sua uscita. Si riporta di seguito un breve articolo di Guido Aristarco, che nonostante la repressione censoria aveva compreso il valore innovativo e antifascista del film e ne promuoveva i tentativi di divulgazione:

> "Ossessione di Luchino Visconti è stato, per la seconda volta, fermato dalla censura. "Con lodevole provvedimento — riferisce un foglio cattolico: L'Avvenire d'Italia — l'autorità competente ha deciso il ritiro del film dagli schermi bolognesi". E la decisione verrebbe a "avvalorare e, nello stesso tempo, a suffragare i voti e i rilievi espressi" — da quel cattolico foglio — "contro una tale produzione cinematografica, in piena coincidenza, del resto, con quanto era sentito e proclamato dalla critica più avveduta e dalla coscienza degli spettatori consapevoli". (…) Leggo su Roma Fascista del 17 giugno, che il Cineguf dell'Urbe ha proiettato, con discussione finale, il film di Visconti. L'iniziativa — per un'attenta revisione dei valori di Ossessione — è ottima. E pertanto proporrei che altri Cineguf (e, in particolar modo, quelli attivi: Milano, Venezia, Treviso, Parma) questa iniziativa riprendessero" (Corriere Padano, 27 giugno 1943).

I tratti espressivi di questo film, che per svelare le 'verità umane' non prevede il lieto fine obbligatorio (la donna, incinta, muore in un incidente e l'amante è catturato da polizia che ha scoperto il loro assassinio) si basano su una ricostruzione realistica dei fatti senza edulcorare o affabulare la storia, da questo momento caratterizzeranno tutto il cinema della modernità, nazionale e internazionale, basando i discorsi, sempre più votati a raccontare la vita vera nelle sue grame difficoltà (personali e sociali), sulla capacità del reale stesso di divenire forma naturale di *intercomprensione* tra gli uomini, al di là della lingua parlata e scritta come ha spiegato Pasolini (op. cit.).

I film del *neorealismo* italiano generato dal rivoluzionario *Ossessione*, e tutti quelli prodotti dal dopoguerra in poi, sull'onda neorealistica metteranno al centro delle opere la realtà e consustanzialmente parleranno i dialetti (Raffaelli 1983; De Rossi 2010); inizialmente proprio il romanesco ha una prima grande divulgazione internazionale a partire dal successo di *Roma città aperta* di Roberto Rossellini (1945) e *Ladri di biciclette di Vittorio* De Sica (1946), due opere tuttora considerate le più distintive sia del *neorealismo* sia dell'avvento della modernità cinematografica con la sua ontologica 'lingua del reale', capace di indurre *intercomprensione* (umana) che il cinema precedente non era stato in grado di infondere per mancanza di capacità psico-socio-antropologiche e linguistiche autentiche. Mentre l'opera che farà del romanesco e della romanità un manifesto di autentica italianità sarà *Bellissima* (1951) di Visconti, il film che chiude la stagione neorealista per cedere il passo alla sua evoluzione in forme commediche, o di altro tipo, ma sempre espressamente incentrate sul racconto dell'identità italiana in veloce e radicale cambiamento, mutando addirittura un genere americano nella sua forma italianizzata, il cosiddetto *western all'italiana* o *spaghetti western*.

Un ruolo importante nella rappresentazione del vero umano è dato dunque dalla lingua autoctona, in netta rottura con lo standard artificioso tipica del cinema di regime. In *Roma città aperta* attori professionisti come Anna Magnani e Aldo Fabrizi, nati e cresciuti a Roma, sono intrisi per loro formazione di cultura locale e pertanto in grado di esprimersi in romanesco nel modo più congeniale al verismo umano e sociale che caratterizza i personaggi; Magnani, in particolare, è detta Nannarella proprio per la romanità che la contraddistingue, e ne rappresenta tuttora l'icona divistica indiscussa.

In *Ladri di biciclette* gli attori sono 'presi dalla strada' nello stile del *neorealismo* più puro; uomini, donne e bambini romani di borgata che nel film interpretano la propria vita e parlano la lingua di ogni giorno con totale libertà e spontaneità, in tal caso il romanesco delle borgate, una testimonianza oggi preziosa e unica nel panorama del cinema del tempo.

Bellissima, invece, costituisce un esempio unico di un altro tipo di interpretazione verista e autentica, ovvero quella dell'attore professionista capace di doti antropomorfiche, come voluto da Visconti per i personaggi dei suoi film, l'unico modo per portare nella scena valori *psico-socio-antropologici* autentici. A muovere le doti antropomorfiche di Magnani, anche in questo film vi è senz'altro l'uso del romanesco e la riproduzione della romanità come intesa nei comportamenti culturali tipici delle donne di borgata che ai tempi vivevano ancora in ristrettezze e spesso anche in ambienti casalinghi degradati, ma aspiravano all'ascesa sociale alla classe media, o almeno, come accade nel film, lo speravano per i propri figli e le proprie figlie.

Questi tre film, inoltre, presentano tutti una caratteristica unica che li accomuna: mostrano la città di Roma, con i suoi quartieri ricchi e poveri, come un'attore principale, che è presente in ogni scena in modi e forme disparate (monumenti, strade, caseggiati, quartieri, parchi, ristoranti, il Tevere, ecc.), dispiegandosi, immagine per immagine, in una forma di auto-racconto che dialoga costantemente con i fatti della trama e con la cultura dei personaggi (romani di borgata e 'cinematografari'), inclusa quella linguistica che, per l'estrazione sociale di quest'ultimi, non si potrebbe esprimere in altra forme se non nel romanesco. È un esempio emblematico della lingua del vero tipica del cinema di cui parla Pasolini, non la lingua parlata scissa dal contesto del luogo e dalle doti antropomorfiche dei personaggi, ma la lingua del luogo stesso di cui sono intrisi gli uomini e le donne che vi vivono, e che spesso non ne conoscono altre. E inoltre, è anche la lingua del vero di contro a quella finta e artificiosa di tutto il cinema precedente (di regime), ma anche del cinema americano e di altre cinematografie che fino a quel momento avevano usato la lingua italiana standard (anche nel doppiaggio) come fattore uniformante la comunicazione, decurtando di autenticità umana i personaggi e le trame.

Ne deriva una dialogica semantica e simbolica sull'identità nazionale molto complessa, instaurata essenzialmente tra tre elementi chiave: paesaggio cittadino, lingua locale e romanità nei suoi disparati modi antropologici ed etnografici che ai tempi la definivano in nuovo paradigma in radicale cambiamento poiché esposta all'influenza degli americani in città e degli americanismi divulgati dal cinema americano e dalle riviste sul divismo. Inoltre, questa dialogica tra il luogo rappresentato

nel film e l'identità che si evince dall'intero mondo filmico in modi differenti (Bernardi 2002; Provenzano 2007), appare ontologicamente doppia poiché espressione al tempo stesso, e in modo inseparabile, di romanità e di italianità.

In merito ai tratti linguistici più autentici, la rappresentazione filmica è principalmente atta a mostrare la dimensione folklorico-popolare di Roma, dei romani e dell'uso del romanesco intercalato all'italiano come accadeva nella vita vera e spontanea, un ibrido che, anche se praticato maggiormente nelle periferie, arriva dal 'ventre della città' e la rappresenta (e la racconta) in modo veristico e transtorico. Il risultato è un manifesto vivente o *antropomorfico* in termini viscontiani, della capitale di allora, che si presentava, in tale autenticità e autoreferenzialità, tanto antica quanto moderna, o pronta al suo lancio nell'immaginario della modernità; infatti, anche nel discorso metacinematografico stesso inserito nel racconto, echeggia il valore modernista del cinema neorealista che ancora cerca gli attori dal vero come mostrato nel film: la storia è incentrata su una giovane donna e madre, popolana del prenestino e moglie di un operaio, che per riscattare la figlia da un futuro di sacrifici e rinunce come il suo, cerca di lanciarla nel mondo del divismo, ai tempi inteso quale lasciapassare per la crescita sociale e per una vita migliore. Nel film Alessandro Blasetti nei panni di se stesso sta cercando una bambina del popolo per un film neorealista, e Maddalena porta la figlia ai provini, affrontando un mondo difficile e cinico che non si aspettava di incontrare. Il film mostra anche le influenze del divismo straniero prodotto da Hollywood e dalla *Hollywood sul Tevere*, i cui divi campeggiano sulle riviste, nelle sale e nelle arene di cinema all'aperto, avvento di un americanismo cinematografico divenuto centrale nell'immaginario collettivo dei romani e degli italiani, e che produce l'emulazione e il desiderio di appartenenza al mondo 'mitico' delle star dei nuovi tempi, e anche alla base del desiderio di Maddalena di far diventare la figlia un'attrice famosa.

Bellissima è anche un film 'cerniera' per le capacità narrative di tipo commedico. Si tratta, infatti, di un'opera che racconta l'avvento della commedia nel cinema del reale come genere atto a far dimenticare le pene e la distruzione della guerra, ricordando al tempo stesso a ognuno 'chi è veramente', come prova la scelta finale della protagonista di abbandonare il sogno di far fare l'attrice alla figlia lasciandola crescere di contro nel contesto umano e popolano di appartenenza, l'unico in cui esprimere e sviluppare la sua cultura in modo autentico, relegando l'immaginario filmico, specialmente quello americano, a puro onirismo.

Dalle macerie al boom economico passando dalla Hollywood sul Tevere: l'oblio della guerra e il desiderio di rinascita

Con il *neorealismo*, dunque, nel cinema italiano comincia a prevalere la 'lingua del reale', e in termini antropomorfici viscontiani si cerca di far emergere le doti di autenticità espressive di divi e dive in grado di rappresentare figure del popolo veraci, come nel caso di Magnani in *Bellissima*; le sceneggiature non sono più 'di ferro' come prevedeva la pratica fascista, ma sono realizzate nella prospettiva del 'pedinamento della realtà' descritta da Cesare Zavattini, ovvero seguire dal vero la vita di un

personaggio con la macchina da presa, riprendendo l'esistenza quotidiana di gente comune e al tempo stesso scrivendo il film direttamente con gli strumenti tecnici di ripresa. In tal modo, nel contemporaneo farsi del reale e del film stesso, si realizzano racconti diretti della vita, mostrando un'originalità comportamentale, ambientale e linguistica che contraddistingue e taccia i contesti e i personaggi di verismo umani e sociale, con precipua attenzione alle classi basse, protagoniste indiscusse delle narrazioni del tempo. Inoltre, sin da *Roma città aperta*, Roma, il Lazio e la romanità si attestano sempre più al centro di tutto il cinema degli anni Cinquanta, sia come location delle produzioni, sia come argomento della narrazione; mentre il secondo polo produttivo e narrativo si costituisce a Napoli; ci vorranno gli anni Sessanta per un ampliamento più ricco di location italiane e di una narrazione più densa dei differenti regionalismi del paese, anche se Visconti nel 1948 aveva girato il suo capolavoro neorealista *La terra trema* in Sicilia, caso unico interpretato in dialetto trezzota, e per tale motivo non compreso dagli italiani stessi, sia per la lingua, che necessita di sottotitoli, sia per la cultura rappresentata, tipica di un micro-mondo locale molto ristretto, quello degli autoctoni trezzoti, che interpretano il film in maniera magistrale sia dal canto verista, sia antropomorfico. Per tali ragioni, il film costituisce un documento storico e socio-antropologico di autenticità umana, o antropomorfica, come nessun altro film della storia del cinema ha saputo riprodurre nel suo racconto.

Ma va precisato che il ribaltamento definitivo dei condizionamenti linguistici e socio-culturali che il fascismo aveva instillato e profuso vietando l'uso di *stranierismi* e dei dialetti, arriva con la *Hollywood sul Tevere*, quando le grandi produzioni cinematografiche americane si installano a Roma per realizzare opere in coproduzione con l'Italia e da distribuire in tutto il mondo.

La convivenza di americani e italiani ha prodotto due fenomeni linguistici molto importanti: da un lato ha rafforzato l'uso della lingua inglese nella capitale (già importata dall'arrivo delle truppe alleate nel 1943), mentre da un altro lato gli americani hanno imparato la lingua italiana e conosciuto la cultura nazionale, che apprezzano sotto vari aspetti, divulgandone a loro volta i valori di un *lifestyle* nuovo rivolto al piacere, alla moda, al cibo e alla vacanza, a loro volta subito apprezzati dal resto degli americani. È dunque evidente il processo di reciproco interscambio conoscitivo che avvicina le due culture e comincia anche a integrarle, specialmente dopo l'avvio del Piano Marshall (1947) e gli investimenti americani per la ricostruzione e la ripresa economica, a loro volta alla base della *Hollywood sul Tevere* e del correlato cineturismo indotto. In altre parole, possiamo affermare che la presenza degli americani in Italia ha determinato la ripresa economica grazie a varie interrelazioni tra il sistema mediale del tempo e la modernità in atto, come descritto sinteticamente di seguito.

La cultura mediale come mezzo unico di intercomprensione

La diffusione della cultura mediale italiana – e conseguentemente dell'italianità – sviluppatasi negli anni Cinquanta, è data da un insieme di eventi promozionali legati

alla modernità della nazione e al suo arricchimento dovuto al Piano Mashall e al boom economico che ne è conseguito.

Il primo di questi momenti storici, alla base della nascita della *Hollywood sul Tevere*, è 'costruito' nel 1949 sulle nozze di Linda Christian e Tyrone Power, il primo evento mediale a determinare il successo globale della cultura visuale a servizio di un immaginario creato senza una lingua scritta e comprensibile per tutti poiché fatto di aspetti figurali e sonori che non necessitano di parole per 'mostrare una favola': le nozze di due principi. Al tempo stesso le immagini dell'evento presentano la città di Roma con i suoi monumenti e luoghi storici come lo scenario favolistico dell'evento, e la moda italiana, attraverso l'abito nuziale della sposa realizzato dalle sorelle Fontana, come maschera sociale o linguaggio simbolico ed elitario alla base del rito romantico. Questi due aspetti, la città e l'abito della sposa, nel loro complesso e sontuoso immaginario favolistico, accompagnarono l'evento determinando le emozioni come principale mezzo di intercomprensione, ovvero che non necessità di alcuna traduzione. Da questo momento nasce la pratica per le donne americane di farsi fare gli abiti del guardaroba nuziale in Italia, mentre dive e donne famose di tutto il mondo cominciano a comprare i propri abiti presso i marchi italiani più prestigiosi, in particolare negli atelier romani.

Ma nel lancio del *Made in Italy* come costume della favola dell'italianità nata con queste nozze, vi è un'altra tappa fondante del tempo, data da un secondo evento di successo mondiale, ovvero la prima sfilata di moda italiana organizzata da Giovanni Battista Giorgini (esportatore di prodotti dell'artigianato italiano nel mondo sin dal 1923) nella sua casa fiorentina Villa Torreggiani il 12 febbraio 1951, l'evento che darà vita al mercato nazionale delle sfilate di alta moda e allo sdoganamento dell'italianità a partire dal linguaggio e dai luoghi del *Made in Italy*. In particolare gli aspetti coreutici e simbolici delle sfilate, intercomprensibili a partire dall'estetica, dalle forme e da altri tratti figurali legati al design degli abiti e ai luoghi lussuosi in cui si tengono gli eventi, diverranno stilemi e topoi dell'immaginario nazionale che ancora oggi contraddistinguono l'idea di italianità simbolizzata nell'alta moda.

Roma e la romanità saranno nuovamente al centro di un evento mediale di portato globale nel 1960, l'anno delle Olimpiadi italiane, quando i mezzi di ripresa leggeri sono ormai in grado di consentire una nuova narrazione degli eventi sportivi, riprodotti in modo intensivo e molto più immersivo, realizzando una serie di eventi mediali che hanno presentato al mondo intero la città di Roma e la lingua italiana (nella cronaca in diretta degli eventi) tramite la creazione di un immaginario di successo e di modernità mai vista prima nella storia dei media.

I modi di rappresentare e promuovere la lingua italiana nel mondo grazie al sistema mediale del dopoguerra, fino agli anni Sessanta, passano dunque dai film della modernità cinematografica, ma anche dai mezzi televisivi e dal 'sistema moda', un continuo connubio di pratiche culturali e idioma nazionale che si incrociano in modo indissolubile, in un’autorappresentazione reciproca. Il cinema, dal suo canto, mostra anche il dispiegarsi di questi aspetti nell'immaginario filmico stesso. Due opere del

tempo appaiono essenziali a riprova di questo contesto, entrambe divenute iconiche di Roma e della romanità influenza da americanismi e dal turismo che già prendeva forma in modo molto incisivo: si tratta di *Roman Holiday* (1953) di William Wyler, un film che mostra come Roma e l'italianità (nella originaria variante romanesca) erano viste dallo "sguardo estero" (turisti stranieri), e di *Un americano a Roma* (1954) di Steno, un film che racconta influenze e ibridazioni tra romanità e divismo hollywoodiano nelle sue forme popolari e anche ingenue, inoltre riflesso dalla presenza degli americani a Romaa non solo in veste di turisti, ma anche di artisti in generale e dei divi.

Roman Holiday, interpretato dai divi americani Audrey Hepburn e Gregory Peck, è un film che parla della trasformazione favolistica sia del racconto filmico sia della città di Roma così come rappresentata nei film, con un utilizzo della lingua italiana (nel doppiaggio dei divi stranieri) molto controllata, che incrocia in parte anche il dialetto romanesco, ma arginandolo alle scene in cui a parlare è il popolo romano. La forza del film sono le immagini dei luoghi più iconici di Roma, da Trinità dei Monti, a Piazza di Spagna, al Colosseo, al Pantheon, alla Bocca della Verità, e altri luoghi e monumenti che scorrono sullo sfondo delle azioni come scenario vivente. La storia racconta di una principessa in visita nella capitale per impegni istituzionali che lascia i panni regali per calarsi nella vita comune e vivere in libertà la scoperta della città di Roma: il film mostra un tour turistico vero e proprio, già allora ricercato da turisti e ancora oggi molto sfruttato dalle agenzie nazionali e internazionali.

Un americano a Roma, film italiano interpretato dal divo nazionale Alberto Sordi (Porro 1979), racconta, nello stile della commedia, la cultura nazional-popolare in cambiamento, ponendo l'attenzione sulla trasformazione linguistica e culturale a seguito delle influenze culturali americaniste legate proprio al cinema e al divismo, realizzando una una prima critica amara, già dai toni grotteschi e cinici come sarà tutta la commedia all'italiana degli anni Sessanta, sui cambiamenti antropologici in corso prodotti dalle influenze (effimere) del divismo americano. Di fatto siamo ancora ai tempi del *neorealismo rosa*, quando film come *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer, *Peccato che sia un canaglia* (1954) di *Alessandro Blasetti*, *Povere ma Belle* (1957) di Dino Risi, *I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli incrociano il verismo umano dei popolani romani ai toni comici della commedia leggera, raccontando la realtà della vita di tutti i giorni ma smussando i toni delle piaghe sociali con uno spirito propositivo che rispecchia la trasformazione storica della ricostruzione, e che per tale motivo prevedeva il lieto fine, spesso con un matrimonio. Invece, Brando-Sordi o Nando Moriconi protagonista di *Un americano a Roma* è l'immagine 'sempliciotta' di un popolano romano che confonde la sua realtà quotidiana con l'immaginario filmico americano e con la figura divistica di Marlon Brando, totalmente sconnesso dal suo ambiente e specialmente dala sua persona. Il film si basa proprio sul fenomeno dell'intercomprensione culturale e dei processi di trasformazione socio-antropologiche dovuti al Piano Marshall, alla *Hollywood sul Tevere*, al divismo americano e al successo del cinema americano in Italia, un insieme complesso di aspetti variegati responsabili delle influenze filo-americane nella cultura visuale-globale e

nella sua ricezione nel cinema italiano, che nei racconti incrocerà l'italianità e cultura americana anche in altri modi come il già citato *western all'italiana* o, come vedremo più avanti, anche nei musicarelli con l'adozione della musica jazz.

Nando-Sordi imita Marlon Brando vestendosi nello stile de *Il selvaggio* (*The Wild One* di Laszlo Benedek del 1953), convinto di poter somigliare al mito americano, ma di fatto appare come una sorta di maschera deformata (o deformante la romanità) che ironizza sugli italiani che vogliono elevarsi socialmente imitando immagini e stereotipi del cinema americano. Il risultato presenta anche una critica e uno sbeffeggiamento ad aspetti tipici della cultura americana ibridata nel contesto nazionale italiano, come quello della moda giovanile ripresa dal film, mettendo anche in luce un primo elementare e sgrammaticato innesto tra le due lingue (italiano e inglese), molto fantasioso e improponibile nella realtà linguistica (il protagonista conosce poche parole inglesi e spesso inventa delle frasi in una lingua inesistente); nonché il film mostra pratiche sociali prodotte realmente dagli scambi culturali tra italianità e americanismi come quelle artistiche che vedono l'arrivo a Roma di pittori e artisti americani che si stanziano in via Margutta e in Trastevere (luoghi storici della vita artistica romana) per studiare l'arte italiana e riprodurre i paesaggi della capitale, spesso dai tetti delle case.

In questo film si attesta anche un'immagine complessa e stereotipata dell'italianità e della romanità in un tutt'uno espressivo che fonde in esso simboli della cultura nazionale di tipo materiale, come ad esempio gli spaghetti: l'immagine di Nando-Sordi che nel film mangia un piatto di spaghetti mentre afferma in romanesco la frase divenuta slogan di italianità: "*Maccarone m'hai provocato e io ti distruggo adesso, io me te magno!"* è divenuta iconica dell'Italia in un tutt'uno che rappresenta la romanità espressa dal dialetto romanesco, l'immagine del divo romano e nazionale più famoso di sempre, e il piatto nazionale per eccellenza.

I film della *Hollywood sul Tevere*, invece, erano incentrati in gran parte sulla storia greco-romana, detti *peplum* per la connotazione data dagli abiti corti da uomo tipici di questo immaginario storico, e spesso raccontavano di figure mitiche come ad esempio *Ulisse* (1954) di Mario Camerini, interpretato da Kirk Douglas, opera che ottenne un successo degno di nota anche a livello internazionale. Molte opere intendevano rappresentare la magnificenza architettonica di Roma a partire dal contesto storico, con costumi d'epoca e scenografie grandiose che riprendevano stilemi e fatti che rimandavano alla cultura romana e alla grandiosa storia dell'Impero: sono nate in tal modo opere come il primo colossal del tempo *Quo Vadis* (1951) di Mervyn LeRoy, che apre il filone legato anche al cristianesimo, al quale seguiranno *The Robe* (1953) di Henry Koster e *Ben-Hur* (1959) di William Wyler, per arrivare agli anni Sessanta con il film che ancora oggi caratterizza l'opulenza dell'immaginario filmico della *Hollywood sul Tevere*: *Cleopatra* (1963) di Joseph L. Mankiewicz. Queste opere sono state interpretate da grandi dive e divi americani, tra i quali Richard Burton, Robert Taylor, Charlton Heston e Liz Taylor, e per la loro realizzazione sono nate sartorie di alta moda che lavorano con il cinema (es. Gattinoni, Anna Mode e la stesse sorelle Fontana, quest'ultime già all'origine del mito mediale del *Made in Italy* con la

realizzazione dell'abito nuziale di Linda Christian), e che diventano famose nel mondo poiché vestono i divi anche nella vita; mentre dai primi anni Sessanta cominciano le attività di sartorie dedicate al cinema, alla televisione e allo spettacolo come Tirelli e GP11, laboratori di creatività e italianità che riassumo in modo unico le competenze del *Made in Italy* e l'arte manifatturiera nazionale applicate al cinema.

Tutte le opere citate hanno dato uno slancio al divismo americano e italiano, e unitamente al *Made in Italy* in un'unica formula espressiva, ovvero per il tramite dell'immaginario inter-trans-mediale: divi e dive dei film italiani e stranieri sono divenuti icone dei marchi di moda, e hanno portato alla ribalta internazionale il *Made in Italy* nello loro uscite pubbliche oltre che nei film, nei servizi fotografici, in televisione e nelle riviste di tutto il mondo, incrementato in tal modo anche il fenomeno del turismo di moda italiano inizialmente istituito dalle nozze Christian-Taylor nel 1949, ma divenuto pratica frequente nei decenni successivi, quando le donne americane oltre a comprare il guardaroba nuziale in Italia, per l'occorrenza visitavano il paese dal nord al sud, scegliendolo anche come meta del successivo viaggio di nozze e spesso come luogo delle nozze stesse. In queste occasioni scoprivano anche la cucina italiana nelle sue specifiche tradizioni regionali, e imparavano un vocabolario ristretto della lingua fatto principalmente di parole inerenti il mangiare, il viaggiare e il vestire.

Dal cinema al cineturismo attraverso l'intercomprensione audivisuale

Il cineturismo italiano nato nel dopoguerra, dunque, si è istituito come turismo 'di moda' e 'alla moda', e al tempo stesso, come provano tutti i fenomeni cinematografici del tempo, e nello specifico le opere citate in questo saggio, anche della 'moda dell'italianità' o dello stile di vita italiano ('dolce vita') promosso nei film degli anni Cinquanta. Di fatto, proprio l'interdipendenza dei due fenomeni industriali e culturali del cinema e del cineturismo, saranno, nel corso del decennio in questione e in quello successivo (anni Sessanta/boom economico), anche la fonte originaria di un processo di ibridazione linguistico-culturale che produrrà la mutazione rapida dei costumi sociali, delle mode e dell'italianità stessa: per controbilanciare questa tendenza, e nella prospettiva della modernità e dell'industrializzazione del paese, si cercherà un'immagine nazionale 'stabile' in una nuova culturale materiale – e immateriale al tempo stesso, dato il valore simbolico degli oggetti prodotti –: è l'esportazione dei punti vendita del *Made in Italy* all'estero, forma di mercificazione e vendita in altri paesi del 'desiderio di italianità' (promozione per la vendita di prodotti italiani) e di "esperienze di italianità" (promozione dell'uso di prodotti italiani e viaggi in Italia), due aspetti emozionali che proprio la Hollywood sul Tevere e il turismo di massa avevano ormai 'sdoganato'. Si tratta di un tassello fondante dell'avvento di una prima globalizzazione culturale-nazionale che andrà sempre più allargando i suoi confini, fino a divenire una forma di *location-placement* della nazionalità; d'altro canto, quale controparte negativa, nel corso degli anni Sessanta, come ha spiegato ai tempi Pasolini, l'intero paese era ormai in pieno processo di omologazione culturale e di assorbimento dei regionalismi e del folklore locale a vantaggio delle città capoluoghi di provincia, appiattendo la

cultura nazionale e riducendo l'uso dei dialetti – un patrimonio di lingue romanze che oggi si cerca di recuperare con progetti di ricerca e studio mirati.

I film inoltre, nel loro specifico carattere esperienziale indotto nello spettatore, producono nuove forme di riconoscimento dei simboli culturali e linguistici grazie alla capacità enattiva: indurre esperienze di cultura che lo spettatore incorpora "soggettivamente" facendole proprie, mutando e ibridando al tempo stesso il bagaglio linguistico, un fenomeno che travalica le esperienze personali e la formazione inter-culturale dei singoli spettatori per divenire addirittura vocabolario della lingua italiana: si pensi all'influenza de *La dolce vita*, responsabile della nascita di neologismi famosi, come ad esempio la parola 'paparazzo'. Come spiegato in prospettiva socio-antropologica da studiosi dei linguaggi mediali (Morin 1956) e dei Cultural Studies (Appadurai 1996; Canclini 1998), tramite questa forma di "viaggio mentale-virtuale" prodotta dall'esperienza filmica, si attiva quello che oggi, grazie alla pervasività quotidiana della "cultura visuale", è il principale modo di conoscere e comprendere/apprendere, in modo inter-compresivo, il mondo e gli altri, e al tempo stesso le culture e le lingue.

I singoli film si dimostrano dunque una fonte originale per lo studio della memoria e delle trasformazioni della cultura nazionale o dell'italianità, documentazione diretta o 'specchio antropologico' (Biondi, 2012) di aspetti culturali e linguistici da tutelare dall'oblio e da rivedere sotto una nuova lente di ingrandimento, quella che intende il cinema come superficie (Bruno 2014) o insieme di cultura materiale e immateriale ontologicamente carica di significati complessi e multi-stratificati, da interpretare spesso in prospettiva inter-trans-disciplinare.

Conclusioni

Il cinema italiano del dopoguerra, per le capacità documentali intrinseche alla narrazione e alla rappresentazione e descritte in questo saggio, consentono di osservare e conoscere elementi della cultura nazionale in una forma originaria e a volte oggi anche superata, e per tale motivo da riscoprire nei tratti emici ed etici riprodotti consustanzialmente alla drammaturgia delle opere.

Per i motivi descritti in questo saggio, il cinema italiano del dopoguerra si attesta come una fonte originale per lo studio della memoria e delle trasformazioni della cultura nazionale o dell'italianità grazie al potenziale documentale autentico e diretto poiché creato come 'specchio antropologico' di aspetti di vario tipo da tutelare dall'oblio, specialmente dal canto linguistico. Al centro del discorso come abbiamo visto emergono Roma e la romanità come esempio emblematico dei potenziali dell'immaginario filmico di rendere il luogo reale (Roma nei suoi posti istituzionali e storici più famosi, come il Colosseo, la Basilica di San Pietro, Trastevere, Piazza di Spagna, Fontana di Trevi, Trinità dei Monti, ecc.) e il luogo virtuale (romanità, romanesco, folclore locale) patrimonio simbolico della cultura nazionale e al tempo stesso immagine globale dell'italianità, promossa e percepita nel mondo come il paese del divertimento, della moda, del cinema, del buon cibo, dell'arte in ogni suo aspetto

(architettura, letteratura, musica, pittura, ecc.), ma anche delle mode del lifestyle più in voga del tempo, esprimendo pienamente il concetto di 'spirito del tempo' moriniano (1962) istituito dall'immaginario mediale. Questo complesso insieme di caratteristiche socio-antropologiche è stato a sua volta alla base del successo della *Hollywood sul Tevere* e delle profonde trasformazioni culturali, linguistiche ed economiche che ne conseguiranno, consolidando le radici filoamericane del boom economico e della modernità italiana del dopoguerra.

Bibliografia

Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of. Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Aristarco, Guido. 1943. Ossessione, in Corriere Padano, 27 giugno.

Bernardi, Sandro. 2002. *Il paesaggio nel cinema italiano*. Venezia: Marsilio.

Biondi, Teresa. 2005. *Dalla poesia al cinema di poesia. La realtà nella cinematografia di Pier Paolo Pasolini*, in Quaderni di CINEMASUD, 2, Atripalda (AV), Edizioni Laceno, p. 135-142.

Biondi, Teresa. 2007. *Antropologia e modernità nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in *"Un sordo sottobosco dove tutto è natura..."*. Atti della Giornata di Studi nel trentennale della morte di Pasolini a Sabaudia (a cura di Paola Benigni e Angelo Favaro). Roma: Azimut, pp. 115-126.

Biondi, Teresa. 2012. *Elementi di Antropologia filmica*. *L'approccio psico-antropologico nella scena cinematografica*. Roma: Meti Edizioni.

Biondi, Teresa. 2016. *Il cinema antropomorfico di Luchino Visconti. L'affresco umano degli antieroi viscontiani*. Torino: Meti Edizioni.

Bollati, Giulio. 1996. *L'italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione.* Torino: Einaudi.

Bruno, Giuliana. 2014. *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. Chicago: University of Chicago Press.

Canclini, Néstor Garcia. 1998. *Culture ibride. Strategie per entrare e uscire dalla modernità.* Traduzione di A. Gigli). Milano: Guerini.

Carluccio, Giulia; Morreale; Emiliano, Pierini; Maria Paola. (eds). 2017. *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi e culture dell'Italia del dopoguerra*. Milano: Scalpendi.

D'Amico, Massolino. 2021. *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Milano: La nave di Teseo.

D'Achille, Paolo; Patota, Giuseppe. 2016. *L'italiano e la creatività: marchi e costumi, moda e design*. GoWare: Accademia della Crusca.

De Rossi, Camilla. 2010. *Quando e Come il Cinema Parla Dialetto*, in "Italica", Vol. 87, No. 1, pp. 92-106.

Della Casa, Stefano; Viganò Dario Eduardo. 2010. *Hollywood sul Tevere: anatomia di un fenomeno*. Milano: Electa.

Morin, Edgar. 1956. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire: Essai d'anthropologie*. Paris: Minuit.

Morin, Edgar. 1962. *L'esprit du temps*. Paris: Grasset.

Parigi, Stefania. 2014. *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*. Venezia: Marsilio

Pasolini, Pier Paolo. 1972. *Empirismo eretico.* Milano: Garzanti.

Patota Giuseppe; Rossi, Fabio. 2017. *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*. GoWare: Accademia della Crusca.

Patriarca, Silvana. 2010. *L'italianità. La costruzione del carattere nazionale.* Roma-Bari: Laterza.

Paulicelli, Eugenia. 2016. *Italian style: Fashion & film from early cinema to the digital age*. New York: Bloomsbury Publishing USA.

Paulicelli, Eugenia. 2014. *Fashion: the cultural economy of Made in Italy*, in Fashion Practice", 6(2), pp. 155-174.

Pitassio, Francesco. 2019. *Neorealist Film Culture 1945-1954: Roma, Open Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Porro, Maurizio. 1979. *Alberto Sordi*. Milano: CUE Press.
Provenzano, Roberto. 2007. *Al cinema con la valigia*. Milano: FrancoAngeli.
Raffaelli Sergio. 1992. *La lingua filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le Lettere.
Raffaelli, Sergio. 1983. *Il dialetto nel cinema in Italia (1896-1983),* in "Rivista italiana di dialettologia", n 7, pp. 13-96.
Rossi Alessandra. 2003. *La lingua del cinema*, in *La lingua italiana e i mass media* (a cura di Bonomi Ilaria, Masini Andrea e Morgana Silvia). Roma: Carocci, pp. 93-126.
Rossi, Fabio. 2007. *Lingua italiana e cinema*. Roma: Carocci.
Ruffin, Valentina; D'Agostino, Patrizia. 1997. *Dialoghi di regime. La lingua del cinema degli anni Trenta*. Roma: Bulzoni.
Sobrero, Alberto. 2015. *Ho eretto questa statua per ridere: l'antropologia e Pier Paolo Pasolini*. Roma: CISU.
Visconti Luchino. 1943. *Cinema antropomorfico*, in "Cinema", n. 173-174, settembre-ottobre, pp. 108-109.
Zagarrio, Vito. 2004. *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venezia: Marsilio

.

DOI: 10.35923/QR.09.02.14

Aleksandra BLATEŠIĆ
(Università di Novi Sad)

La metafora nel linguaggio automobilistico come strumento per l'immaginazione e la concettualizzazione

Abstract: (The metaphor in automotive language as a tool for imagination and conceptualization) The advanced automotive industry and the rapid evolution of high-performance technology have begun to change the relationship between man and the car, which was initially just a practical and functional object. In the descriptions of oldtimer and contemporary cars we have noticed that they are no longer understood as means of transport, but as animated beings endowed with predominantly human emotions, temperament and character. These means of transport have marked more than a century of the history of coexistence with man and this is the reason why man has also begun to recognize his own actions and peculiarities in the characteristics and technical performance of cars. This link has affected the lexicon by increasing the number of metaphors used in both automotive and common language, heralding the emergence of a new era of mankind that is less and less "human" and more "technical". Our research was conducted on a substantial corpus of the most prestigious Italian car magazines, in which we identified various types of metaphors according to the classification developed in the field of cognitive linguistics. One of the objectives of this research is to discover to what extent the technical evolutions of motoring have left their traces on the quantity and nature of the metaphors used, as well as on the common vocabulary.

Keywords: *cognitive linguistics, motoring, lexicon, metaphor, conceptualization, idiomatic forms of language, target domain, source domain.*

Riassunto: L'industria automobilistica avanzata e il progresso rapido della tecnica ad alta prestazione hanno iniziato a cambiare il rapporto tra l'uomo e la vettura che inizialmente era solo un oggetto pratico e funzionale. Nelle descrizioni di automobili d'epoca e contemporanee abbiamo notato che esse non sono considerate più come mezzi di trasporto, ma come *esseri animati* dotati di emozioni, temperamento e carattere prevalentemente umani. Questi mezzi di trasporto hanno contrassegnato più di un secolo della storia di convivenza con l'uomo e questo è il motivo per cui l'uomo ha cominciato a riconoscere anche le proprie azioni e peculiarità nelle caratteristiche e prestazioni usate nel linguaggio sia automobilistico sia comune, preannunciando la comparsa di una nuova era dell'uomo sempre meno "umano" e più "tecnico". La nostra ricerca è stata condotta su un corpus consistente dalle riviste italiane più prestigiose di automobilismo, in cui abbiamo individuato vari tipi di metafore secondo la classificazione sviluppata nell'ambito della linguistica cognitiva. Uno degli obiettivi di questa ricerca è di scoprire in che misura le evoluzioni tecniche dell'automobilismo hanno lasciato tracce sulla quantità e sulla natura delle metafore usate, nonché sul lessico comune.

Parole chiave: *linguistica cognitiva, automobilismo, metafora, dominio target, dominio sorgente.*

1. Definizione e teoria della metafora concettuale

La metafora come figura retorica è una similitudine abbreviata che serve per abbellire il discorso e allo stesso tempo stupire i nostri interlocutori. Attraverso la metafora esprimiamo un concetto con altri termini, il cui significato viene amplificato e comunicato con sfumature diverse e con immagini di forte espressività. Per fare buone metafore, però, è necessario *saper vedere ciò che è simile* (Aristotele 1987). La metafora è stata oggetto di riflessione e ricerca per secoli, ma tra vari linguisti, letterati, filosofi e retorici risalta l'approccio del filosofo italiano Giovan Battista Vico che distingue due tipi di metafore (Vico 1744). In primo luogo ci sono le espressioni linguistiche che usano le parole associate alle esperienze quotidiane, per evocare un'altra esperienza di solito comprensibile a chiunque altro. Questo tipo di metafora è ben conosciuto da tutti perché usato frequentemente nel linguaggio quotidiano. Facciamo un esempio: "*Ho volato nella mia Lamborghini per arrivarci in tempo*". "Ho volato" qui non si riferisce all'azione del volare, ma al viaggio veloce compiuto in macchina. La caratteristica trasferita in metafora è quindi *la velocità*. L'uso metaforico di "ho volato" è ben chiaro a tutti gli interlocutori o lettori che non hanno difficoltà a riconoscerlo perché i verbi "volare" e "viaggiare" fanno parte della loro esperienza sia attiva sia passiva.

In secondo luogo ci sono le metafore che proiettano qualcosa di sconosciuto fuori dalla nostra esperienza o attribuiscono ad un elemento conosciuto una proprietà misteriosa. Pertanto riportiamo qui un esempio poetico (un salmo) – "*Se prendo le ali del mattino e dimoro nelle zone più estreme del mare...*". È infatti un esempio che non ci permette di interpretare questa sequenza di parole come esperienza vissuta. Le "ali" nel nostro mondo percettivo e conoscitivo non appartengono al "mattino", ma ai volatili, alcuni insetti ed uccelli; anche le "zone più estreme del mare" escono fuori dalla nostra esperienza rappresentando qualcosa di sconosciuto e misterioso.

Molto tempo dopo le osservazioni di Vico, alcuni linguisti contemporanei, fra i quali Black (1962), Ortony (1979) e Kövecses (1988) hanno messo in luce il problema relativo al concetto della somiglianza: l'individuazione degli elementi simili e rilevanti per la metafora non è un atto automatico, ma un intero processo fondato sulle nostre conoscenze generali degli oggetti ed eventi messi in tale relazione che ci stimola a ricostruirne le nuove dimensioni concettuali.

Nell'ultimo trentennio le scienze cognitive hanno proposto una teoria alternativa – la teoria della metafora concettuale (TMC), secondo la quale la metafora è un modo di organizzare il nostro mondo, piuttosto che uno strumento semplicemente decorativo del linguaggio avente un ruolo puramente comunicativo (Evola 2008: 55). Il padre della TMC – George Lakoff e il suo collega Mark Johnson hanno analizzato la metafora nell'uso del linguaggio quotidiano nello studio influente *Metaphors We Live By,* spiegando che i principi generali che governano la metafora non sono nel linguaggio, ma sono collocati a livello concettuale nella mente, dove viene realizzata una corrispondenza o *mapping*, tra un dominio semantico ed un altro (Lakoff, Johnson 1980). Molti altri studiosi e cognitivisti hanno continuato a sviluppare questa teoria nel

linguaggio delle emozioni (Kövecses 1988), nelle neuroscienze (Rohrer 1995), nel linguaggio delle scienze e del diritto (Veronesi 1998), nella psicoanalisi (Casonato 2003), nella psicolinguistica (Lakoff, Turner 1989; Gibbs 1994), nel linguaggio politico (Lakoff 2002; 2004/2006).

In questo lavoro analizzeremo le metafore collegate con il mondo dell'automobilismo, che vengono utilizzate frequentemente, a volte, irriconoscibili come metafore, a volte invece, insolite e creative, ma sempre basate sui concetti di un particolare rapporto tra l'uomo e l'automobile, oggetto di grande diffusione ed utilizzo nella vita quotidiana. Il linguaggio automobilistico è per lo più studiato come linguaggio settoriale (Setti, Benucci 2011), pubblicitario (Rossi 2009) oppure onomastico (Regis 2011: 121-140), ma ancora poco come parte integrante della lingua comune (Beccaria 1997), molto produttiva ed evolutiva. Basti menzionare alcune espressioni come *partire in quarta,* di larga diffusione nel registro colloquiale e familiare, che velocemente ha avuto l'equivalente *partire in quinta*, testimoniando del pronto adeguamento della lingua comune all'evoluzione tecnica (Fantuzzi 1999: 30-31). Tutti gli esempi che troveranno spazio in questo lavoro sono stati presi dalle riviste più prestigiose di automobilismo – *Quattroruote, Ruote classiche, Automobilismo e Automobilismo d'epoca*, pubblicate nell'arco degli ultimi 30 anni. Come corpus abbiamo scelto le riviste specializzate per più motivi: 1) sono scritte da specialisti del settore, ma sono rivolte ad un vasto pubblico, 2) hanno una grande diffusione, il che aiuta il lancio e la divulgazione di nuove espressioni, calchi, termini specifici e settoriali, 3) la lingua usata nelle riviste è più vicina all'uso quotidiano rispetto alla lingua letteraria, spesso più raffinata e più stilistica, ma meno diffusa. Analizzando il linguaggio automobilistico, abbiamo cercato di esplorare il modo di pensare e di agire dell'uomo moderno sempre più affezionato agli oggetti tecnici. Al fine di evitare eventuali favoritismi o pubblicizzazioni di alcune Case d'automobili presenteremo gli esempi nel modo più sintetizzato possibile senza citare i nomi dei marchi e modelli in questione. Uno degli obiettivi di questa ricerca è scoprire se le evoluzioni tecniche dell'automobilismo hanno lasciato tracce sulla quantità e sulla natura delle metafore usate. Ci siamo limitati a osservare le figure stilistiche relative alle automobili e agli organi tecnici, non prendendo in considerazione il materiale pubblicitario delle riviste che richiederebbe un' altra analisi linguistica, sostanzialmente diversa.

2. Metodologia della ricerca

La comunicazione umana è basata sullo stesso sistema concettuale che regola il pensiero e l'azione concreta, e il linguaggio costituisce una fonte di grande importanza per determinare come è fatto questo sistema (Lakoff, Johnson 1998). Al fine di semplificare il raggruppamento e l'analisi di metafore riportate di seguito abbiamo applicato l'approccio concettuale di Lakoff-Johnson, secondo il quale nel linguaggio esistono differenti tipi di metafore:

a) Metafore ontologiche – nelle quali usiamo la nostra esperienza con gli oggetti fisici: *Non è di quelle vetture che in curva "ballano".*

Molte di queste metafore non sono percepite come metafore: *Sto andando a pezzi*, *La mente è una macchina,...* I più ovvi esempi di metafore ontologiche sono gli oggetti specificati come persone: *La mia macchina beve molto, La Panda*[1] *non muore*, *Le auto soffrono*.

b) Metafore di orientamento – nelle quali usiamo la nostra esperienza con l'orientamento spaziale. Queste metafore variano da cultura a cultura. I valori della società italiana sono coerenti con le metafore di 'spezializzazione' "su" e "giù":

Il motore va su di giri, Il motore sale di giri, La frenata è all'altezza della situazione, Il regime è basso di giri, Il motore ha potenza in alto.

c) Metafore strutturali – nelle quali i tipi naturali vengono usati per definire altri concetti. Gli aspetti che mettono in luce corrispondono alla nostra esperienza collettiva:

Non è un fulmine (si pensa all'accelerazione), *È il vero status symbol.*

Nell'approccio della linguistica cognitiva ci sono tre elementi essenziali di ogni metafora: una sorgente, una destinazione e una proiezione analogica. Le metafore come fenomeni concettuali sono costituite dalla mappatura (*mapping*) dal dominio sorgente (*source domain*) al dominio target (*target domain*). I due domini sono indipendenti e non sono inclusi in un dominio sovraordinato (*matrix domain*) di livello conscio. Il dominio sorgente è legato all'esperienza sensoriale e percettiva, cioè all'interazione dell'uomo con l'ambiente. Il secondo, invece, è una destinazione, un dominio di conoscenza più astratto. Il passaggio dal dominio sorgente al dominio target si svolge attraverso la proiezione analogica, un processo per la cui realizzazione occorre: (1) riconoscere le similarità tra sorgente e destinazione, (2) isolare le proprietà che si intende trasferire dall'una all'altra e (3) saper adattare il contesto della sorgente al contesto della destinazione. Alcune metafore concettuali, come vedremo di seguito, non sono basate sulla somiglianza, ma sulla nostra esperienza, perciò le possiamo considerare piuttosto metafore di correlazioni date dalla nostra esperienza (Boyarkina 2020: 93). La metafora è infatti basata su correlazioni tra domini nella nostra esperienza che poi danno origine alle somiglianze percepite tra i due domini all'interno di una metafora (Lakoff and Johnson 1980: 113).

Il punto di riferimento della nostra analisi di metafore, usualmente presenti nel linguaggio automobilistico, saranno entrambi i domini con il concetto dell'automobile presentato in due direzioni: "automobile" come dominio sorgente (Schema 2) e "automobile" come dominio target secondo il seguente schema (Schema 1).

Nell'approccio della linguistica cognitiva ci sono tre elementi essenziali di ogni metafora: una sorgente, una destinazione e una proiezione analogica. Le metafore come fenomeni concettuali sono costituite dalla mappatura (*mapping*) dal dominio sorgente (*source domain*) al dominio target (*target domain*). I due domini sono indipendenti e non sono inclusi in un dominio sovraordinato (*matrix domain*) di livello conscio. Il dominio sorgente è legato all'esperienza sensoriale e percettiva, cioè all'interazione dell'uomo con l'ambiente. Il secondo, invece, è una destinazione, un dominio di

[1] Si pensa al modello della Casa automobilistica italiana FIAT.

conoscenza più astratto. Il passaggio dal dominio sorgente al dominio target si svolge attraverso la proiezione analogica, un processo per la cui realizzazione occorre: (1) riconoscere le similarità tra sorgente e destinazione, (2) isolare le proprietà che si intende trasferire dall'una all'altra e (3) saper adattare il contesto della sorgente al contesto della destinazione. Alcune metafore concettuali, come vedremo di seguito, non sono basate sulla somiglianza, ma sulla nostra esperienza, perciò le possiamo considerare piuttosto metafore di correlazioni date dalla nostra esperienza (Boyarkina 2020: 93). La metafora è infatti basata su correlazioni tra domini nella nostra esperienza che poi danno origine alle somiglianze percepite tra i due domini all'interno di una metafora (Lakoff and Johnson 1980: 113).

Il punto di riferimento della nostra analisi di metafore, usualmente presenti nel linguaggio automobilistico, saranno entrambi i domini con il concetto dell'automobile presentato in due direzioni: "automobile" come dominio sorgente (Schema 2) e "automobile" come dominio target secondo il seguente schema (Schema 1).

Nell'approccio della linguistica cognitiva ci sono tre elementi essenziali di ogni metafora: una sorgente, una destinazione e una proiezione analogica. Le metafore come fenomeni concettuali sono costituite dalla mappatura (*mapping*) dal dominio sorgente (*source domain*) al dominio target (*target domain*). I due domini sono indipendenti e non sono inclusi in un dominio sovraordinato (*matrix domain*) di livello conscio. Il dominio sorgente è legato all'esperienza sensoriale e percettiva, cioè all'interazione dell'uomo con l'ambiente. Il secondo, invece, è una destinazione, un dominio di

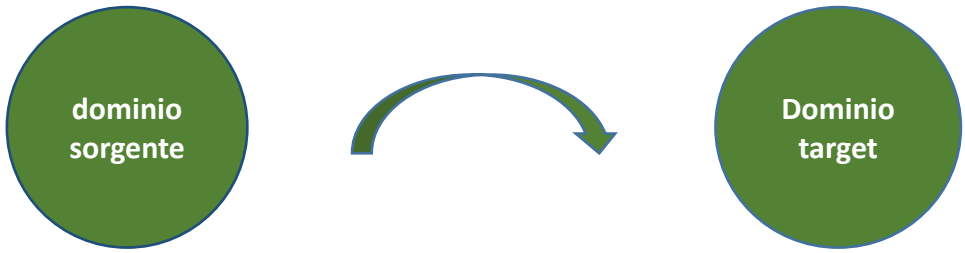
conoscenza più astratto. Il passaggio dal dominio sorgente al dominio target si svolge attraverso la proiezione analogica, un processo per la cui realizzazione occorre: (1) riconoscere le similarità tra sorgente e destinazione, (2) isolare le proprietà che si intende trasferire dall'una all'altra e (3) saper adattare il contesto della sorgente al contesto della destinazione. Alcune metafore concettuali, come vedremo di seguito, non sono basate sulla somiglianza, ma sulla nostra esperienza, perciò le possiamo considerare piuttosto metafore di correlazioni date dalla nostra esperienza (Boyarkina 2020: 93). La metafora è infatti basata su correlazioni tra domini nella nostra esperienza che poi danno origine alle somiglianze percepite tra i due domini all'interno di una metafora (Lakoff and Johnson 1980: 113).

Il punto di riferimento della nostra analisi di metafore, usualmente presenti nel linguaggio automobilistico, saranno entrambi i domini con il concetto dell'automobile presentato in due direzioni: "automobile" come dominio sorgente (Schema 2) e "automobile" come dominio target secondo il seguente schema (Schema 1).

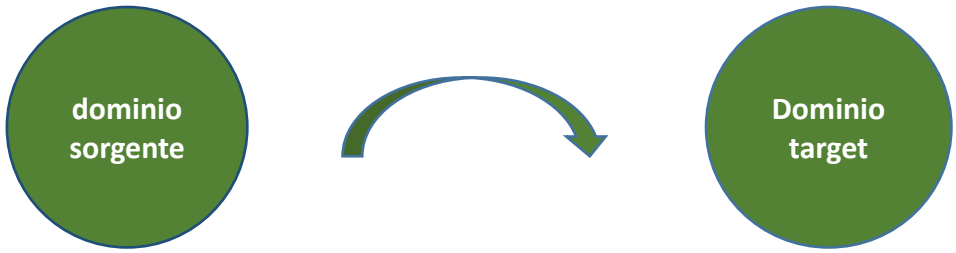
Nell'approccio della linguistica cognitiva ci sono tre elementi essenziali di ogni metafora: una sorgente, una destinazione e una proiezione analogica. Le metafore come fenomeni concettuali sono costituite dalla mappatura (*mapping*) dal dominio sorgente (*source domain*) al dominio target (*target domain*). I due domini sono indipendenti e non sono inclusi in un dominio sovraordinato (*matrix domain*) di livello conscio. Il dominio sorgente è legato all'esperienza sensoriale e percettiva, cioè all'interazione dell'uomo con l'ambiente. Il secondo, invece, è una destinazione, un dominio di

conoscenza più astratto. Il passaggio dal dominio sorgente al dominio target si svolge attraverso la proiezione analogica, un processo per la cui realizzazione occorre: (1) riconoscere le similarità tra sorgente e destinazione, (2) isolare le proprietà che si intende trasferire dall'una all'altra e (3) saper adattare il contesto della sorgente al contesto della destinazione. Alcune metafore concettuali, come vedremo di seguito, non sono basate sulla somiglianza, ma sulla nostra esperienza, perciò le possiamo considerare piuttosto metafore di correlazioni date dalla nostra esperienza (Boyarkina 2020: 93). La metafora è infatti basata su correlazioni tra domini nella nostra esperienza che poi danno origine alle somiglianze percepite tra i due domini all'interno di una metafora (Lakoff and Johnson 1980: 113).

Il punto di riferimento della nostra analisi di metafore, usualmente presenti nel linguaggio automobilistico, saranno entrambi i domini con il concetto dell'automobile presentato in due direzioni: "automobile" come dominio sorgente (Schema 2) e "automobile" come dominio target secondo il seguente schema (Schema 1).



Schema 1



Schema 2

La maggior parte delle metafore concettuali sono unidirezionali, cioè le mappature di solito vanno dal dominio concreto al dominio astratto (Boyarkina 2020: 93). Perciò, in questo lavoro l'automobile sarà osservata sia come punto di partenza nella concettualizzazione sia come punto di arrivo. Attraverso questo meccanismo della mappatura spiegheremo come la mente umana lavora con domini concettuali, elabora le informazioni e attribuisce vari significati all'oggetto di origine e/o all'oggetto di destinazione. Con la metodologia applicata intendiamo: 1) scoprire fino a che punto l'uomo riesce a identificarsi con l'automobile, i suoi organi tecnici e meccanici e 2) presentare come l'evoluzione linguistica vada di pari passo con l'evoluzione tecnica. Nella prima parte della ricerca presteremo l'attenzione al ruolo dell'automobile in due domini concettuali, mentre nella seconda mostreremo come le azioni quotidiane nell'utilizzo dell'automobile hanno.

La maggior parte delle metafore concettuali sono unidirezionali, cioè le mappature di solito vanno dal dominio concreto al dominio astratto (Boyarkina 2020: 93). Perciò, in questo lavoro l'automobile sarà osservata sia come punto di partenza nella concettualizzazione sia come punto di arrivo. Attraverso questo meccanismo della mappatura spiegheremo come la mente umana lavora con domini concettuali, elabora le informazioni e attribuisce vari significati all'oggetto di origine e/o all'oggetto di destinazione. Con la metodologia applicata intendiamo: 1) scoprire fino a che punto l'uomo riesce a identificarsi con l'automobile, i suoi organi tecnici e meccanici e 2) presentare come l'evoluzione linguistica vada di pari passo con l'evoluzione tecnica. Nella prima parte della ricerca presteremo l'attenzione al ruolo dell'automobile in due domini concettuali, mentre nella seconda mostreremo come le azioni quotidiane nell'utilizzo dell'automobile hanno influito sulla mente dell'uomo, entrando nella lingua comune attraverso espressioni idiomatiche e locuzioni.

3. "Automobile" come dominio *target*

Nella nostra ricerca abbiamo individuato un vasto numero di metafore ontologiche, che si rivelano fattori importanti per la comprensione del tipo di rapporto tra l'uomo e l'automobile.

3.1. Il carattere fisico e psichico degli esseri animati, attribuito alle automobili

In quale modo l'uomo "vede" questo oggetto che, come risulta, non è solo un mezzo di trasporto che ci porta dal punto A al punto B, ma qualcosa di più? Cominciamo dal corpo vettura che a volte assomiglia al corpo umano, a volte a quello degli animali. Da certe metafore quali *buon sangue da corsa* concludiamo che l'automobile potrebbe avere anche *le vene.* Il sangue è un elemento particolare di ogni vettura; non è lo stesso se una macchina è *di sangue misto* (prodotto di due Case d'automobili) o un *purosangue* (prodotto di una sola Casa di stile inconfondibile, di solito una vettura sportiva e veloce). Due significati diversi del termine *sangue* nelle

metafore esaminate dimostrano che non basta sapere solo i domini (sorgente, target), ma anche il contesto in cui vengono usati:

"*Bisogna prepararsi inoltre alle bizze delle quali a volte è capace un purosangue di questa razza*". (una macchina supersportiva)

"*I piloti possono sciogliere le briglie ai loro purosangue*". (macchine supersportive)

"*L'inglese di sangue misto, frutto di una stretta collaborazione con la casa giapponese*". (l'automobile in questione è descritta come frutto di collaborazione tra due case automobilistiche, una inglese e l'altra giapponese)

La somiglianza tra la corporatura degli esseri animati (*sorgente*) e quella dell'automobile (*target*) non rappresenta nessuna novità nel linguaggio, poiché la stessa proiezione analogica esiste nel campo di altri oggetti tecnici: *testa* di un chiodo, *maniglia* di una porta ecc. Quello che ci sorprende veramente è la quantità di caratteristiche umane proiettate sulle vetture che non notiamo tra gli altri oggetti tecnici. In base alle metafore trovate nel corpus non ci rimane che constatare che le automobili hanno persino:

l'anima (sportiva o corsaiola)
la personalità (autonoma, forte, ben definita)
il temperamento (vivace, brillante, grintoso)
il carattere (forte, sincero)

È invidiabile anche la quantità di emozioni e stati d'animo attribuiti alle automobili e alle loro parti. Qui riportiamo le metafore più comuni nel linguaggio automobilistico:

> il volante è triste; la vettura è simpatica, anche gustosa e si sente a proprio agio sull'asfalto; la strumentazione è grintosa; il comportamento è nervoso; il motore può essere agressivo o disponibile, ben educato; la pedaliera è poco razionale; il cruscotto è spartano e molto rigoroso; il sottosterzo è deciso,

All'automobile viene attribuita anche una certa indole, che può essere talmente forte che le vetture diventano *mostri da domare,* persino animali: *biscioni, tori scatenati*, *cavalli, leoni*, *puledri di razza, …* Nella descrizione del "mondo interno" dell'automobile e della sua propria voglia nelle azioni, abbiamo individuato le seguenti metafore:

è prevedibile nelle reazioni; non rifiuta l'ostacolo; ha tanta voglia di viaggiare; la scalatura dei rapporti predilige la ripresa; non ha ambizioni sportive; fa emergere l'anima sportiva; non ha nulla da invidiare alle concorrenti; non teme confronti; soffre.

Questo oggetto in alcune metafore sembra un essere animato che richiede un riscontro emotivo da parte del proprietario e perciò:

> tradisce; si fa perdonare; fa di tutto per farsi benvolere; convince chiunque; seduce.

3.2. La vita dinamica e i rapporti sociali nel concetto di "automobile"

Questo mezzo di trasporto è per lo più vissuto come un oggetto-essere di variabili caratteristiche e qualità. Nelle metafore le vetture non si producono, ma:

nascono, muoiono, rinascono, vanno in pensione, vivono una seconda giovinezza o ringiovaniscono, precocemente invecchiano o non dimostrano affatto gli anni e i chilometri.

Durante la "vita" le automobili possono addirittura:

crescere (rispetto alle generazioni precedenti), snellire nel corpo vettura.

Dimostrano di avere certi bisogni fisici, a tal punto che:

i motori sono assetati di benzina, ma sono apprezzati di più se bevono poco;

i motori sono regolarmente alimentati,

il cambio automatico se la mangia qualche frazione percentuale del consumo.

Le vetture, tuttavia, hanno punti deboli e non sono immuni alle malattie, così si scrive della pandemia dei pezzi difettosi, o di altri problemi, come quelli del peso eccessivo per cui l'automobile non cammina bene. Le azioni degli autoveicoli trovano il punto di riferimento in quelle degli esseri animati, soprattutto umani in molti esempi evidenziati, quali:

> il motore tira fuori senza alzare troppo la voce o – lavora senza lamentarsi mai; qualche volta promette affidabilità e durata; il controllo elettronico della stabilità entra in gioco un po' troppo tardi; su strada l'Esp ha poco lavoro; le vetture (considerate nel loro complesso) entrano in scena, debuttano, recitano un ruolo di punta, si difendono bene, se la cavano, non esagerano con i consumi, non si convertono.

Dall'ulteriore analisi del dominio sorgente risulta che l'uomo si identifica non solo fisicamente ed emotivamente con l'automobile, bensì è incline a proiettare su di lei rapporti familiari e sociali. Così esistono *le sorelle* (maggiori, minori), *le gemelle, i padri*, *le cugine, le nonnette,* o *i parenti* e si fanno addirittura *i matrimoni d'interesse*. La sensazione dell'appartenenza a un gruppo sociale si nota nelle metafore in cui le automobili *si danno appuntamento,* o sono *rivali, sfidanti, concorrenti*, *protagonisti* dei diversi eventi. Le vetture si meritano titoli che testimoniano la loro bravura nella comunità delle automobili, come *signore, campionesse, regine* (della categoria, in versatilità).

L'automobile è nell'italiano un lessema di genere femminile, ma non solo grammaticalmente. A queste "signore eleganti e bellissime" vengono attribuite alcuni tipici costumi femminili e perciò - si possono presentare:

> completamente nuove dalla testa ai piedi; in veste inedita o in versione con le minigonne o si rifanno il trucco.

A conferma di ciò giova notare che nelle riviste italiane di 30 anni fa si praticava l'uso del pronome personale *essa* per indicare l'automobile, mentre oggi prevale l'uso

di *lei.* Sappiamo che i pronomi personali soggetto di terza persona *egli/ella, esso/essa/essi/esse* nella lingua parlata sono ormai sostituiti da *lui* per *egli/esso*, *lei* per *ella/essa* e *loro* per *essi, esse* (Dardano et al., 1996). A differenza di *esso* che è usato per animali e cose, la forma *essa* è riferita anche a persone, ma il suo uso è meno comune e ha un carattere letterario o regionale. Il linguaggio delle riviste esaminate non è, però, letterario, il che ci induce a non adottare questo criterio nella nostra analisi. In quanto enunciato ci limitiamo a considerare i più comuni usi delle forme *essa* (con riferimento alle cose e agli animali) e *lei* (con riferimento a persone). Ne segue che il passaggio dall'uso di *essa* all'uso del pronome *lei* riferito alle cose potrebbe avere i seguenti significati ipotetici: l'estensione della forma *lei* ai referenti sia animati che inanimati anche nel linguaggio comune e, quindi, non solo nel parlato, o il cambiamento concettuale dell'"inanimato" all'"animato".

3.3. Metafore false o solo "diverse"

Tra le metafore del dominio sorgente "essere animato" abbiamo individuato alcuni casi particolari che richiedono ulteriori spiegazioni. Le metafore, anche se analizzate in uno stretto ambito tecnico come quello automobilistico, non hanno sempre lo stesso significato. Abbiamo messo in luce l'importanza del contesto in cui vengono usate all'inizio di questo paragrafo, ma dobbiamo ammettere che questo criterio non è sufficiente. Le relazioni analogiche tra i concetti analizzati non sono solamente espressione delle nostre esperienze fisiche e delle similarità trovate, ma anche la dimostrazione del modo di pensare dell'uomo che crea una propria visione del mondo circostante. A conferma di ciò riportiamo di seguito due metafore rappresentanti il concetto del verbo "vestirsi" in due modi diversi, uno in cui l'auto porta un capo d'abbigliamento e l'altro in cui l'auto viene indossata dall'uomo:

Queste automobili *erano indossate* di preferenza da signori attenti al taglio e alla buona fattura.

Il nuovo modello *cambia* innanzitutto *il vestito*, sempre distintivo e personale.

Un altro fenomeno che ha attirato la nostra attenzione durante la ricerca riguarda le metafore che difficilmente riconosciamo come metafore. Esaminiamo il seguente esempio – *La vettura X ha addirittura aumentato del 32,8 % il proprio volume di vendite* – che dal punto di vista linguistico, filosofico e ontologico è considerato metafora. In questa figura che evidentemente non "abbellisce" il discorso si nota la mancanza dell'effetto stilistico e linguistico. Le metafore di questo genere sono nate dalla mente pratica dell'uomo che trova soluzioni economiche nell'uso della lingua. L'esempio citato è più breve e più efficiente nella trasmissione del messaggio rispetto ad una sua ipotetica versione sintattica completa, dal codice meno pratico nell'atto comunicativo – *La casa d'automobili X che ha prodotto una nuova vettura Y del modello Z ha aumentato* del *32,8 % il proprio volume di vendite.* Le metafore possono essere sia creative che ordinarie, ma tutti e due i tipi nella forma abbrevviata esprimono dei concetti in modo più breve e conciso. Questa figura fa parte essenziale del nostro linguaggio quotidiano, fenomeno di per sé metaforico, perché l'uomo pensa, modella il mondo stesso e si esprime in termini metaforici (Lakoff 1998).

4. "Automobile" come dominio *sorgente*

In questo paragrafo ci riferiamo alla generalizzazione di alcune espressioni idiomatiche e locuzioni che provengono dall'ambiente automobilistico e che hanno lasciato il campo tecnico, ricorrendo metaforicamente nella lingua comune. In questo tipo di concettualizzazione il rapporto tra l'uomo come essere animato e l'automobile viene presentato in direzione contraria rispetto agli esempi visti precedentemente. Il concetto "automobile" a questo punto diventa *dominio sorgente*, mentre quello di "essere animato" si assume la funzione del *dominio target/destinazione*. In seguito ricordiamo alcune espressioni divenute ormai convenzionali, ma con diverso significato a seconda dell'uso in senso stretto automobilistico o nella lingua comune (Tabella 1).

Espressioni linguistiche	Significato nel linguaggio automobilistico	Significato nel linguaggio comune
andare a tutto gas	andare alla massima velocità	andare di gran carriera, per es: I bravi ragazzi vanno piano, io voglio *andare a tutto gas*[1].
battere in testa	un rumore caratteristico prodotto nei motori a scoppio da una combustione irregolare	comparsa di un rumore assillante in testa, per es. È la canzone che *mi batte in testa* tutta la giornata.
essere carrozzeria	parte dell'autoveicolo destinato a ospitare i passeggeri o le merci	forme femminili piene e procaci, per es.: Questa ragazza è ok di *carrozzeria* e canta bene.
essere giù di giri	detto del motore che sta funzionando a basso regime di rotazione	essere demoralizzato, abbattuto: Oggi mi sento un po' troppo *giù di giri*.
essere su di giri	detto del motore che sta funzionando ad alto regime di rotazione, vicino al limite massimo raggiungibile	essere agitato, eccitato, per es.: Come *mi sento su di giri* ora!
essere in panne[2]	rompersi, guastarsi	essere in difficoltà, per es.: Ora *sono in panne*, non mi viene in mente niente.
fare il pieno	fare carico completo di carburante	1. bere troppo, per es.: Ieri sera al bar *ho fatto il pieno*. 2. ottenere il massimo risultato possibile, per es.: *Ho fatto il pieno* di entusiasmo e fiducia.

[1] Anche se esiste la variante *andare a tutta birra*, nell'uso quotidiano prevale il termine *andare a tutto gas*, che ormai non è esclusivamente tecnico.

[2] Questo detto marinaresco di origine francese (*être dans le panne*) significa *restare fermi*. Da ciò deriva l'espressione usata quando l'auto si guasta (e rimane ferma!).

frenare	arrestare un veicolo azionando l'apposito meccanismo	trattenersi, dominarsi nei sentimenti e simili: *Ho frenato* l'impulso di mandargli un SMS.
mettere in carreggiata	ritornare sulla retta via	agire, realizzare, per es.: *mettere in carreggiata* un'idea meravigliosa.
sbandare	detto di veicoli stradali, deviare improvvisamente e accidentalmente dal normale assetto di marcia	allontanarsi dalla linea di comportamento ritenuta giusta: Ha cominciato a *sbandare* a causa delle cattive compagnie.
sbiellare	rompere una o più bielle, detto di motore a scoppio:	perdere l'equilibrio psichico, uscire di senno: Non ce la faccio più, mi fa *sbiellare*.
senso unico[1]	l'unico senso in cui è consentito ai veicoli di percorrere una strada	unidirezionale, per es.: Questo fenomeno non è *a senso unico* e conosce a volte anche un percorso inverso.
sorpassare	oltrepassare un altro veicolo in corsa	superare, sopravanzare: Non ti preoccupare, lo *sorpassi* in intelligenza.
targare/essere targato	provvedere di targa	appartenere, essere caratteristico di qc. o di q.c.: le novità *targate* USA.

L'influenza dell'automobile sul lessico e il linguaggio che usiamo quotidianamente è innegabile, poiché diventata mezzo di trasporto comune e alla portata di molti. Nel corso degli anni, tuttavia, l'automobile non ha perso l'aureola di un oggetto di lusso e prestigio grazie alle evoluzioni tecniche. Anche lo sviluppo della lingua tiene il passo con la modernizzazione continua dei veicoli arricchendosi sempre di più di termini tecnici.

5. Conclusione

Dall'analisi delle relazioni tra i concetti "essere animato" e "automobile" nei domini *sorgente* e *destinazione* risulta che in questo oggetto tecnico si riconoscono le parti fisiche sia dell'uomo che degli animali, a volte non chiaramente distinte (*testa, pelle, cuore, spina, sangue* fanno parte del corpo degli esseri animati in generale), e a volte ben diverse (*muso, coda, pinne* appartengono esclusivamente agli animali, e *braccio, piede* alla razza umana). Appaiono prevalentemente le metafore in cui le automobili vengono presentate come esseri con emozioni, sentimenti, carattere,

[1] La prima *strada a senso unico* fu istituita nel 1617 (Lay 1994). Anche questa espressione stradale ricalca modelli francesi, poiché proprio dalla Francia venne la prima automobile in Italia.

temperamento, proprie voglie e desideri, il che segnala una particolare visione che l'uomo stesso proietta sull'oggetto amato. Il linguaggio automobilistico con il passare degli anni diventa meno tecnico e più "animato". La rivoluzione ed evoluzione tecnica rende sempre più vicina l'idea dell'identificazione con gli oggetti pratici che ci circondano e a cui diventiamo più legati. Pertanto anche l'uomo da parte sua comincia a riconoscere le proprie azioni e peculiarità nelle caratteristiche e prestazioni tecniche delle automobili. I mezzi di trasporto hanno contrassegnato più di un secolo della storia di convivenza con l'uomo. Non sembra che la loro incidenza sul lessico e sul numero di metafore usate nel linguaggio automobilistico e nella lingua comune sia un effetto transitorio. È molto più probabile che preannunci, da un lato, la comparsa di una nuova era dell'uomo sempre 'meno umano' e 'più tecnico' e, dall'altro, di vetture sempre più 'umanizzate', almeno nella considerazione degli utenti.

Bibliografia

Aristotele (a cura di D. Lanza). 1987. *Poetica*. Milano: Rizzoli.

Beccaria, G.L. 1997. L'automobile, un'officina di parole, in "Letteratura e industria", vol. II, p. 1147-1187.

Black, Max. 1962. *Models and Metaphors*. Ithaka: Cornell University Press.

Boyarkina, Iren. 2020. *Dagli anni settanta a oggi: i nuovi orizzonti della linguistica cognitiva e la sua applicazione in CLIL, SLA, e studi di traduzione, didattica delle lingue e letteratura*, in: "Zbornik radova Filozofskog fakulteta" L (4), 89-102.

Casonato, Marco. 2003. *Immaginazione e metafora. Psicodinamica, psicopatologia, psicoterapia*, Bari-Roma: Laterza.

Dardano, M., Trifone, P. 1995. *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*. Bologna: Zanichelli Editore.

Evola, Vito. 2008. *La metafora come carrefour cognitivo del pensiero e del linguaggio*, in "Vie della metafora: linguistica, filosofia, psicologia". pp. 55-80.

Fantuzzi, Marco. 1999. *Per una storia della lingua della stampa automobilistica italiana, Quattroruote (1956-1999)*. Roma: Bulzoni editore.

Gibbs, Raymond. 1994. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.

Gola, Elisabetta. "Metafora e Intelligenza Artificiale." Diss. Centro Editoriale Librario Università della Calabria, 1994.

Kövecses, Zoltàn 1988. *The Language of Love: The Semantics of Passion in Conversational English*. USA: Associated University Press.

Lakoff, G., Johnson, M. 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G., Turner, M. 1989. *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G., Johnson, M. 1998. *Metafora e vita quotidiana.* Milano: Strumenti Bompiani.

Lakoff, George. 2002. *Moral politics: What conservatives know that liberals don't* (2nd ed.). Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George. 2004/2006. *Don't Think of an Elephant*, USA: Chelsea Green.

Lay, Maxwell G. 1994. *Die Geschichte der Straße. Vom Trampelpfad zur Autobahn*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.

Lenci, Alessandro. 2009. *Spazi di parole: metafore e rappresentazioni semantiche*. Roma: Paradigmi.

Ortony, Andrew. 1979. *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Quartu, M, Rossi, E. 2018. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli.

Regis, Riccardo. 2011. *Significati e senso dei nomi di automobile*, in "Quaderni di semantica", XXXII, 1 pp. 121-140.

Rossi, Fabio. 2009. *Emozioni e retorica in vendita: il linguaggio pubblicitario*, in AA.VV. "XXI Secolo, Comunicare e rappresentare Istituto della Enciclopedia Italiana", pp. 407-416.

Rohrer, Tim. 1995. *The cognitive science of metaphor from philosophy to neuropsychology*. University of Oregon, http://philosophy.uoregon.edu/metaphor/neurophl.htm, ultima visita il 12 settembre 2021.

Setti, Raffaella, Benucci, Elisabetta. 2011. *Italia linguistica. Gli ultimi 150 anni. Nuovi soggetti, nuove voci, un nuovo immaginario*. Le Lettere: Firenze.

Veronesi, Daniela. 1998. *Ai margini della legge? Il ruolo della metafora nei linguaggi delle scienze e nel linguaggio del diritto*, in "Academia" 14 (1): 3-6.

Vico, Giovanni Battista. 1744. *Principi di scienza nuova.* Bologna: Biblioteca Italiana Zanichelli (e-book).

FONTI

"Quattroruote" (2009-2018). Rozzano (MI): Editoriale Domus.

"Ruote classiche" (1988-2009). Rozzano (MI): Editoriale Domus.

"Automobilismo" (1989-2011). Varese: Sportcom.

"Automobilismo d'epoca" (2004-2010). Varese: Sportcom.

DOI: 10.35923/QR.09.02.15

Valentina COLONNA
(Università degli Studi di Torino)

La voce dei poeti in area romana. Uno studio fonetico sulle letture di cinque poeti contemporanei

Abstract: (The Voice of Poets in the Roman Area. A Phonetic Study on the Writings of Five Contemporary Poets) The reading of poetry, studied from a phonetic perspective, represents a relevant aspect for the investigation of the musical system of poetry. In particular, the experimental studies conducted in America, Germany (MacArthur *et al*., 2018 and Meyer-Sickendiek *et al.*, 2018) and Italy, with phonetic methodologies (VIP-*Voices of Italian Poets* project), pointed out a heterogeneous and rich contemporary panorama. In order to conduct a study of the poetry prosodic heterogeneity in the Italian capital, our work analyses and compares a selection of Roman poets, all of them included into the VIP archive. Namely, the voices of Maria Grazia Calandrone, Claudio Damiani, Biancamaria Frabotta, Daniele Mencarelli and Laura Pugno. The study uses experimental phonetics tools and the VIP-project methodology, considering a selection of acoustic and stylistic indexes. It highlights different prosodic styles in relation to the textual features, with common and divergent traits mainly on an organizational, melodic and rhythmic level. The results of this research follow the partition of contemporary poetry voices presented in Colonna (2021), confirming the variation and the change in the poetic prosody, also in a same area.

Keywords: *prosody, poetry, phonetics, voices of Italian Poets, poetry reading.*

Riassunto: La lettura della poesia, studiata in un'ottica fonetica, rappresenta un aspetto rilevante per l'indagine dell'impianto musicale della forma poetica. In particolare, gli studi sperimentali condotti in ambito americano e tedesco (MacArthur *et al.*, 2018 e Meyer-Sickendiek *et al.*, 2018), oltre che in ambito italiano con metodologie fonetiche (progetto VIP-*Voices of Italian Poets*), hanno messo in evidenza un panorama eterogeneo del nostro tempo e ricco di informazioni. In questo lavoro presentiamo uno studio limitato a una selezione di poeti di area romana, afferenti all'archivio di *Voices of Italian Poets*, analizzati e confrontati con gli strumenti della fonetica sperimentale e con la metodologia impiegata nel progetto VIP, considerando e valutando una scelta di indici acustici e stilistici della prosodia poetica. Più in particolare, sono state prese in esame le voci di Maria Grazia Calandrone, Claudio Damiani, Biancamaria Frabotta, Daniele Mencarelli e Laura Pugno. Lo studio consente di mettere in luce diversi stili prosodici, considerati in relazione alle caratteristiche testuali, con tratti comuni e divergenti prevalentemente da un punto di vista organizzativo, melodico e ritmico. I risultati emersi da questa ricerca si situano nella ripartizione delle voci poetiche contemporanee presentata in Colonna (2021), confermando la variazione e il mutamento della prosodia poetica, anche all'interno di una stessa area.

Parole chiave: *prosodia, poesia, fonetica, voices of Italian Poets, lettura poetica.*

1. Memoria e poesia: un'introduzione sulla voce e gli archivi

La natura musicale della poesia passa attraverso la voce del suo autore. La lettura ad alta voce, per questo, costituisce un elemento non secondario per gli studi connessi

alla pagina poetica. La conservazione della vocalità poetica rappresenta un dovere sociale, che a partire dal secolo scorso, ha trovato una sua strada sempre più consolidata nella tradizione archivistica. Memoria in poesia è dunque anche conservazione e valorizzazione di una vocalità autoriale documentabile.

Bisogna anche considerare che la tradizione archivistica che spicca a livello internazionale si trova associata ai maggiori studi della prosodia poetica che sono andati crescendo soprattutto in tempi recenti e che hanno delineato le principali scuole di ricerca sul tema. Possiamo, tra queste, trovare la rappresentativa scuola anglofona che, oltre a includere le prime teorizzazioni delle *formule* di Byers (1977, 1979, 1980) e, successivamente, di Barney (1998), si è diffusa in area statunitense, con gli studi teorici di Bernstein (1998) e i lavori sperimentali degli anni più recenti, connessi all'imponente e storico archivio del Pennsound (citiamo tra questi i contributi di MacArthur, 2016 e di MacArthur *et al.*, 2018, ma anche quelli di Grobe, 2012 e i molteplici approcci computazionali). Anche in ambito germanofono è possibile rintracciare una forte connessione tra la tradizione archivistica della prosodia poetica e la ricerca associata: difatti, slegato dal lavoro sperimentale e originale di Wagner (2012), va menzionato l'ampio progetto di ricerca di *Rhythmicalizer* (v. Meyer-Sickendiek *et al.*, 2017) connesso a un archivio di chiaro prestigio internazionale, quale *Lyrikline*. In area francese, dove nascono le prime ricerche fonetiche e le prime registrazioni ad esse finalizzate ai primi del Novecento, seguite poi in tempi rapidi dal mondo statunitense, la tradizione della vocalità poetica si avvia con gli *Archives de la parole*, fondati da Brunot nel 1911. Attorno a questa realtà archivistica si sviluppa il progetto *Le patrimoine sonore de la poésie*, che mira non solo alla conservazione e valorizzazione dei materiali, ma anche al loro studio (vedasi, tra gli altri, Puff, 2015).

Ultima realtà che prendiamo in considerazione è quella italiana, in cui, oltre ai lavori pionieristici di Bertinetto (1973) e ai contributi di Schirru (2002 e 2004), si è sviluppato in questi ultimi anni il progetto VIP-*Voices of Italian Poets* dedicato allo studio della lettura poetica italiana, con impiego di metodologie di fonetica sperimentale. Il progetto, che rappresenta il punto di riferimento di questo contributo, consta di una parte di archivio digitale *online*, finalizzato, da un lato, alla memoria, alla valorizzazione e alla conservazione della vocalità poetica quale prezioso patrimonio culturale della nostra tradizione letteraria, e, dall'altro, alla ricerca scientifica e allo sviluppo di un modello di studio e di una metodologia apposita di studio. È dunque basato su una selezione di dati afferenti a VIP e sugli strumenti investigativi in esso sviluppati che ci concentreremo nei prossimi paragrafi[1].

2. VIP: la voce dei poeti in area romana

Questo studio mira a considerare con un approccio fonetico la lettura della poesia italiana in una selezione di cinque autori dell'area romana inclusi nell'archivio di VIP-*Voices of Italian Poets*. L'analisi che si presenterà sarà di tipo qualitativo e offrirà una

[1] Per un approfondimento sulla metodologia e gli studi completi impiegati in VIP vedasi Colonna (2021).

descrizione dettagliata di ciascuna lettura considerata; a questo seguirà poi da una parte comparativa di confronto tra le voci, osservate in particolare in alcuni degli aspetti più interessanti della loro interpretazione emersi nel corso dello studio.

a. I dati

La selezione dei dati considerata include tre voci di poete donne e due di poeti uomini contemporanei, nati e/o cresciuti e/o residenti a Roma, in cui risulti riconoscibile un sostrato prosodico di area romana.

Più in particolare, le voci e i relativi testi presi in considerazione sono quelli di: Maria Grazia Calandrone (1964), *Canzone*; Laura Pugno (1970), *Gilgames'*; Biancamaria Frabotta (1946), da *La testa leggera*; Claudio Damiani (1957), *Sì, ho cercato*; Daniele Mencarelli (1974), *Quanto era bianca*. Di ogni autore è stata esaminata una registrazione, inclusa nell'archivio VIP e in formato .wav e mono[1].

b. La metodologia

La metodologia adottata è quella della fonetica acustica. È basata su un'annotazione del materiale audio, realizzata tramite il software Praat e strutturata su 4 livelli, che registrano i comportamenti dell'asse prosodico (livello di Enunciato Poetico-EN2, Curva Prosodica-CP3, Parola Ritmica-PR4) in relazione a quello testuale di riferimento (livello di Verso-VS). A partire da questa annotazione, sono stati estratti diversi dati da ciascuna lettura (manualmente e tramite script), che sono confluiti nella rappresentazione grafica della lettura poetica VIP-Radar (VIP-R). Sia l'annotazione sia la descrizione grafica del Radar, unitamente all'estrazione dei dati, appartengono al protocollo in uso nella metodologia VIP ed esposta in Colonna (2021 e c.d.s.). Il VIP-R tiene conto di 20 indici caratteristici della prosodia poetica e che sono inclusi al suo interno (tra cui il rilevamento dell'organizzazione prosodica in relazione al testo e della sua pianificazione, una selezione di parametri fonetici che descrivono le qualità acustiche della lettura, l'accentazione prosodica, la percezione dell'aspetto intonativo e di velocità elocutiva, l'aspetto retorico del testo). Il suo uso consente una visualizzazione immediata e simultanea di più aspetti salienti nella lettura della poesia. A completezza delle descrizioni delle singole analisi sono fornite inoltre le immagini relative agli spettrogrammi e agli oscillogrammi di porzioni di letture, tratte dal *software* Praat, che consentono di approfondire alcuni aspetti rilevati già dal Radar e che appaiono come caratteristiche di una specifica prosodia.

[1] Le letture sono ascoltabili online sulla piattaforma VIP, in formato mp3, al seguente link: https://www.lfsag.unito.it/ricerca/VIP_platform.html

[2] Intendiamo con *enunciato poetico* un «atto linguistico indipendente, che presenti un confine terminale e una sua significazione prosodica unitaria, che può essere costituito da una sola o da più sezioni interne» (Colonna, 2021: 173).

[3] Si intende l'unità prosodica interpausale (cf. Colonna, 2021: 165).

[4] Unità su cui ricade la cadenza ritmica, percepito come elemento forte nella curva prosodica.

Ultima parte metodologica dello studio è quella che prende forma nella sezione di comparazione finale dei materiali, in cui si presentano alcuni istogrammi comparativi, relativi a dei parametri scelti dai VIP-R, messi a confronto e in relazione tra loro, insieme a una riduzione del VIP-R in chiave comparativa e a un VIP-VoiceDecriptionScatterplot, che consente di visualizzare il rapporto tra le diverse letture, relativamente alla combinazione di f_0 e *plenus* (dato, quest'ultimo, dal rapporto tra totale della durata delle CP e delle P).

Obiettivo delle analisi e delle descrizioni che andremo a proporre è dunque quello di osservare nel dettaglio e nell'insieme questi campioni di lettura afferenti a una limitata area geografica, col fine di individuare eventuali connessioni o lontananze tra essi e, per ultimo, confrontare i risultati emersi con precedenti ipotesi classificatorie delle voci della poesia italiana in ambito prosodico.

c. I risultati

i. Le poete Calandrone, Pugno, Frabotta

Passiamo a descrivere i risultati emersi dalle analisi, cominciando dalle tre voci delle poete donna considerate.

Iniziamo partendo dalla lettura di Maria Grazia Calandrone, che risulta nel complesso particolarmente ritmata, scandita a livello accentuale e da una cadenza che si rincorre in una continua imitazione intonativa e da un colore melodico omogeneo. Riportiamo il VIP-R in Figura 1: da un primo sguardo del Radar, è possibile individuare un marcato indice di *plenus*, che risulta un tratto caratteristico di questa lettura, che presenta uno scarso uso di pause e una fitta presenza di parlato che prevale sull'elemento del silenzio, come già percepibile a un primo ascolto. La lettura di Calandrone è una lettura che ha rincorre la voce, limitando al minimo le presenze pausali. Questo si conferma anche nella gestione della lunghezza della curva prosodica che, rispetto ad esempio alla gran parte delle letture del Novecento (cf. Colonna, 2021), tende ad allungarsi e ad assecondare diverse misure organizzative, anche più ampie. Nello specifico, troviamo in questa voce le quattro tipologie organizzative tra loro combinate, in un'interpretazione che vede le unità prosodiche tendere all'allungamento, includendo all'interno porzioni di testo più ampie, capaci di raggiungere sino ai 4 versi inclusi per intero sotto una stessa CP, che assume in questo modo la forma di una curva poliverso (come nel caso dei vv. 8-11).

Questo tratto organizzativo, riscontrato in altre voci di autrici contemporanee attive anche nel parlato radiofonico (cf. Colonna, 2017), è risultato poco frequente nelle voci dei poeti del Novecento (cf. Colonna, 2021), a eccezione di pochi casi, come quello di Bertolucci e Maria Luisa Spaziani, in cui la presenza di questa tipologia di curva non è risultata trascurabile. In Calandrone, tuttavia, la modalità prosodica prevalente è quella della curva emiverso, che si combina, in ordine, con curve interverso, *versi-curva* e poi curve bi-/poliverso. Dunque una varietà di lunghezza melodica caratterizza questa interpretazione poetica, facendo convivere misure diverse del respiro. A caratterizzare la scansione organizzativa variegata si unisce anche una

particolare insistenza a livello melodico, che tende a rimarcare una stessa fascia frequenziale. Il colore melodico appare quindi nel complesso definito e omogeneo, riducendo al minimo gli sbalzi tonali e i cambi di registro, come mostrano anche gli indici bassi di *voice setting changes* e *pitchspan*: se le curve, quando si allungano, tendono a rimarcare una precisa fascia tonale, i contorni terminali delle diverse CP tendono, a loro volta, a uniformarsi prevalentemente sulla scia della dichiarativa poetica, che si manifesta quale cifra stilistica della lettura[1]. Elemento cruciale appare infatti quello della *synonymia & palilogia intonation*, che rivela uno stile che tende alla ripetizione e alla ripresa di strategie intonative nel corso della lettura: è parte di questo sistema la caratteristica alta presenza di /Da//. Il parametro della SpeechRate (*SpRate*) risulta nella media, mentre quello delle inarcature (*enj*) mostra la scarsa realizzazione dell'enjambement a mezzo di pausa: nel complesso la velocità percepita risulta talvolta andare verso accelerazioni e rallentamenti (come mostrano i livelli di *trattenuto* e *accelerando*), a cui contribuisce anche l'eterogeneità della misura prosodica adottata. Assistiamo infine con questa lettura all'unico caso, in queste analisi, di *interrupt*, procurato dalla marcata articolazione di alcuni punti specifici che scandiscono la lettura e che contribuiscono alla percezione di piccole "frenate", che formano parte di una cadenza che insiste, complessivamente, ininterrotta e lasciando poco spazio al respiro.

[1] Con *dichiarativa poetica* o *dichiarativa esplicativa* intendiamo quel tipo di intonazione che «racchiude in sé un'intenzione di spiegazione, si trova su confine terminale e il suo andamento non è fortemente discendente, bensì discende, restando però su un tono -mb (mediobasso), risultando caratterizzante di questo specifico parlato.». (Colonna, 2021: 168).

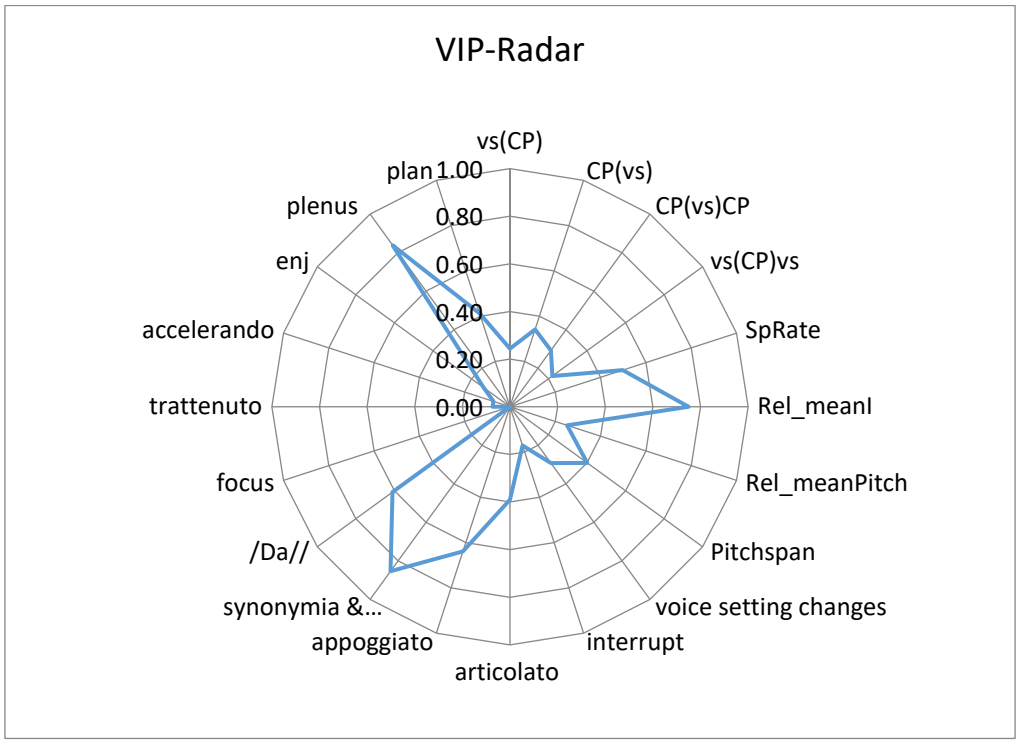


Figura 1. VIP-Radar di Maria Grazia Calandrone

Su un piano accentuale, in linea con lo stile melodico adottato e con le scelte pausali, si individua una prevalenza di *appoggiato* che supera nettamente quella dell'*articolato*. In questo caso le PR che scandiscono le CP vengono a marcarsi con l'insistenza tonale. Col fine di approfondire la descrizione dello stile intonativo introdotto, riportiamo un'immagine dello spettrogramma e dell'oscillogramma relativi a una porzione di lettura, in cui risulta visibile il tratto caratteristico di allungamento della CP in una curva poliverso (in questo caso comprensiva di 4 vv. al suo interno), che mantiene nella sua scansione interna in parole ritmiche PR (mediamente 3 PR per CP) un livello tonale globalmente piano, che conserva anche nella conclusione la modalità intonativa della dichiarativa esplicativa a cui abbiamo fatto riferimento[1].

[1] Nello specifico caso di questo esempio riportato è possibile inoltre effettuare una suddivisione intonativa interna tra nono e decimo verso, percepibile appunto solo su un piano percettivo.

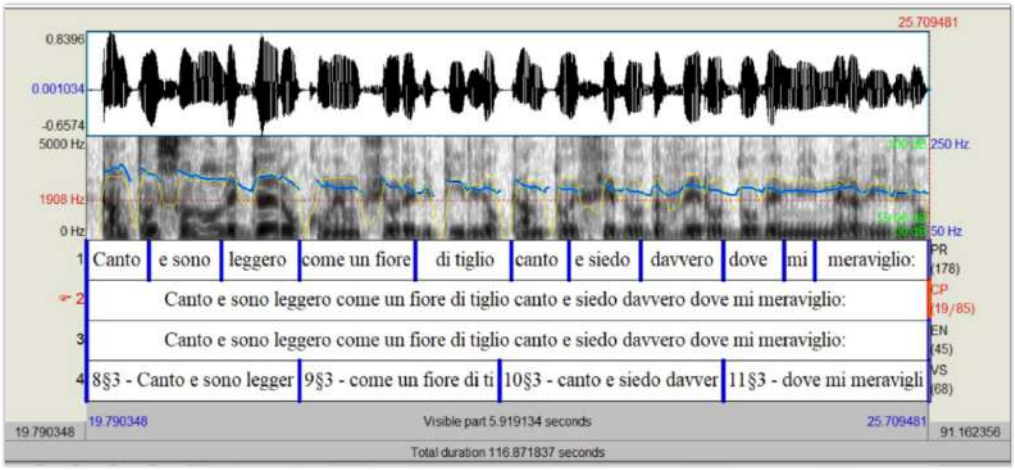


Figura 2. Immagine di Praat relativa alla lettura di Maria Grazia Calandrone

La lettura del poemetto di Laura Pugno impiega, anche in questo caso, sin dall'inizio una cadenza riconoscibile e ripetitiva, che fa uso quasi unicamente di intonazioni dichiarative, che conferiscono all'intera lettura un tono dichiaratamente assertivo.

Osservando il radar, è possibile trovare rispetto a quello precedentemente analizzato in Calandrone, diverse analogie su alcuni punti salienti della lettura. Spicca infatti anche in quest'interpretazione una dominanza del *plenus*, quale scelta preferenziale di gestione del silenzio all'interno della lettura, che risulta ancora superiore a quello incontrato in Calandrone. I silenzi infatti si rimpiccioliscono ulteriormente in un parlato poetico che tende alla riduzione estrema del vuoto pausale e a un'insistenza melodica strategica. Difatti il prevalente e alto uso di /Da//, seppure in relazione a un testo privo di punti e unito a un'equa presenza di riprese prevalentemente palilogiche delle intonazioni, determina una modalità di lettura fortemente connotata da un'omogeneità generale (ulteriormente confermata dal basso livello di *voice setting changes*) e che converge in un'asserzione complessiva. La fedeltà a una chiara e confermata scelta intonativa diventa in questo modo cifra stilistica dell'intera registrazione, caratteristica di una voce che, tuttavia, impiega in questa lettura un *pitchspan* medio-alto.

A questo stile melodico marcatamente assertivo si unisce un'organizzazione prosodica che privilegia l'impiego di *versi-curva* (evidente dal principio, laddove non si fa neanche uso di punteggiatura) e a cui si aggiungono anche, talvolta, curve bi- e poliverso (evidenti nella parte conclusiva). Totalmente assenti sono invece le curve emiverso e raro è l'impiego di curve interverso. Le curve che allungano il respiro, seppure in una misura contenuta quale è quella di un verso corto caratteristico di questa scrittura, si sono incontrate anche nella lettura di Calandrone e sono qui ancora una volta presenti, non combinate in modo variato con tutte le altre tipologie di CP: qui

determinano una sorta di duplicazione della misura del verso, che resta tuttavia la vera unità di misura del respiro prosodico di Pugno. Inoltre, l'adozione di curve poliverso implica anche l'assorbimento dell'*enjambement*, laddove presente, in realizzazioni non pausali incluse all'interno di una sola CP, come nel precedente caso.

La velocità d'eloquio non si discosta di molto da quella incontrata in Calandrone, mantenendo un livello medio e associandosi a una percezione di accelerazione, talora avvertibile. Anche in termini accentuali troviamo una convergenza con questa voce, potendosi notare un'evidente prevalenza dell'*appoggiato* sull'*articolato*: emerge infatti una scansione delle CP tramite PR, piuttosto che un'effettiva articolazione tra CP a mezzo di pausa. Questa lettura si scandisce, come nel precedente caso, in nuclei accentuali omogenei, che non esplorano fasce melodiche tra loro differenti, mantenendo moderati i cambi di tono. Il rapporto che lega l'intenzione prosodica al testo in una dichiarazione di asserzione si sviluppa anche nell'alto grado di plan, che descrive la forte coincidenza tra enunciazione poetica e verso.

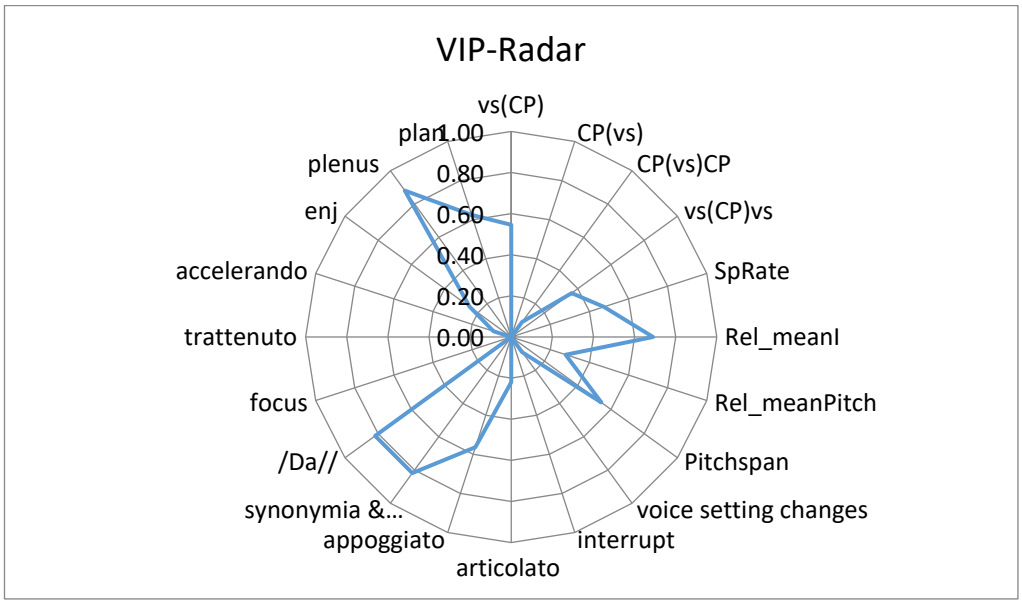


Figura 3. VIP-Radar di Laura Pugno

Riportiamo un'immagine tratta da Praat, relativa all'inizio della lettura, dove sono visibili gli andamenti delle curve di f_0 con intonazione /Da// che coincidono con i primi versi della pagina: in questo modo l'organizzazione prosodica si scandisce dal principio in *versi-curva* tra loro in ripresa, rispettivamente sinonimica e palilogica. È visibile inoltre la ripartizione marcata delle CP in PR.

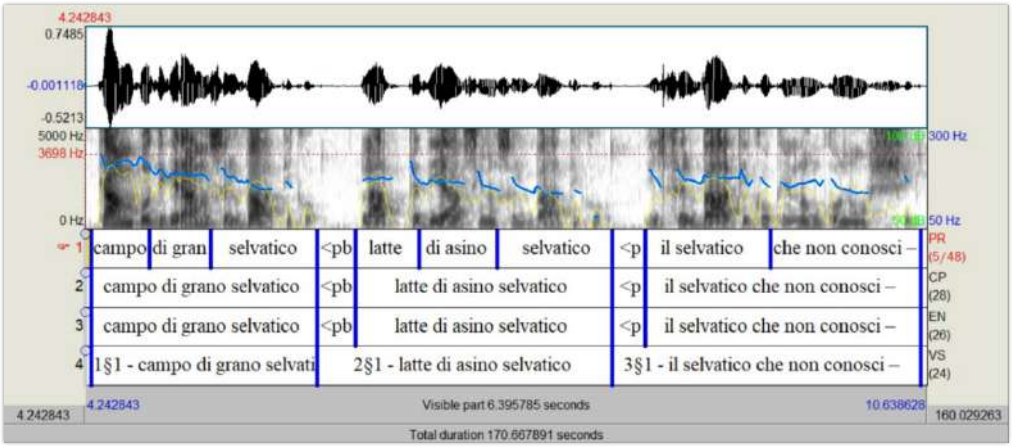


Figura 4. Immagine di Praat relativa alla lettura di Laura Pugno

La lettura di Biancamaria Frabotta già al solo ascolto risulta distaccata dalle precedenti per un'intenzione prosodica differente: caratterizzata da maggiori leggerezza e movimento del tessuto melodico, la sua voce non tende alla marcatura tonale e intonativa, né piuttosto alla dichiarazione come espressione principale della lettura. Dall'osservazione del radar si evince che le sue scelte organizzative sono prevalentemente condizionate dall'andamento dei sintagmi, da valorizzare nella loro presenza, e della punteggiatura, da seguire, piuttosto che favorire la *mise en page* del testo con i suoi versi: l'autrice in questo modo giunge a misurare le curve prosodiche prodotte su unità di lunghezza inferiori al verso, realizzando così primariamente curve emiverso, che si associano all'uso di *versi-curva* e, in minima parte, a curve interverso. A differenza dei casi precedenti, è in questo caso totalmente assente la presenza di curve bi- e poliverso: il suo respiro si conforma a misure più contenute. Il grado di *plan*, inoltre, analogo a quello di Pugno e dunque impostato su un livello alto, implica una prevalente assimilazione della lunghezza dell'enunciato poetico a quella del verso testuale: l'intenzione enunciativa in questo caso asseconda quella della pagina, seppure si basi sull'inclusione al suo interno di unità minori e non prevalentemente di versi nel loro intero.

Per quanto riguarda l'aspetto intonativo, si può dire che la varietà melodica che emerge in questa lettura si associa a scelte intonative multiple, che anche il grafico rivela nel basso numero di /Da// e nel limitato uso di ripetizioni intonative, in ripresa sinonimica o palilogica, e nell'elevato parametro di *voice setting changes*, che rivela l'impiego di varietà tonali e di registro.

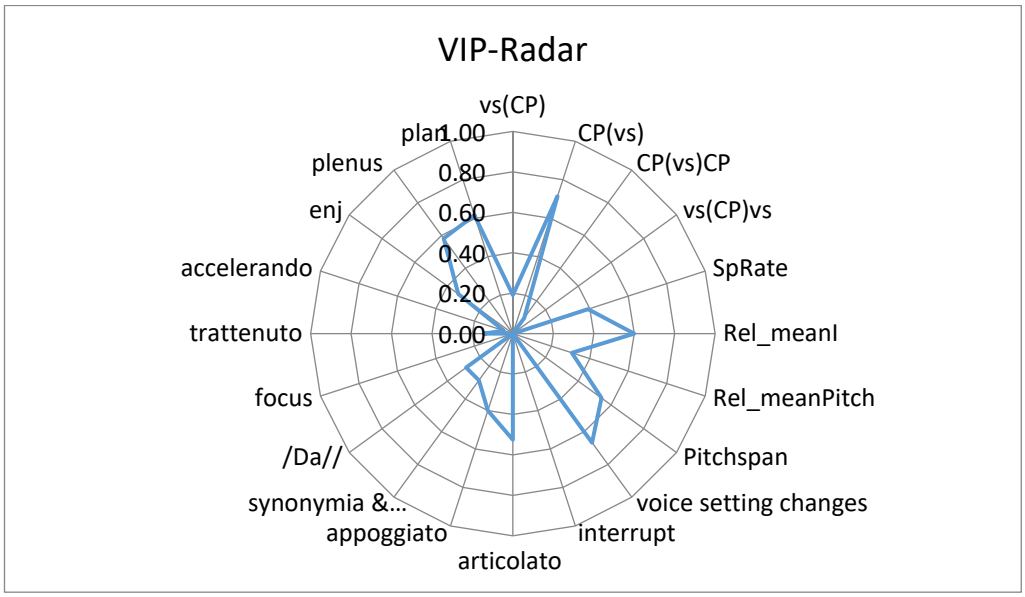


Figura 5. VIP-Radar di Biancamaria Frabotta

Rispetto alle voci finora viste, il *plenus* risulta in questo caso nettamente più basso, su un livello globalmente medio: diverso e maggiore è infatti l'impiego delle pause in questa lettura, che inframezzano le più frequenti fratture interne al parlato prosodico e intramezzano così i versi, portando anche a una maggiore realizzazione dell'*enjambement* tramite interruzione pausale. L'interpretazione di Frabotta appare quindi meno fitta e più respirata, più articolata, piuttosto che marcata a livello accentuale tramite scansione interna alle catene foniche. Possiamo dire che sotto l'aspetto accentuale prevale infatti lo stile *articolato* su quello *appoggiato*, servendosi di pause per marcare i livelli di articolazione tra CP e contribuendo anche in questo modo a una percezione della velocità talvolta come rallentata, come mostra il moderato grado di *trattenuto* rilevato. Anche la velocità elocutiva si discosta lievemente dalle precedenti, come si può notare già a un livello percettivo, risultando più bassa.

L'immagine estratta da Praat (Figura 6), relativa all'incipit della lettura, mostra curve prosodiche con un movimento interno di f_0 che conferma la variazione nell'uso di tono all'interno delle singole CP e la tendenza alla varietà intonativa in quest'autrice. Si può anche notare che le pause scelte sono lunghe e molto lunghe, in contrasto con i precedenti esempi riportati: esse si collocano in presenza di virgole, assecondando le indicazioni della punteggiatura e della sintassi, piuttosto che quelle del verso, contribuendo alla formazione di curve emiverso e interverso e a una marcata articolazione del dettato prosodico.

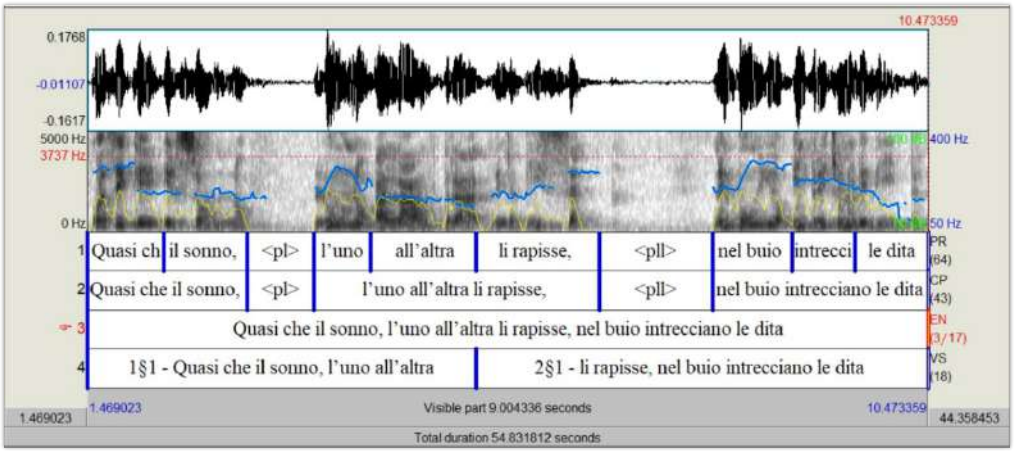


Figura 6. Immagine di Praat relativa alla lettura di Biancamaria Frabotta

ii. I poeti Damiani e Mencarelli

La voce di Claudio Damiani si caratterizza per la sua pacatezza e il suo andamento di racconto ed evocazione. La sua lettura già a un primo ascolto è lontana da uno stile assertivo, si caratterizza per un colore timbrico nel complesso omogeneo nella sua delicatezza e nello stile di sorpresa globale, non privo però di variazioni interne. Grazie all'analisi del VIP-Radar è possibile analizzare strati più profondi di questa lettura: a livello organizzativo risulta una preferenza per l'uso di *versi-curva* come modalità prevalente di curva prosodica (confermata anche dall'alto tasso di *enjambement*, che conferma la riproduzione con interruzione pausale), abbinata anche a curve emiverso. Non si presentano invece curve interverso e poliverso. Anche in termini di pianificazione dell'enunciato poetico (*plan*) possiamo notare che in parte troviamo una sua lunghezza vicina a quella del verso, in un accordarsi della misura prosodica a quella della pagina, in termini di organizzazione interna e di intenzione.

Se il carattere complessivo della lettura appare omogeneo, una sua varietà interna prende forma all'interno di un *range* melodico alto, come rivela il *pitchspan*, per quanto combinato con cambi di tono e registro nel complesso mediobassi. La variazione di questo stile è confermata da un medio-basso tasso di *synonymia & palilogia intonation*. Tuttavia, il picco /Da// mostra un uso sostanzioso, per quanto nettamente inferiore a quello rilevato in Calandrone e Pugno, di dichiarative assertive e poetiche. A scandire a livello accentuale questa lettura è l'articolazione tra le curve prosodiche, piuttosto che la loro marcatura interna tramite le PR. Il respiro di questa voce cerca anche nel silenzio un orientamento, facendo di questo elemento un tratto caratterizzante, con funzione demarcativa, in grado di bilanciare e alleggerire il parlato del suo peso assertivo: infatti anche il *plenus*, con un valore mediobasso che raggiunge il livello più basso in assoluto tra tutte le interpretazioni finora viste, rivela un uso ricco delle pause in questa prosodia. Misura media pausale è in questa lettura quella della pausa lunga <pl>.

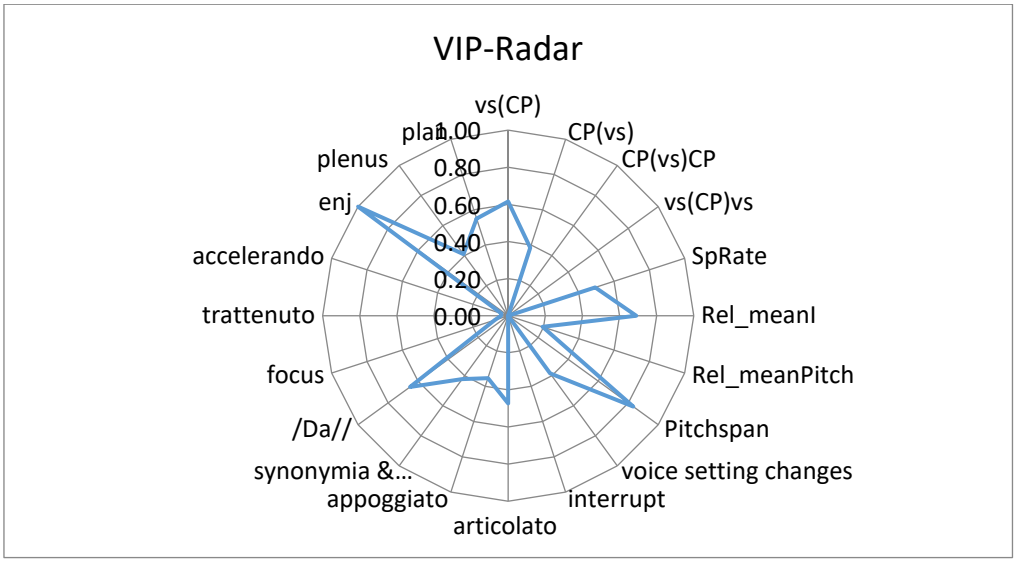


Figura 7. VIP-Radar di Claudio Damiani

Osservando l'inizio della lettura anche in questo caso (v. Figura 8), assistiamo a una serie di differenti modalità dichiarative (che vanno dall'assertiva sul primo verso alla dichiarativa poetica sul secondo e terzo, e caratterizzano lo stile di lettura del poeta). Esse presentano un'evidente discesa melodica, specie in corrispondenza della terza e quarta CP, seppure mantenendo un contorno terminale lievemente rialzato. Si può notare inoltre dall'immagine anche la varietà pausale che anima sin dal principio la lettura e combina nel giro di pochi secondi pause brevi, lunghe e medie: tra queste, le due pause lunghe, cifra stilistica di questa voce, segnano lo stacco di verso. La tipologia pausale contribuisce dunque, nel corso della lettura, a una funzione demarcativa della struttura testuale, generando varietà e movimento nella gestione del tempo prosodico.

L'ultima voce che prendiamo in esame è quella di Daniele Mencarelli: ritroviamo nuovamente un clima di racconto e di sorpresa, in uno stile complessivamente pacato. Con questo poeta, stando anche al VIP-R, ci troviamo davanti a una lettura che valorizza principalmente i sintagmi, tendendo a frammentare il verso in unità minori e dando vita a una lettura sintagmatica. La gran parte delle CP è infatti costituita da curve emiverso e totalmente sono assenti le curve interverso e bi-/poliverso, in modo analogo a quanto incontrato nella lettura di Frabotta.

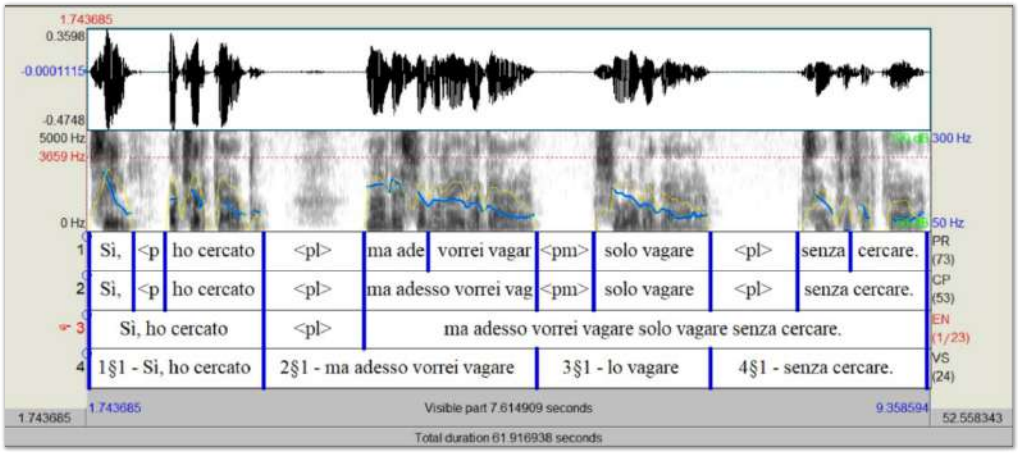


Figura 8. Immagine di Praat relativa alla lettura di Claudio Damiani

Altro tratto che in questa interpretazione risulta particolarmente caratteristico è quello della pianificazione, che vede il più alto livello raggiunto, con un coincidere prevalente tra enunciato poetico e verso. La lettura di Mencarelli ruota infatti attorno a una misura del verso riproposta in una ricomposizione interna, il cui insieme prende forma nell'enunciato. Anche il grado di *plenus* si presenta alto, paragonabile a quello di Pugno o Calandrone, e testimonia un privilegio del parlato sulle pause, il cui uso risulta limitato, restando queste sovrastate dal parlato. La fittezza di questa lettura si associa anche a una percezione di accelerazione, per quanto la velocità elocutiva sia media e in linea con le altre: inoltre, in termini accentuali, il rapporto tra *articolato* e *appoggiato* è meno contrastante, giocandosi la scansione a cavallo tra le due dimensioni, con un lieve prevalere della scansione degli enunciati in CP piuttosto che dalla marcatura delle PR.

Accompagna anche questo stile di lettura, come quello di Damiani, un uso medioalto di dichiarative poetiche, diverse volte in ripresa sinonimica: il grado di /Da// e di *synonymia & palilogia intonation* sono infatti a un livello uguale, descrivendo dunque una lettura basata su una struttura intonativa che gioca, più che in Damiani, sulla ripresa melodica. I movimenti intonativi sono infatti limitati a poche divergenze tonali, come mostra il *voice setting changes*, e le curve prosodiche presentano generalmente andamenti omogenei, all'interno di un *pitchspan* medio.

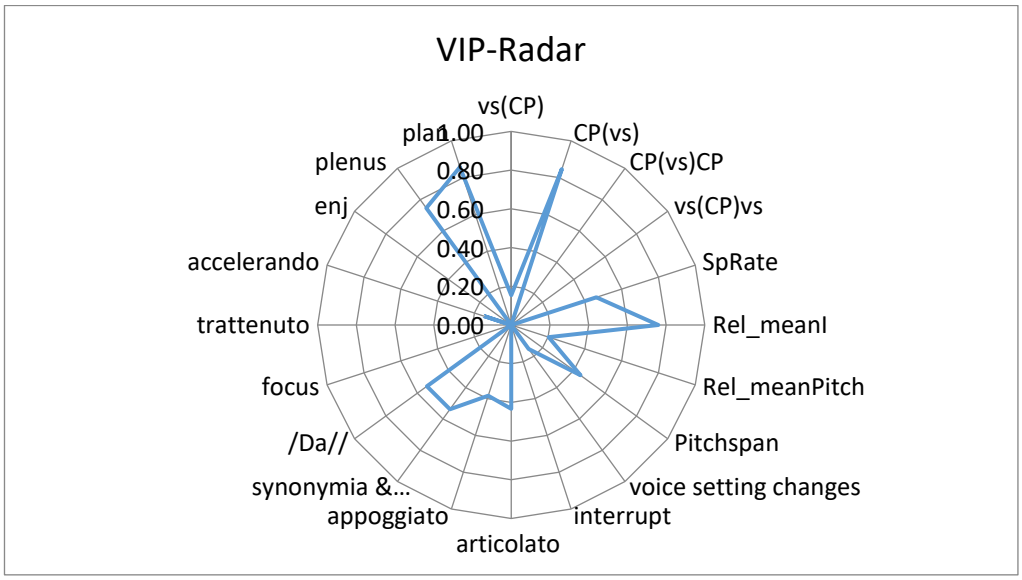


Figura 9. VIP-Radar di Daniele Mencarelli

L'immagine relativa alle curve di f_0 (Figura 10) mostra la combinazione delle curve emiverso che dividono il v. 2 in tre unità e del *verso-curva* in coincidenza del v. 3. L'andamento melodico riconoscibile è quello della dichiarativa poetica. Notiamo inoltre un *gap* tra le tipologie di pause incluse in questa porzione di lettura, che va dalla pausa breve direttamente alla pausa lunga, di cui la prima separa i sintagmi messi in evidenza dalla scansione in curve emiverso, e la seconda tipologia pausale separa l'ultima curva emiverso del v.2 dal *verso-curva* successivo, con una funzione demarcativa della tipologia pausale, analoga a quella incontrata con Damiani.

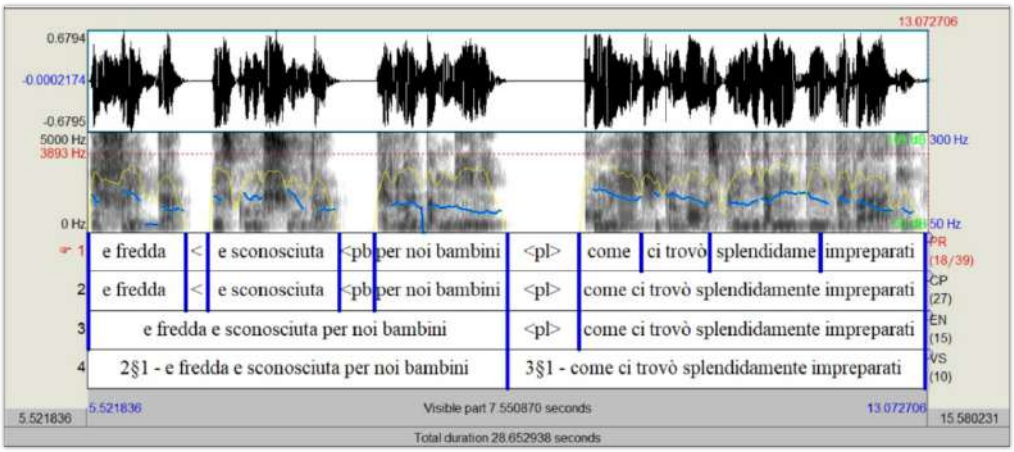


Figura 10. Immagine di Praat relativa alla lettura di Daniele Mencarell

iii. Una breve comparazione di alcuni tratti

Al fine di comparare le letture in questione nei loro aspetti più salienti, prendiamo in esame e mettiamo a confronto i seguenti parametri: CP *Speech Rate* (CP SpRate), ovvero velocità media delle CP, e numero medio di sillabe per CP (nrSill./CP); organizzazione prosodica (versi-curva, curve emiverso, curve interverso, curve bi-/poliverso); durata media di CP e P; relazione tra *plenus* e f_0; aspetto melodico della lettura, con comparazione degli indici di *voice setting changes*, *synonymia & palilogia intonation*, /Da//. Forniremo principalmente istogrammi, insieme a radar e scatterplot.

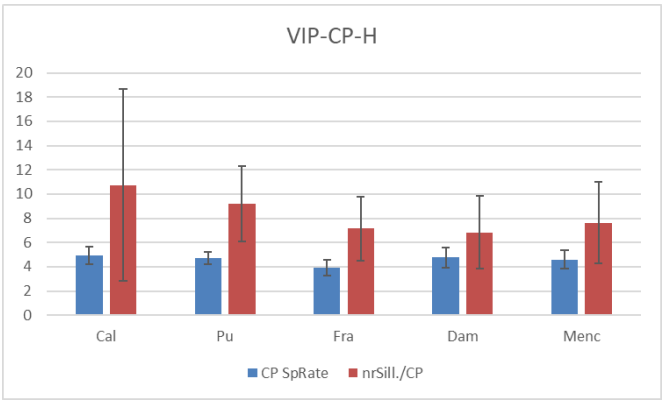


Figura 11. VIP-CP-Histogram

Considerando i primi due parametri nel VIP-CP-Histogram, è possibile notare una velocità elocutiva media delle CP complessivamente omogenea, con un livello lievemente inferiore in Frabotta e una variazione minima in Pugno. Si diversifica invece il numero medio di sillabe per CP, che vede un picco massimo in Calandrone (come facevano supporre le curve poliverso, frequenti anche in Pugno, che raggiunge infatti il livello subito inferiore), con una variazione interna notevolmente alta, che indica anche la mutevolezza nella gestione interna del numero sillabe per CP. Il più basso numero di sillabe per CP si raggiunge in Damiani, con una variazione interna non trascurabile e un livello che non si discosta di molto da Frabotta e Mencarelli.

Il VIP-R-CP, che include le quattro tipologie di CP viste nelle 5 realizzazioni, consente di vedere contemporaneamente i diversi livelli di gestione delle CP, così da individuare i diversi usi delle tipologie organizzative da parte dei locutori in questione: emerge un'omogeneità su tutte le tipologie prosodice in Calandrone soltanto, mentre nelle altre voci è più evidente il prevalere su tutte di una tipologia organizzativa rispetto ad altre. Tra queste spicca la convergenza sui livelli più alti in corrispondenza delle curve emiverso, raggiunti da Frabotta e Mencarelli (che impiegano anche un numero analogo, basso, di *versi-curva*), totalmente assenti invece in Pugno. Si rilevano solo in Calandrone e Pugno, curve bi-/poliverso, mentre la tipologia dell'interverso è assente in Mencarelli e Damiani e massima solo in Calandrone. Tutti i poeti, si può notare, fanno uso di *versi-curva*, seppure in proporzioni diverse (raggiungendo i picchi

massimi di prevalenza con Damiani e Pugno), risultando così questa la tipologia prosodica più consolidata.

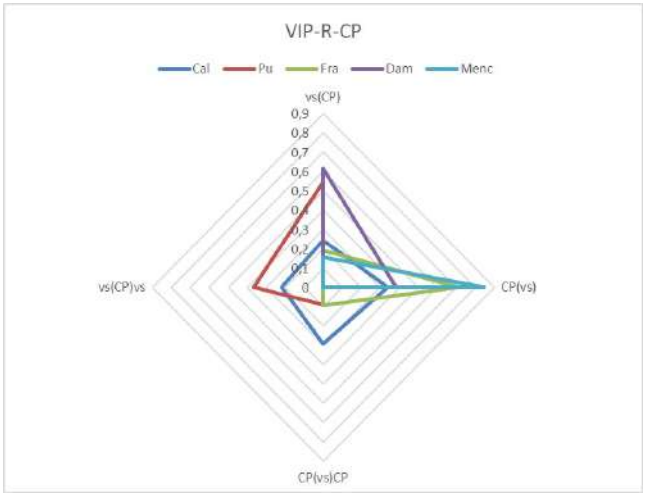


Figura 12. VIP-R-CP

L'istogramma relativo al confronto tra le durate delle pause e delle curve prosodiche (in s) (VIP-CP-P-H) mostra, anche in questo caso, che la durata media di CP più alta si raggiunge in Calandrone, con anche la maggiore variazione interna (confermata anche per le pause). Il grafico consente di vedere come i livelli più alti di durata di CP si presentino nelle voci femminili, mentre i livelli si mantengano più bassi nelle due voci maschili. La durata media delle pause raggiunge il massimo con Damiani, che presenta anche un'alta variazione interna (alta anche in Pugno), seguito da Frabotta; analoghe sono invece le durate medie pausali di Mencarelli e Pugno.

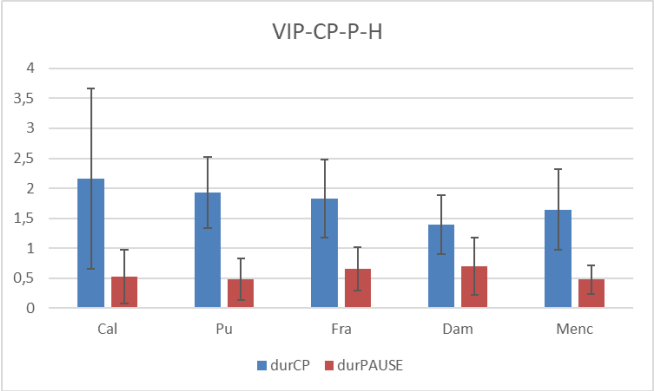


Figura 13. VIP-CP-P-Histogram

Il VIP-*VoiceDescriptionScatterplot* avvicina le due letture di Calandrone e Pugno per la frequenza media f_0 e il grado di *plenus* adottati. Emerge dal grafico anche lo stacco tra Damiani e Mencarelli che, seppure con un livello frequenziale analogo, differiscono nettamente nella gestione delle pause in relazione al parlato. Risulta più autonoma, tra le varie voci, la lettura di Frabotta, situata su una fascia melodica più alta e con un *plenus* intermedio tra tutte le letture.

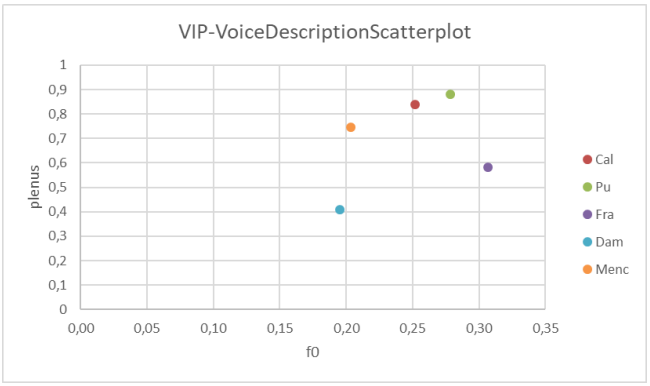


Figura 14. VIP-VoiceDescriptionScatterplot

Infine, dal VIP-H-melodies è possibile visualizzare il confronto tra la divergenza interna alle singole voci nei tre parametri selezionati relativi all'aspetto intonativo. In Pugno, Frabotta e Mencarelli il livello di *synonymia & palialogia intonation* raggiunge livelli pari a quelli dell'intonazione /Da//, con valori molto alti in Pugno e i più bassi in Frabotta. Un maggiore distacco si trova invece in Calandrone, dove la lettura nel complesso appare caratterizzata da una ripetizione e ripresa intonativa continua. L'indice di *voice setting changes* è particolarmente divergente tra tutte le letture, con un contrasto maggiore in Pugno e Frabotta, con cui si raggiungono rispettivamente il minimo e massimo valore, mettendo in evidenza il contrato tra la lettura più omogenea delle cinque e la lettura più variata al suo interno.

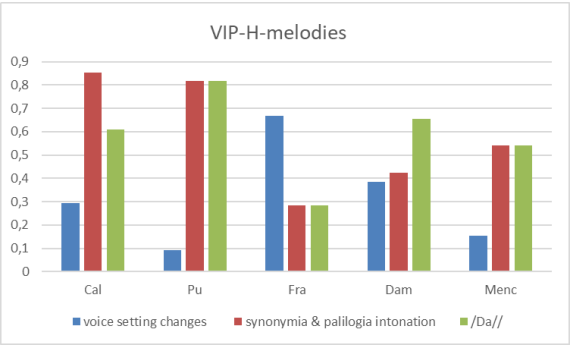


Figura 15. VIP-H-melodies

3. Conclusioni

Al termine di quest'analisi possiamo trarre alcune conclusioni sulle letture selezionate. Sono emersi infatti diversi tratti che hanno avvicinato o allontanato tra loro queste voci, portandoci a riconoscere alcuni stili di vocalità poetica, più o meno paragonabili tra loro.

Alcune divergenze generali sono emerse tra le poete donne e i poeti uomini di generazioni vicine: esse trovano infatti le loro manifestazioni a partire dal carattere generale e dalle intenzioni più salienti della lettura, che risultano differenti tra i due gruppi e sono individuabili anche a un livello percettivo, mettendo in contrasto stili più assertivi (come quelli di Calandrone e Pugno) con stili più pacati, come quelli di Damiani e Mencarelli. A questo si aggiunge inoltre la tendenza all'insistenza intonativa, che caratterizza fortemente le due autrici donna menzionate e in modo minore, invece, i due autori uomini; anche nella gestione organizzativa delle curve prosodiche le tipologie vocali si prestano a un'opposizione, che vede nelle voci delle due poete gli unici casi di allungamento della curva prosodica sino al poliverso (capace anche di giungere a una durata della CP che tocca la media più alta con Calandrone). Questo avvicinamento delle due voci femminili è apparsa confermata anche dal VIP-*VoiceDescriptionScatterplot*. Più svincolata da questi due raggruppamenti è la voce di Frabotta, che risulta anche la voce generazionalmente distaccata: la poeta si discosta in tutti gli indici citati e, in aggiunta, anche nella non trascurabile velocità elocutiva, più bassa in assoluto tra le cinque[1]. Se caratteristica comune alle altre quattro letture è anche la frequente intonazione /Da// (che include diverse tipologie di dichiarativa, come visto, e che raggiunge il picco massimo in Pugno), presentandosi talvolta bilanciata anche con un livello simile di ripresa intonativa e spesso evidente a principio di lettura, in Frabotta troviamo una varietà di lettura che la porta a non rimanere ancorata a un uso prevalente di una modalità intonativa e una sua ripetizione ma piuttosto variare continuamente intonazioni. La sua lettura appare dunque più libera rispetto alle altre considerate e più vicina, in molti aspetti, alle voci melodiche della Seconda Radio e Televisione, che trovano continuazione in un filone delle voci contemporanee, come individuato da Colonna (2021). Ricollegandoci alla classificazione proposta in questo precedente studio e cercando di integrarla con questo lavoro sperimentale, proveremo quindi a fornire una "classe descrittiva" di queste voci, finalizzata al solo orientamento nell'inventario sonoro della poesia contemporanea, ancora poco esplorato, senza pretesa di definizione.

Diversi tratti contribuiscono ad allontanare ancora le voci di Damiani e Mencarelli, per quanto tra loro vicine in diversi aspetti sopra visti: tra questi, ad esempio, il rapporto con le pause e il grado di *plenus*, da esso dipendente, che avvicinano Damiani a Frabotta e Mencarelli a Calandrone e Pugno. Su un piano accentuale, invece, le voci degli autori uomini possiamo dire che si trovano più vicine

[1] La velocità elocutiva è apparsa nella prima proposta di storia della lettura della poesia italiana (Colonna, 2021) un indice centrale per la periodizzazione, mostrando come sia andata riducendosi nel tempo, nel passaggio dalla prima alla seconda radio e televisione e all'interno della seconda.

a quella di Frabotta, privilegiando un uso dell'*articolato*, piuttosto che dell'*appoggiato*, privilegiato da Calandrone e Pugno. Le scelte organizzativo-prosodiche in relazione al testo hanno portato nel complesso a una realizzazione dell'inarcatura prevalentemente priva di pausa e che privilegia piuttosto l'ordine logico di *rejet* e *contre-rejet*.

Alla luce dei tratti emersi possiamo dire dunque che, seppure ogni raggruppamento rigido porti con sé dei limiti e uno spazio di libertà sia necessario per ogni tentativo di classificazione, una proposta di partizione in "tipologie vocali" si prova a fornire ugualmente, tenendo conto di questi delicati aspetti. Se, da un lato, la voce di Frabotta può afferire dunque, come premesso e anticipato anche in Colonna (2021), alla classe delle voci melodiche che vanno delineandosi a partire dalla Seconda Radio e Televisione e trovano continuazione anche tra alcuni poeti contemporanei, risulta più complessa l'individuazione della classe per Calandrone e Pugno, che in queste letture appaiono sul confine tra le voci tridimensionali e quelle modali, per alcune loro analogie. Tuttavia, inseriremo tra le voci tridimensionali, influenzate da altre vocalità (che, tra il resto, portano anche alla realizzazione di tipiche curve poliverso e di allungamenti netti delle durate di CP e a timbriche originali), la lettura di Calandrone, mentre classificheremo come voce modale quella di Pugno, affiancata anche da Mencarelli per l'alto tasso di *synonymia & palilogia intonation*, con un livello uguale di /Da//, che contribuiscono alla tonalità omogenea di lettura. Coloritura, questa, che apparirebbe anche centrale in Damiani (classificato come tale in Colonna, 2021) ma che risulta subordinata a una maggiore variazione melodica interna (registrata, tra l'altro, anche dal *voice setting changes* e dal *pitchspan*), che si rivela quale manifestazione di una tipologia di lettura melodica.

Lo studio ha dimostrato che è possibile proporre dei raggruppamenti tra letture, anche nel caso di un ristretto *corpus* di letture, col fine di visualizzare e ordinare meglio i risultati emersi, anche all'interno di una stessa area geografica: analisi approfondite e mirate si presentano come necessarie per contribuire a completare analisi prevalentemente percettive e impressionistiche, oltre che fornire nuovi spunti di ricerca.

Questa piccola ma rappresentativa raccolta di letture ha messo in luce dunque una ricchezza di scelte e approcci all'interno del panorama romano, mostrando inoltre, in alcuni aspetti rappresentativi della vocalità poetica, significative convergenze, che hanno consentito di tracciare connessioni e collegamenti tra autori.

I dati considerati hanno rappresentato non solo una preziosa fonte di documentazione e memoria del panorama poetico contemporaneo ma anche un'opportunità di approccio innovativo al loro studio. La ricerca sperimentale applicata ai documenti sonori della poesia contemporanea rappresenta un primo passo per una vitalità della loro memoria e rivela un interessante potenziale per ulteriori approfondimenti e classificazioni, possibili anche a livello diatopico e bisognosi di tenere conto di una molteplicità di fattori per l'analisi (tra cui genere, età, testualità). Un tale approccio consentirebbe di considerare anche la varietà regionale dei documenti sonori della poesia italiana letta quale ulteriore prospettiva di indagine.

Bibliografia

Barney, Thomas H. 1998. *Style in performance: The prosody of poetic recitation*. Lancaster (England): University of Lancaster. Unpublished doctoral dissertation.

Bernstein, Charles (a cura di). 1998. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York: Oxford Univ. Press Poi in: *My Way: Speeches and Poems*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

Bertinetto, Pier Marco. 1973. *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca.* Torino: Rosenberg & Sellier.

Byers, Prudence P. 1977. *The Contribution of Intonation to the Rhythm and Melody of Non-Metrical English Poetry*, Ph.D. Dissertation, University of Wisconsin–Milwaukee.

Byers, Prudence P. 1979. *A formula for poetic intonation*. *Poetics*, 8, 4, pp. 367-380.

Byers, Prudence P. 1980. *Intonation Prediction and the Sound of Poetry*. *Language and Style*, vol. 13, n. 1, 3-14.

Colonna, Valentina. 2017. *Prosodie del «Congedo». Analisi fonetica comparativa di dodici letture.* Tesi magistrale, Università degli Studi di Torino, A.A. 2016-2017.

Colonna, Valentina. 2021. *Voices of Italian Poets*. *Analisi fonetica e storia della lettura della poesia italiana dagli anni Sessanta a oggi*, Tesi di Dottorato, Supervisor A. Romano, Università degli Studi di Genova-Università degli Studi di Torino.

Colonna, Valentina. 2022. *La lettura della poesia italiana del secondo Novecento: una proposta di studio fonetico*. *L'analisi linguistica e letteraria*, vol. 29, n. 3/2021, 5-26.

Grobe, Christopher A. 2016. *On Book: The Performance of Reading*. *New Literary History*, 47, 4. (Autumn 2016): 567-589. https://muse.jhu.edu/article/643672.

MacArthur, Marit. 2016. "Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies," *Monotony, the Churches of Poetry Reading, and Sound Studies PMLA*, vol. 131, n.1, January 2016, 38-63.

MacArthur Marit, Zellou Georgia & Miller Lee M. 2018. "Beyond Poet Voice: Sampling the (Non-) Performance Styles of 100 American Poets". *Journal of Cultural Analytics*, April 18, 2018. DOI: 10.31235/osf.io/5vazx.

Meyer-Sickendiek Burkhard, Hussein, Hussein and Baumann, Timo. 2018. "Analysis and Classification of Prosodic Styles in Post-modern Spoken Poetry". In: Burghardt, M. & Müller-Birn C. (a cura di). *INF-DH-2018*. *Bonn: Gesellschaft für Informatik e.V., Workshop in Berlin, Germany, September 2018*. DOI: 10.18420/infdh2018-09.

Schirru, Giancarlo. 2002). "Correlati acustici del ritmo linguistico". In: Buffoni F. (a cura di). *Ritmologia.* Milano: Marcos Y Marcos, 267-306.

Schirru, Giancarlo. 2004. "Costituenza metrica e lingua poetica italiana". In: Albano Leoni F., Cutugno F., Pettorino M. & Savy R. (a cura di). *Il parlato italiano* (Atti del convegno nazionale di Napoli 13-15 febbraio 2003). Napoli: D'Auria, testo F9.

Wagner, Petra. 2012. "Meter Specific Timing and Prominence in German Poetry and Prose". In: Niebuhr O. (a cura di), *Prosodies – Context, Function, Communication.* Berlin/New York: De Gruyter, 219-236.

DOI: 10.35923/QR.09.02.16

Otilia–Ştefania DAMIAN
(Universitatea "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca)

Claudiu Isopescu (1894-1956), tra memoria e oblio

Abstract: (**Claudiu Isopescu (1894-1956) between memory and oblivion**). Our paper, the result of an interdisciplinary research, is part of the broader framework of Italian-Romanian cultural relations in the interwar period. One of the most important promoters of Romanian culture and literature in Italy was Claudiu Isopescu (1894-1956), founder of the Department of Romanian Language and Literature at the University "La Sapienza" in Rome. Although known in Romanian scientific circles, his figure is less valued in current studies, both in Romania and in Italy. We will try to understand the reasons for this absence and we will bring back into discussion, and into memory, less analysed aspects of his work, such as the translations of Romanian literature in Italy. Great Romanian authors (Caragiale, Coșbuc, Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Rebreanu, Slavici, etc.) were translated, under his direct supervision, by Isopescu's Italian students (C. Ruberti, A. Silvestri-Giorgi, A. Carsia, L. Cialdea, etc.). Also under his direct supervision, the first Italian monographs of Romanian writers were published, most of them in the collection "Piccola Biblioteca Romena". We will also explore Isopescu's research studies, some of which are still cited in specialist works, such as the one on the presence of Romanians in the Italian geographical literature of the 16th century or those on Italian cultural memory in nineteen-century Romanian authors.

Keywords: *Isopescu, comparative literature, translations, Italian-Romanian cultural relations, exile.*

Riassunto: Il nostro intervento, frutto di una ricerca interdisciplinare, si inserisce nel quadro più ampio delle relazioni culturali italo-rumene nel periodo interbellico. Uno dei più importanti promotori della cultura e della letteratura romena in Italia è stato Claudiu Isopescu (1894-1956), fondatore della Cattedra di lingua e letteratura romena all'Università "La Sapienza" di Roma. Anche se conosciuto negli ambienti scientifici romeni, la sua figura è meno valorizzata negli studi attuali, sia in Romania che in Italia. Proveremo a capire le ragioni di questa assenza e riporteremo in discussione, e nella memoria, aspetti meno analizzati della sua attività, come le traduzioni di libri romeni in Italia. Grandi autori romeni (Caragiale, Coșbuc, Eminescu, Creangă, Sadoveanu, Rebreanu, Slavici, ecc.) sono stati tradotti, sotto la sua diretta supervisione, dagli allievi italiani del professor Isopescu (C. Ruberti, A. Silvestri-Giorgi, A. Carsia, L. Cialdea, ecc.) Sempre sotto la sua diretta supervisione, sono state pubblicate le prime monografie italiane di scrittori romeni, la maggior parte nella collezione "Piccola Biblioteca Romena". Ci soffermeremo anche sugli studi di Isopescu, alcuni dei quali sono tuttora citati in opere di carattere specialistico, come quello sulla presenza dei romeni nella letteratura geografica italiana del XVI secolo o quelli sulla memoria culturale italiana in autori romeni dell'Ottocento.

Parole chiave: *Isopescu, letterature comparate, traduzioni, relazioni culturali Italo-Romene, esilio.*

Originario da una nota famiglia della Bucovina, Claudiu Isopescu (1894-1956), prima lettore, poi incaricato e poi ordinario di lingua e letteratura romena presso l'Università degli Studi di Roma tra gli anni 1926-1956 rimane uno dei protagonisti più importanti della storia degli scambi culturali italo-romeni nel periodo interbellico. Nel presente studio, condotto con metodologia interdisciplinare, prenderemo in discussione

alcune prospettive collegate alla sua presenza nella memoria culturale dei romeni. Partiremo dall'immagine che i suoi contemporanei avevano di lui per arrivare a quella delineata dagli studi scritti negli anni più recenti, studi che hanno cercato di rivisitare la sua figura, per soffermarci ulteriormente sulla sua produzione divulgativa e scientifica. Infine proveremo a capire il valore degli studi del docente romeno nel loro contesto e nei nostri giorni.

Le fonti usate per la nostra ricerca spaziano da quelle inedite italiane, in particolare i fascicoli del docente dell'Archivio Storico dell'Università di Roma "La Sapienza" e dell'Archivio Centrale dello Stato, dell'Archivio della Biblioteca Alessandrina o dell'Archivio del Ministero degli Esteri, ma soprattutto nei carteggi privati di Claudiu Isopescu con alcuni intellettuali italiani del periodo interbellico, in particolare quelli con Giovanni Gentile, Vittorio Rossi, Giulio Bertoni, Michele Barbi, Raffaelo Morghen, Gaetano de Sanctis ed altri ancora. Biblioteche e archivi romeni conservano anch'essi varie fonti inedite sull'intellettuale romeno: i più importanti sono senza dubbio il Fondo Isopescu del Servizio Manoscritti della Biblioteca dell'Accademia Romena e quelli dell'ex Archivio di Stato di Bucarest, l'attuale Archivio Nazionale Storico Centrale di Bucarest.

Tra le fonti edite che abbiamo potuto rintracciare, la nostra attenzione è andata in primo luogo alle lettere che Isopescu ha inviato ad intellettuali romeni di grande rilievo tra cui George Călinescu (Mecu 1984-1985), Camil Petrescu (Ichim 1981, 250-280), Mircea Eliade (Handoca 1999, 250-280), Ovid Densuşianu (Onu, Vîrtosu, Rafailă 1984, 36-45), Nicolae Iorga (Vatamaniuc 2004, 455-462; Vatamaniuc 2005, 171-179) a cui si aggiungono i contributi che mettono in risalto vari aspetti, a volte contraddittori, della personalità di Isopescu: dall'evocazione complessa di docente fatta da studiosi che lo hanno conosciuto direttamente come Mario Ruffini (Ruffini 1969, 305-312) o Mariano Baffi (Baffi, 1955/1956) e dagli apprezzamenti di contemporanei quali lo scrittore George Călinescu (Călinescu 1927), il filologo Giulio Bertoni (Bertoni 1933), o ancora, nel periodo dell'esilio, di Ion Popinceanu (Popinceanu 1955/1956) agli articoli di Mircea Eliade, a volte pieni di sincera ammirazione (Eliade 1927) altre volte critici sulla qualità delle traduzioni a cui Isopescu ha dato avvio in Italia (Eliade 1933), dagli studi testimonianti, che cercano di assegnare all'intellettuale romeno un posto più significativo nella memoria culturale dei romeni come quelli di Nastasă (Nastasă 1994, 29-30) o di Dragoș Luchian (Luchian 1994, 263-267), alle voci altrettanto recenti che suggeriscono il suo legame con il movimento legionario (Manolescu 2003, 422). Non per ultimo abbiamo raccolto delle testimonianze preziose di ex allievi di Claudio Isopescu (Pop Damian 2006, 525-542) che completano il quadro sulla memoria di Isopescu in Romania e in Italia.

Lettere e documenti conservati negli archivi italiani dimostrano che personalità importanti del mondo politico o accademico italiano hanno sostenuto l'attività dell'intellettuale romeno in Italia (Damian 2004-2005, 549-563), contribuendo all'istituzione e, per tutto il ventennio fascista, al consolidamento della cattedra di lingua e letteratura romena all'Università di Roma: i ministri della Pubblica Istruzione

del Governo Mussolini (da Pietro Fedele, Giuliano Balbino, Francesco Ercole, Cesare Maria de Vecchi a Giuseppe Bottai), i rettori dell'Università di Roma (Giorgio del Vecchio, Federico Millosevich, Pietro de Francisci) o ancora i presidi della Facoltà di Lettere (Giuseppe Cardinali, Vittorio Rossi o Giuliano Balbino), ma soprattutto il direttore della Scuola superiore di perfezionamento in filologia romanza, diventato poi direttore dell'Associazione italo-romena, Giulio Bertoni (1936-1942), per fare solo i nomi più significativi. Come si desume dai vari carteggi consultati, in particolare le lettere inviate a Gentile e conservate presso la Fondazione Giovanni Gentile (Italia), fondamentali per Isopescu sono stati anche gli incoraggiamenti di Benito Mussolini o l'amicizia e le azioni di Giovanni Gentile.

> Altrettanto influenti sono le personalità romene che hanno tentato, ognuno a modo suo, di appoggiare Isopescu, svolgendo varie azioni tra le due guerre mondiali per creare il consenso politico e culturale, sia in Italia che in Romania, per l'attività del docente romeno: basta pensare a Nicolae Iorga, Iuliu Maniu, Liviu Rebreanu, Ovid Densușianu, Ion Bianu, George Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade e tanti altri rappresentati dell'*élite* culturale romena (Pop Damian 2006, 525-542).

Pur non avendo qui lo spazio di sviluppare questo aspetto, dobbiamo mettere in risalto il numero elevato di articoli che esaltano la sua attività nella stampa romena e italiana del periodo interbellico, articoli che lo colgono in particolare nella sua dimensione di propagandista della cultura romena in Italia (come ad esempio Călinescu 1927; Tonelli 1930; Boz, 1931; Șoimaru 1939). Dopo la seconda guerra mondiale Isopescu sceglie la strada dell'esilio. Malato e in conflitto con il nuovo potere accademico italiano, riesce comunque a mantenere la cattedra nell'ateneo romano e svolge un'attività fervida di ricerca scientifica che verrà evocata solo alla sua morte, da amici romeni, anch'essi esponenti dell'esilio romeno in Occidente. Si tratta di studiosi che pubblicano i loro interventi su Isopescu soprattutto nel bollettino della Biblioteca Romena di Freiburg. Ricordiamo in questo senso i necrologi di Baffi, (1955/1956), Popinceanu (1955/1956) o Amzar (1957). Segue poi, per ragioni ideologiche, come nel caso di altri esiliati romeni, un lungo silenzio sulla figura di Isopescu, spezzato solo raramente, com'è il caso di Mario Ruffini (Ruffini 1969, 305-312), che ricorda l'attività di Isopescu nell'articolo *L'insegnamento del rumeno in Italia,* un articolo apparso su "Il Veltro" nel 1969. La figura di Isopescu è stata rivisitata solo dopo 1989 e in particolare negli ultimi decenni. Questi ultimi interventi sulla sua vita e opera variano per valore ed estensione, ma sono tutti collegati alla necessità di ricuperare la memoria culturale romena. Si va da alcune voci in dizionari ed enciclopedie (Manolescu 2003, 422; Sasu 2004, 792), a studi che colgono il ruolo di Isopescu allo sviluppo dei rapporti italo-romeni e alla diffusione della cultura romena in Italia (Nastasă 1994, 29-30; Luchian 1994, 263-267; Bodale 2003) fino a quelli che lo presentano come un apostolo della spiritualità romena in Italia (Vatamaniuc, 2006; Bejinariu 2013). Per ciò che riguarda le nostre ricerche su quest'argomento (Pop Damian 2004-2005, 549-563 e Pop Damian 2006, 525-542), ricerche parzialmente riprese anche nel presente studio, esse

sono collegate in particolare al tentativo di mettere in risalto il ruolo che le cattedre di romeno hanno svolto nel periodo interbellico, e svolgono tuttora, nella promozione della cultura romena in Italia e nella mediazione culturale tra la Romania e l'Italia. Segnaliamo anche la serie di studi nati in ambiente accademico, come quelli presenti negli atti del convegno italo-romeno dedicato a *80 anni dalla creazione della prima cattedra di lingua romena a Roma* (Roma, 27-28 marzo 2006), con un'utile bibliografia degli innumerevoli scritti di Isopescu, fino alla tesi di dottorato dedicata a Isopescu da Nicoleta Silvia Ioana e discussa alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bucarest (2011).

> Non pensiamo sia necessario affrontare qui in dettaglio la vita di Isopescu, ma riteniamo utile riportare in questo studio un suo *curriculum vitae,* allegato a una lettera inviata dal docente romeno al Rettore dell'Università di Roma G. Cardinali, del 20 marzo 1948 (ASUR, Fascicolo Isopescu). Scritto con il distacco della terza persona, esso contiene un interessante autoritratto dell'intellettuale romeno da cui possiamo dedurre che si percepiva come un apostolo della cultura romena in Italia:

Discendente da una famiglia di intellettuali del secolo XVII, nacque a Frataŭtzii Vechi (Bucovina) e dopo aver fatto gli studi liceali a Suceava antica capitale dell'"Atleta di Cristo" moldavo, iniziò quelli universitari a Cernautzi, dove si dedicò alla filologia classica e romanza, al sanscrito e alla glottologia e li continuò all'Università di Vienna (Austria), dove si specializzò col sommo filologo romanista Meyer-Lubke. Dopo la fine della guerra 1914-1918, a cui prese parte come ufficiale guadagnandosi due medaglie d'argento al valore, li ultimò all'Università di Bucarest con Ovid Densusianu, Nicolae Ioga e Ramiro Ortiz e si laureò "Magna cum laude" nel luglio 1919. Riuscendo il primo per una cattedra di liceo, venne nominato il 10 sett. 1920 professore titolare al liceo "Mateiu Basarab" di Bucarest. Rifiutò di entrare nella carriera diplomatica malgrado le insistenze dello zio [Constantin Isopescu–Grecu, 1871-1938, n.a.], professore universitario ed allora ministro plenipotenziario a Vienna, preferì la vita dei libri. Nel 1922 venne nominato assistente all'Istituto di Alti Studi Commerciali di Bucarest. Create, dietro la proposta del sommo storico e letterato Nicola Iorga, l'École Roumaine di Parigi e l'Accademia di Romania a Roma, il consiglio della Facoltà di lettere di Cernautzi lo designò spontaneamente e con unanimità di voti quale socio dell'Accademia di Roma, diretta dall'insuperato archeologo e storico romeno Vasile Pârvan, per il biennio 1923-1925. Rimasto ancora a Roma con una borsa di studio propostagli dal Parvan per continuare le sue feconde ricerche storico-letterarie e filologiche, promosse ed iniziò nel dic. 1926 il primo corso di lingua e letteratura romena all'Università di Roma. Solo per pochi anni erano stati tenuti in Italia simili corsi dal 1863 all'Università di Torino e dal 1884 all'Istituto Superiore di Commercio a Venezia. Siccome la Romania e la sua cultura erano quasi ignorate in Italia – dalla letteratura romena erano stato tradotti fino ad allora appena 3 volumi, raccolte di novelle di Caragiale, di Delavrancea e di Sadoveanu – l'Isopescu sentì il dovere di pubblicare in riviste e giornali italiani traduzioni di novelle ed articoli

e di aiutare molto i suoi studenti e collaboratori italiani a tradurre dal romeno e a scrivere articoli sulla cultura romena. Nel frattempo si laureò a Napoli col noto ispanista Ezio Levi con voti 110 su 110 e lode e con una vasta tesi di filologia romanza. In base ai suoi lavori, di cui 2 pubblicati dall'Accademia Romena di Bucarest, venne nominato nel nov. 1929, su proposta di Giulio Bertoni e di Vittorio Rossi, prof. incaricato e il suo corso diventò ufficiale nel programma della Facoltà di Lettere di Roma (...) Vinto il concorso con unanimità di voti della commissione universitaria composta da 4 professori di filologia romanza e da 4 di filologia romena e presieduta da Nicola Iorga, venne nominato professore ordinario all'Università di Roma in base alla convenzione internazionale tra la Romania e l'Italia firmata il 28.4.1936 a Roma. Pubblicò una quarantina di lavori e libri, oltre mille articoli, di cui appena 260 ha ricordato nell'unito elenco, tenne oltre 100 lezioni e conferenze presso l'Università e istituti culturali delle maggiori città italiane, fece comunicazioni, su proposta di Ezio Levi, all'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli e pubblicò memorie all'Accademia dell'Arcadia di Roma e a quella delle Scienze di Torino (presentate dal sommo romanista e germanista Arturo Farinelli), tenne numerose conferenze all'Università estiva "Nicola Iorga" in Romania e alla radio di Bucarest, ebbe finora 68 lauree di studenti italiani e tenne inoltre una trentina di conversazioni alla radio in Italia. Di Isopescu ebbe a scrivere ancora nel 1931 il romanista Ramiro Ortiz che è "il vero e l'infaticabile apostolo della cultura romena in Italia". Fu consigliere presso la R. Legazione di Romania a Roma. Conosce bene anche il francese, l'italiano, il tedesco e legge lo spagnolo e l'inglese".

> Nel 1929 Claudiu Isopescu chiede e riesce ad avere l'incarico ufficiale di insegnamento di Lingua e Letteratura romena (a titolo gratuito), dal 29 ottobre 1936 lo stesso docente sarà nominato invece ordinario di lingua e letteratura romena all'Università di Roma[1], una posizione raggiunta, come notava il preside della Facoltà di Lettere G. Cardinali in una relazione che si legge ai nostri giorni nel fascicolo di Isopescu dell'Archivio Centrale dello Stato, grazie alla sua operosità, al suo zelo, alla sua erudizione e alla sua passione per le indagini specialmente di carattere analitico, qualità che gli hanno permesso di riscuotere la considerazione degli ambienti italiani.

I risultati dei primi anni di insegnamento del romeno nell'ateneo romano potrebbero apparire oggi poco rilevanti, essi acquistano invece interesse se visti nell'ottica dell'epoca, tenendo soprattutto presente la totale assenza di tradizione negli scambi culturali tra la Romania e l'Italia. Gli allievi di Isopescu, come Enzo Loreti, Alfredo Grillo, Lilio Cialdea e molti altri, pubblicano articoli di divulgazione culturale su personalità culturali o su autori romeni moderni o contemporanei, quali Mihai

[1] Cf. ASUR, Fascicolo Isopescu, Prot. I/23/4434 del Ministero dell'Educazione Nazionale al Rettore della Regia Università di Roma di nomina ad ordinario di Cl. Isopescu, del 30 ott. 1936 in base alla convenzione italo-romena del 28 aprile1936 approvata con R.D.L. 8 giugno 1936 no. 1280 convertito in Legge il 2 gennaio 1937 no. 119.

Eminescu, Nicolae Iorga o I.L. Caragiale. Lo fa anche Isopescu che spende non poche energie per la divulgazione scientifica, anche alla radio. Sempre nell'ateneo romano, come si desume da una recensione di E. Padrini (Padrini 1940, 3), nascono, sotto la supervisione del docente, le prime monografie italiane di scrittori romeni quali lo studio di Anna Colombo su Caragiale, quello di Anna Giambruno su Rebreanu, di Marcello Camilucci su Panait Cerna ed altri ancora. Si tratta solo di alcuni aspetti del grande lavoro organizzativo svolto alla cattedra, un lavoro di cui parla con ammirazione Mariano Baffi (Baffi 1955/1956). L'operosità straordinaria di Isopescu ha portato all'istituzione di altri Lettorati di Romeno, oltre a quello romano, presso le Università di Napoli, Palermo o Firenze. L'intellettuale romeno ha inoltre fondato e diretto la collana "Piccola Biblioteca Romena" presso l'editrice Angelo Signorelli in cui sono stati pubblicati lavori interessanti come quelli di Mario Ruffini sulla Scuola Transilvana (Ruffini 1941) oppure la prima storia della letteratura romena apparsa in Italia, quella di Ramiro Ortiz (1941). Nello stesso ateneo romano nasce anche la prima biblioteca di libri romeni (Eliade 1927), oggi uno dei fondi italiani più notevoli in lingua romena, conservato alla Biblioteca Alessandrina di Roma, ma soprattutto il primo programma di traduzioni di opere della letteratura romena. Isopescu stesso, sua moglie Venere, e i suoi studenti, tra cui Enzo Loreti, Cesare Ruberti, Agnese Silvestri-Giorgi, Augusto Carsia, Lilio Cialdea, Gino Lupi, Aron Cotrus, Nella Collini, traducono, all'inizio in assenza di qualsiasi strumento scientifico, quali i dizionari italiano-romeni, opere dei più importanti autori romeni, classici e moderni: il drammaturgo I.L.Caragiale (1852-1912), il poeta George Coşbuc (1866-1918), il narratore Ion Creangă (1839-1889), il poeta M.Eminescu (1850-1889), i narratori Liviu Rebreanu (1885-1944), Mihail Sadoveanu (1880-1961), Ion Slavici (1848-1925) e molti altri, come nota Isopescu stesso in un articolo del 1938 (Isopescu 1938) citando autori e titoli tradotti da lui e dai suoi allievi quali Ion Agârbiceanu, *Due Amori* e *Stana;* I. Al. Brătescu-Voineşti, *Nicolino Bugia;* I.L. Caragiale, *Novelle romene, Mala sorte, Una lettera smarrita, Il divorzio;* I. Creangă, *Ricordi d'infanzia;* V. Eftimiu, *Prometeo;* M. Eminescu, *Poesie;* N. Iorga, *L'Italia vista da un romeno, Il fratello pagano, Il figlio perduto, L'ultima delle dee, Le fatalità;* C. Kirizescu, *Il decimo comandamento;* Lucia Mantu, *Gente moldava;* C. Negruzzi, *Alessandro Lăpuşneanu;* D. Pătrăşcanu, *La signora Cuparencu*; Cesare Petrescu, *La sinfonia fantastica, L'uomo del sogno, La vera morte di Guynemer, La capitale;* L. Rebreanu, *La foresta degli impiccati, Ciuleandra, Ion;* M. Sadoveanu, *Novelle romene, Il mulino sul Siret, La croce dei răzesci;* I. Slavici, *Il mulino della fortuna;* Caton Theodorian, *I Bujorescu;* D. Zamfirescu, *La vita in campagna.* Isopescu non trascura neanche le traduzioni dal folklore romeno (*Canti popolari romeni,* trad. L. Salvini; *Favole e leggende nazionali romene,* trad. Katia Tcaceno; N. Iorga, *L'arte popolare in Romania)* o quelle riguardanti la storia, la geografia o l'arte romena (N. Iorga, *Storia dei romeni e della loro civiltà;* I. Lupas, *I principali periodi della storia dei romeni;* R. Riccardi, *La Romania;* R. Ortiz, *Il medioevo romeno;* N. Iorga, *Arte e letteratura dei romeni*; F. Gerenzani, *Paesaggi rumeni;* L. Cialdea*, La politica estera della Romania nel quarantennio prebellico*).

Sulla qualità delle traduzioni le opinioni erano divergenti già all'epoca: se Mircea Eliade ne ritiene molte di scarso valore (Eliade 1933), George Călinescu (Călinescu, 1927) o Giulio Bertoni (Bertoni, 1933) apprezzano invece il lavoro del docente romeno e la divulgazione senza precedenti della cultura romena all'estero che gli è dovuta.

Oltre alle traduzioni, una parte importante del lavoro di promozione della cultura romena in Italia spetta alla divulgazione scientifica. Isopescu firma infatti un numero cospicuo di articoli informativi - lui stesso parlava nel curriculum citato prima, del 1948, di oltre mille articoli (ASUR, Fascicolo Isopescu). Gli argomenti sono svariati e molti divulgano i suoi studi scientifici: dagli influssi dell'arte italiana nei Paesi Romeni (Isopescu 1928), ai soggiorni di viaggiatori, studenti o artisti romeni in Italia (Isopescu 1929a), sugli influssi della cultura italiana nelle opere dei letterati o storici romeni, sulle suggestioni italiane nella letteratura romena nelle varie epoche storiche (Isopescu 1929f e Isopescu 1929g), sulle traduzioni di opere italiane in romeno, quali le traduzioni di Dante (Isopescu 1933b), o articoli di carattere generale che sintetizzano la storia dei rapporti italo-romeni e molti altri ancora.

Per ciò che riguarda la parte scientifica della sua produzione, Isopescu ha affrontato varie ricerche sui rapporti italo-romeni lungo la storia. Ricordiamo in questo senso quelle sulla presenza dei romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento (Isopescu 1929h) o sulla memoria culturale italiana presente in diversi scrittori romeni dell'Ottocento, quali gli studi dedicati ai letterati dell'Ottocento Gheorghe Asachi (Isopescu 1930a; Isopescu 1930c; Isopescu 1930e) o Duiliu Zamfirescu (Isopescu 1935a; Isopescu 1935b). A questo filone appartengono anche la presentazione di figure settecentesche oppure ottocentesche che hanno visitato l'Italia, come il religioso Amfilochie Hotiniul (Isopescu 1933a), le esperienze di viaggio in Italia del poeta Romulo Scriban (1839-1912), ricerca, quest'ultima, del 1943 (Isopescu 1943a). La predilezione dell'autore per personalità di spicco della cultura ottocentesca rumena risulta anche dagli studi sul musicista Ciprian Porumbescu (1853-1883), del 1931 (Isopescu 1931a) o ancora sullo scrittore Aron Densuşianu (1837-1904), studio pubblicato negli Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli (Isopescu 1935-1936, 139-189). In questa categoria si inseriscono anche le relazioni scientifiche preparate in occasione di varie commemorazioni e ulteriormente diventate studi di spessore: quello del 1930 (Isopescu 1930b) su Nicolae Bălcescu (1819-1852), quello del 1941 (Isopescu 1941a) su Octavian Goga (1881-1938), quello del 1942 (Isopescu 1942a) su Mihail Kogălniceanu (1817-1891), quello del 1948 (Isopescu 1948) su Sextil Puşcariu (1877-1948) o quello del 1954 (Isopescu 1954d) su Nicolae Iorga (1871-1940). Ha pubblicato anche alcuni saggi sulla letteratura italiana, che ha diffuso, soprattutto nei primi anni della sua attività di ricerca, in Romania, come quelli su Edmondo de Amicis (Isopescu 1925a) o Pirandello (Isopescu 1925b).

Anche i suoi libri si iscrivono nello stesso filone della storia delle relazioni tra le culture. Il primo, *La stampa periodica romeno-italiana in Romania e in Italia*

(Isopescu 1937), cerca di mettere in rilievo la portata e l'efficienza di questo strumento mediatico nell'ambito dei rapporti interculturali.

Il libro si propone di cogliere il divenire storico partendo dall'analisi di microframmenti, di dati e documenti raccolti con cura e indagati attentamente e appassionatamente poiché ritenuti utili a ricostruire la complessità degli eventi. Per rendere più chiara la sua indagine, l'autore procede con grande simmetria: da una parte informa sulla stampa romeno-italiana in Romania e dall'altra delinea i giornali più importanti dello stesso stampo in Italia.

Il secondo libro di Isopescu è una raccolta di saggi sparsi in varie riviste scientifiche o in atti di convegni *Saggi romeno-italo-ispanici* (Isopescu 1943b), studi orientati, anche in questo caso, verso la questione degli incontri culturali. Tra i vari titoli ricordiamo un saggio stampato negli Atti dell'Accademia degli Arcadi (*Sconosciute traduzioni romene della Divina Commedia*) e gli studi sulla memoria "italiana" di intellettuali ottocenteschi quali *Lo scrittore transilvano Aron Densusianu e l'Italia, Il poeta Romolo Scriban e l'Italia, Il musicista romeno Ciprian Porumbescu in Italia, Il poeta romeno Duiliu Zamfirescu a Napoli, Il poeta romeno Duiliu Zamfirescu a Roma,* titoli che mettono in risalto, anche in questo caso, la disposizione di Isopescu ad approfondire dal punto di vista scientifico argomenti collegati al ruolo dell'Italia e della cultura italiana nella creazione artistica romena, in particolare dell'Ottocento. In questo libro l'attenzione dello studioso si rivolge alla presenza della cultura romena non solo in Italia, ma anche nella penisola iberica.

La situazione politica del dopoguerra sconvolge la vita del docente che sceglie la difficile strada dell'esilio politico, ma la sua personalità continua ad affascinare anche in questo periodo i suoi studenti. Ecco allora come lo ricordava, nel 2006, una sua studentessa italiana, la prof.ssa Flora Frattarolli, che ha frequentato il suo corso nell'ateneo romano tra gli anni 1944-1947, laureandosi (con 110) il 20 febbraio 1948 con una tesi intitolata *Il sentimento della natura nei pastelli di Vasile Alecsandri*. Dalla sua commissione di laurea faceva parte, tranne Claudiu Isopescu, anche il poeta Giuseppe Ungaretti (Pop Damian 2006, 535-536):

Dopo la liberazione di Roma, quando riprese a funzionare l'Università, mi iscrissi al primo anno della Facoltà di Lettere alla Sapienza e cominciai a frequentare le lezioni. Alcune erano piuttosto noiose, altre, invece, interessantissime. Particolarmente belli erano i corsi del professor Angelo Monteverdi, che riusciva a rendere viva e avvincente la Filologia romanza. Fu per questo che pensai di approfondire la conoscenza delle lingue neolatine ed andai un giorno a lezione di rumeno.

Accanto alla cattedra, in piedi, c'era un professore di mezza età, alto, robusto, dai lineamenti marcati; altissima la fronte, spesse le lenti degli occhiali, radi e di un castano tendente al rossiccio i capelli pettinati con la scriminatura da una parte. Parlava con voce calma e suadente delle *doine* e della sua amatissima terra natale. Pochi gli allievi, anzi le allieve perché, se ben ricordo, eravamo solo ragazze e tutte lo

ascoltavamo con attenzione; ne rimasi avvinta anch'io, tanto che per più di tre anni seguii le sue lezioni. A poco a poco scoprii così le poesie di Eminescu, il forte sentimento della natura di Vasile Alecsandri, le divertenti poesie di Caragiale, i bei romanzi di Sadoveanu...

Il professor Claudiu Isopescu era un pozzo di scienza, la sua vasta cultura spaziava dai classici greci e latini alle letterature italiana, francese, inglese, tedesca (e romena, naturalmente) antiche e contemporanee. Faceva spesso riferimento a Nicola Iorga, anzi al "compianto" Iorga che doveva aver ammirato e amato tanto.

Alle lezioni era sempre presente una signora bruna non alta, dai magnifici occhi azzurri, che – si vedeva – pendeva anche lei dalle labbra del marito e gli era molto legata. Anche lui aveva per lei mille riguardi ed attenzioni. Stavano sempre insieme; un giorno soltanto, ricordo, nel 1947, il professore venne prima ed era impegnato in una seduta di laurea. La moglie, evidentemente, doveva raggiungerlo ma tardava e lui, quando poteva, usciva nel corridoio per chiedere se l'avevamo vista. Era agitatissimo e alla fine ci pregò di telefonare a casa e di cercarla. Con una mia carissima amica andai al bar per telefonare, ma da casa sua non rispondeva nessuno e non sapevamo proprio come fare per trovarla. Per fortuna la vedemmo arrivare all'ingresso principale dell'Università ed insieme a lei tornammo in facoltà. Quando il professore la vide, si tranquillizzò e si rasserenò molto. Perché era stato così in ansia? A questa domanda non sapemmo rispondere allora e non saprei rispondere oggi, ma certo lui aveva temuto che le fosse accaduto qualcosa di grave.

Seguiva le lezioni anche l'assistente, il dottor Cardinali, che ci insegnava in altro orario la lingua romena ed era il figlio del professore di Storia romana, che allora era anche preside della Facoltà. A questo proposito ricordo che in un periodo molto freddo, quando nelle aule si gelava perché il riscaldamento non funzionava e molti vetri andati in frantumi durante i bombardamenti non erano stati ancora rimessi, le lezioni di rumeno si svolsero in una sala attigua alla presidenza, ben riscaldata con una stufetta elettrica. Parlo, naturalmente, delle lezioni di letteratura.

Dopo aver sostenuto l'esame biennale, la mia amica [Vera Masi] ed io chiedemmo se potevamo discutere la tesi con lui. Accettò la proposta e, avendo capito che non sapevamo come muoverci in una biblioteca, ci accompagnò personalmente alla biblioteca dell'Università e poi a quella Nazionale, ci fece vedere come dovevamo usare lo schedario e come dovevamo fare la richiesta del libro prescelto. Inoltre fece in modo che potessimo portare a casa i volumi che dovevamo consultare più a fondo. Ci convocò più volte nella sua bella casa di via Paraguay dove la moglie veniva sempre ad aprirci gentile e sorridente e dove lui ci riceveva nello studio pieno di libri. Così seguiva il nostro lavoro e ci dava consigli utilissimi. Ci diede anche la possibilità di accedere all'Accademia di Romania, dove ci recammo più volte a studiare, avvalendoci dei testi contenuti nella splendida biblioteca.

Inoltre, per farci impratichire nell'uso della lingua, ci mandò a fare un po' di conversazione con una suora italiana che era stata a lungo in Romania e che era tornata in Italia in un convento sul Gianicolo.

Io credo che forse solo un padre ci avrebbe seguite con tanta benevolenza e provavo per lui un riverente rispetto, anche perché all'Università nessun altro professore si era mai mostrato così aperto, gentile e scrupoloso.

Dopo la laurea sarei rimasta volentieri in Università per specializzarmi in Letteratura romena ma mi ero fidanzata da qualche tempo e dopo un paio di mesi mi sono sposata e mi sono dedicata per parecchi anni solo alla famiglia.

Molto più tardi venni a sapere che il professore era andato a Parigi e poi che era morto. Me ne addolorai tanto e la sera, prima di addormentarmi, ho pregato a lungo per lui e ancora lo ricordo nelle mie preghiere con profonda riconoscenza e grande rimpianto.

Per ciò che riguarda gli interessi di ricerca di Isopescu va detto che la sua produzione del secondo dopoguerra, generalmente pubblicata nelle riviste dell'esilio romeno, oltre a continuare gli stessi filoni di prima, si rivolge allo studio delle letterature comparate: indaga in particolare la presenza della lingua e della letteratura romena in Inghilterra (Isopescu 1953), in Germania (Isopescu 1954a), in America (Isopescu 1952), in Francia, in Spagna, persino in Canada. In questi anni l'intellettuale romeno scrive studi sull'umanesimo romeno (Isopescu 1950), sulla storia della letteratura italiana e sulla sua ricezione nella cultura francese dell'Ottocento (Isopescu 1951b), e redige varie monografie tra cui due del 1954, sul primo rappresentante diplomatico degli Stati Uniti nei Paesi Romeni (Isopescu 1954b), l'americano Eugene Schuyler (1840-1890) e sul poeta Edward King e le sue ispirazioni romene (Isopescu 1954c). Si tratta di studi che hanno avuto una circolazione limitata agli ambienti dell'esilio romeno, senza raggiungere il grande pubblico, com'era avvenuto con le ricerche scritte durante il periodo interbellico, ampiamente recepite, segnalate, recensite e discusse dagli ambienti contemporanei.

Arrivati alla fine del nostro studio abbiamo riflettuto sul valore delle ricerche che l'intellettuale romeno ha svolto in Italia dal 1924 alla morte. Oggettivamente si potrebbe rimproverare a Isopescu, dal punto di vista scientifico, uno studio meccanico di fonti e influenze, che fanno sì che i suoi scritti siano fruibili piuttosto dagli storici che dai letterati (ciò che è realmente avvenuto). Infatti i suoi studi usano una metodologia di matrice positivistica, estremamente analitica, che sa molto delle lezioni di letterature comparate di un Mario Praz o un Arturo Graf. Persino la produzione dell'ultimo Isopescu, nonostante fosse impressa, come nel caso di altri intellettuali, da una volontà di continuare a indagare l'Europa latina, ha certo moltissime debolezze metodologiche e teoriche degli studi che si facevano negli anni della sua maturità scientifica e sembrano ridotti a pura erudizione positivistica.

Una spiegazione per questo tipo di ricerca scientifica sta anche nel bisogno, spinto fino all'eccesso, della generazione di borsisti romeni dell'Accademia di Romania a Roma, che si è formata e ha lavorato, come Isopescu, sotto la guida dell'archeologo e storico Vasile Pârvan, di portare all'attenzione del grande pubblico il fatto documentario, come unico strumento in grado di restituire la verità, una visione contrapposta alle opinioni influenti, ma, appunto, non documentate. Isopescu

concepisce la scienza come raccolta di materiali che capisce e valorizza in modo causale, guidato da uno spirito superiore, che fa ordine nel caos dei fatti, animato dall'ideale di mettere in risalto il valore della cultura romena nel sublime della cultura universale, proprio come voleva Vasile Pârvan e come lo affermava chiaramente nel discorso *Datoria vieții noastre* (*Il dovere della nostra vita),* la famosa lezione di apertura dei Corsi di Storia antica e di Storia delle arti, sostenuta presso l'Università romena di Cluj, il 3 novembre del 1919 e ristampata nell'anno del centenario dell'unità romena (Pârvan 2018).

Nonostante gli apparenti limiti della sua produzione, i lavori di Isopescu dimostrano un vigore logico fondamentale per gli studi di letterature comparate, chiarezza e armonia nella disposizione, e un valore documentario incontestabile, che li rendono strumenti utili anche per la ricerca scientifica contemporanea. Essi forniscono materiali di valore per specialisti dei più svariati campi del sapere: letterature comparate, storia, storia dell'arte, filosofia, storia delle religioni, diplomazia, linguistica, storia della cultura e così via. Come abbiamo visto, la sua intera attività, di docente, propagandista, studioso, traduttore, conferenziere, mediatore culturale è mossa soprattutto dall'idea di promuovere la ricchezza di idee, spirito e vita dell'animo romeno. Naturalmente è opportuno valutare i risultati raggiunti nel loro contesto. Ma è altrettanto importante fare memoria dell'esperienza di un intellettuale, e con lui di un'intera generazione, che ha tentato, con tutti gli strumenti che aveva a disposizione, in modo programmatico, di mettere in risalto i valori della cultura romena nel sublime della cultura universale.

Bibliografia

Fonti inedite

ACS - Archivio Centrale dello Stato (Italia), Fondo Ministero dell'Istruzione Pubblica, Direzione Generale Istruzione Universitaria, Fascicoli Professori Universitari, III Serie (1940-1970), Fascicolo Claudio Isopescu, Busta 252.

ACS - Archivio Centrale dello Stato (Italia), Segreteria particolare del Duce, Claudio Isopescu, Busta 518 088.

Archivio del Ministero degli Affari Esteri (Romania), Fondo Italia.

Archivio della Scuola Normale Superiore di Pisa (Italia), Fondo Michele Barbi, Carteggio Cl. Isopescu.

Archivio Nazionale Centrale (Romania), Direzione Insegnamento Superiore, Dossier 2500/1943.

Archivio Nazionale Centrale (Romania), Istruzione Pubblica, Buste 470/1924; 466/1927.

Archivio Nazionale Centrale (Romania), Ministero della Propaganda Nazionale, Propaganda, Busta 764.

Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri (Italia), Vari fondi.

ASUR – Archivio Storico dell'Università degli Studi "La Sapienza" Roma (Italia), Fascicolo Claudio Isopescu.

Archivio Storico della Biblioteca Alessandrina (Italia), Fondo Isopescu.

Biblioteca Alessandrina (Italia), Fondo Vittorio Rossi, Carteggio Claudio Isopescu.

Biblioteca dell'Accademia Romena (Romania), Servizio Manoscritti, Fondo Isopescu.

Biblioteca Estense di Modena (Italia), Fondo Giulio Bertoni, Carteggio Cl. Isopescu.

Fondazione Giovanni Gentile (Italia), Corrispondenti I: busta 2975 Cl. Isopescu.

Istituto della Enciclopedia Treccani (Italia), Fondo Gaetano de Sanctis, Carteggio Cl. Isopescu.

Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (Italia), Fondo Raffelo Morghen, Carteggio Cl. Isopescu.

Fonti edite

Handoca, Mircea. 1999. *Mircea Eliade şi corespondenţii săi,* Bucarest: Minerva.
Ichim, Florica. 1981. *Scrisori către Camil Petrescu*, Bucarest: Minerva.
Mecu, Nicolae. 1984-1985, *G. Călinescu şi contemporanii săi*, Bucarest: Minerva.
Onu, Liviu, *Vârtosu*, Ileana, *Rafailă, Maria*. 1984. *Scrisori către Ovid Densuşianu*, Bucarest: Minerva.
Vatamaniuc, Dimitrie. 2004. *Claudiu Isopescu în corespondenţă cu Nicolae Iorga (1926-1935) (I),* in "Analele Bucovinei", XI, 2, Bucarest, p. 455-462.
Vatamaniuc, Dimitrie. 2005. *Claudiu Isopescu în corespondenţă cu Nicolae Iorga (1926-1935) (II),* in "Analele Bucovinei", XII, 1, Bucarest, p. 171-179.

Testi di riferimento

Isopescu, Claudio. 1924. *Alcuni documenti inediti della fine del Cinquecento*, in "Ephemeris Dacoromana". Annuario della Scuola Romena, II, 1924, p. 460-500.
Isopescu, Claudiu. 1925a. *Edmondo de Amicis,* in "Junimea literară",1925, 5-7, p. 161-172.
Isopescu, Claudiu. 1925b. *Pirandello şi pirandellismul,* in "Junimea literară", 1-3, p.15-23.
Isopescu, Claudio. 1925c. *Alcuni documenti inediti della fine del Cinquecento (seconda serie),* in "Diplomatarium Italicum", I, Roma, p. 378-505.
Isopescu, Claudio. 1925d. *O predică românească ţinută la Roma în 1608,* in "Codrul Cosminului. Buletinul Institutului de Istorie şi Limbă de la Universitatea din Cernăuţi", II, p. 275-284.
Isopescu, Claudio. 1927. *La poesia popolare romena,* in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", Livorno, III, quad. V-VI, maggio-giugno 1927, p. 360-386.
Isopescu, Claudiu. 1928. *Opere e splendori d'arte italiana in Romania*, in „Raduno" 24 (1928), p. 3.
Isopescu, Claudiu.1929a. *I primi storici romeni e l'Italia*, in "Augustea", V (1929), p. 469-471.
Isopescu, Claudiu.1929b. *Uno studente romeno dell'Ottocento a Roma* [Gh. Asachi], in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", Livorno, V, p.653-670.
Isopescu, Claudio. 1929c. *Antiche attestazioni italiane della latinità dei Romeni*, in "Atti del I Congresso nazionale di Studi Romani", I, Roma, p. 415-428.
Isopescu, Claudio. 1929d. *Documenti inediti della fine del Cinquecento,* in "Academia Română. Memoriile secţiunii istorice", serie III, Tomo X, p. 105, Ed. Cultura Naţională, p. 11-115.
Isopescu, Claudio. 1929e. *Il poeta romeno Gh. Asachi, a Roma 1808-1812,* in "Atti del I Congresso nazionale di Studi Romani", Roma, p. 463-484.
Isopescu, Claudio. 1929f. *L'Italia e gli inizi del teatro drammatico e musicale romeno,* in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", V, Livorno, 1929, p. 1348-1378.
Isopescu, Claudio. 1929g. *L'Italia e le origini della nuova letteratura romena,* in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", Livorno, V, quad. II e III, febbraio-marzo 1929, p. 212-231.
Isopescu, Claudio. 1929h. *Notizie intorno ai Romeni nella letteratura geografica italiana del Cinquecento*, in "Académie Roumaine. Bulletin de la Section Historique", XVI, Bucarest.
Isopescu, Claudio. 1930a. *Gh. Asachi a Roma: amore ed arte,* in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", VI, p. 350-370.
Isopescu, Claudio. 1930b. *Il mazziniano romeno N. Bălcescu,* Roma.
Isopescu, Claudio. 1930c. *Il poeta Giorgio Asachi in Italia,* Livorno: Raffaello Giusti Editore.
Isopescu, Claudio. 1930d. *Il viaggiatore transilvano Ion Codru Drăguşanu e l'Italia,* Roma: Anonima Romana.
Isopescu, Claudiu.1930e. *L'ultimo soggiorno di Giorgio Asachi in Italia,* in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", Livorno, VI, p. 513-540.
Isopescu, Claudiu.1930f. *Un traduttore romeno di Dante*, in „Fiera", 7, p. 6.
Isopescu, Claudiu.1931a. *Il musicista romeno Ciprian Porumbescu a Roma* (con lettere inedite) in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", anno VII, quad. 11-12, nov-dic. 1931, Livorno: Ed. Rafaello Giusti, p. 643-659.
Isopescu, Claudiu.1931b. *Il viaggiatore transilvano Ion Codru Drăguşanu a Roma nel 1839,* in "Atti del Congresso Nazionale di Studi Romani", II, Roma, p. 411-428.

Isopescu, Claudiu.1932. *Il viaggiatore Dinicu Golescu in Italia,* in "L'Europa Orientale", XII, no. 5-8, Roma, p. 250-280.
Isopescu, Claudiu.1933a. *Il vescovo Amfilohie Hotiniul e l'Italia*, in "L'Europa Orientale", XIII, p. 516-547.
Isopescu, Claudiu.1933b. *Sconosciute traduzioni romene della Divina Commedia*, in „Arcadia", Roma, XI-XII, p. 121-128.
Isopescu, Claudiu.1935a. *Il poeta Duiliu Zamfirescu a Napoli. Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli,* in "Atti R.Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", Nuova Serie, vol. XIII,p.35-57.
Isopescu, Claudiu.1935b. *Il poeta rumeno Duiliu Zamfirescu a Roma,* in "Atti del terzo congresso nazionale di studi romani", vol. IV, Bologna, Licino Cappelli, p. 403-409.
Isopescu, Claudiu. 1935-1936**.** *Lo scrittore transilvano Aron Densusianu e l'Italia,* in "Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti", vol. XIV, Napoli, p. 139-189.
Isopescu, Claudiu.1937. *La stampa periodica romeno-italiana in Romania e in Italia*, Roma: Istituto per l'Europa Orientale.
Isopescu, Claudiu.1938, "Rapporti culturali italo-romeni", in *Il lavoro fascista, quotidiano dei lavoratori*, anno XI, Roma, mercoledì 5 gennaio (1938), p. 3
Isopescu, Claudiu.1939. *La Società internazionale neolatina di Torino (1864) e i romeni,* Bologna: Azzoguidi.
Isopescu, Claudiu.1941a. *Commemorazione del poeta Octavian Goga*, Milano: Tip. Combi.
Isopescu, Claudio. 1941b. *Lo studente romeno Artenie Homorodeanu a Roma nel 1876,* Milano: Arti Grafiche F. Combl.
Isopescu, Claudiu.1942a. *Commemorazione di Mihail Kogălniceanu*, in "Termini", 74-76, p. 1480-1485.
Isopescu, Claudio. 1942b. *Echi di Roma in Romania, in "*Quaderni dell'Impero. Orme di Roma nel Mondo, V", Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.
Isopescu, Claudio. 1942c. *Filologia romena all'Università di Torino verso il 1870,* Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino, serie II, Tomo LXX, p. 283-297.
Isopescu, Claudio. 1943a. *Il poeta Romolo Scriban e l'Italia,* Roma: Signorelli.
Isopescu, Claudio. 1943b. *Saggi romeno-italo-ispanici,* Roma: Signorelli, coll. Piccola biblioteca romena, 1943.
Isopescu, Claudio. 1945. *Un grande letterato romeno: Nicola Iorga,* in "La Cultura nel Mondo", I, no. 2, Roma, luglio 1945, p. 68-74.
Isopescu, Claudiu.1946. *G. Pascoli e la letteratura romena*, in "Lettere", 2 , p. 106-109.
Isopescu, Claudiu.1948. *Il sommo linguista romeno: Sextil Puscariu*, in "Aevum", XXII, p. 369-382.
Isopescu, Claudio. 1949. *Renseignements sur la littérature en Roumanie*, in "Pagine Nuove di scienza, arte, letteratura nel mondo", Roma, III, f. III-IV, p. I-XXIV.
Isopescu, Claudio. 1950. *La pensée humaniste et la tradition chrétienne aux siècles XV et XVI chez les Roumains,* in "Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique", I, Paris, p. 287-292.
Isopescu, Claudio. 1951a. *La culture italienne en France dans le second quart du XIX-ème siècle*, in "Revue de Culture Européenne", no. 1, p.1-28.
Isopescu, Claudio. 1951b. *La nostalgie de Rome et Miron Costin,* in "La revue de l'Université Laval", V, no. 5, Québec janvier 1951, pp. 398-415.
Isopescu, Cl. 1952. *De la littérature roumaine en Amérique*, in "Cahiers Sextil Puscariu", I, no. 2, p. 343-364.
Isopescu, Cl..1952. *Il prof. Edison Clark scoprì la Romania agli Americani*, in "L'Osservatore romano", 13 aprile 1952.
Isopescu, Claudio. 1953. *Sulla letteratura romena in Inghilterra*, in "Giornale Italiano di Filologia", Napoli, vol. VI, no. 3, p. 197-220.
Isopescu, Claudio. 1954a. *De la langue et de la littérature roumaine en Allemagne,* in "Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg", vol. I, Freiburg/Br., p. 123-158.

Isopescu, Claudio. 1954b. *Il diplomatico studioso americano E. Schuyler ed i Romeni,* in „Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg", vol. II, Freiburg/Br., p. 125-182.
Isopescu, Claudio. 1954c. *Le poète américain Edward King et ses inspirations roumaines*, in "Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg", vol. II, Freiburg, p. 223-252.
Isopescu, Claudiu.1954d. *Nicola Iorga*, in "Responsabilità del sapere", Roma, VIII, p. 68-85.
Isopescu, Claudiu.1954e. *Veneratul filoromân Charles Upson Clark*, in "Vers", East Chicago, 1954.
Pârvan, Vasile. 2018. *Datoria vieții noastre,* Cluj-Napoca: Școala Ardeleană.

Bibliografia critica

Amzar, Dumitru Cristian. 1957. *Claudiu Isopescu (1894-1956)*, in „Südost-Forschungen" 16, p. 451-452;
Sasu, Aurel. 2004. *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, p. 792. Pitești: Editura Paralela 45.
Baffi, Mariano, 1955/1956. *Un grande studioso scomparso: Claudio Isopescu*, in "Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg", vol III.
Bejinariu, Petru. 2013. *Familia Isopescu în mișcarea națională din Bucovina*, Rădăuți: Ed. „Septentrion".
Bertoni, Giulio. 1933. *Literatura română în Italia,* in "Viaţa Românească", 15 nov. 1933.
Bodale, Horațiu, 2003. "Claudiu Isopescu – O inimă între Italia și România", *Revista Bistriței*, XVII, p. 275-277.
Boz, Piro, 1931. *Opere e idee di Claudio Isopescu*, in „Archivium Romanicum", XV.
Bulei, Ion. 2006. *80 anni dalla creazione della prima cattedra di lingua romena a Roma*, Atti del Convegno italo-romeno, Roma, 27-28 marzo 2006, Bucarest: Editura Institutului Cultural Român.
Buonincontro Pasquale. 1988. *La presenza della Romania in Italia nel secolo 20: contributo bibliografico 1900-1980*, Napoli: De Simone.
Burcea, Carmen. 2005. *Diplomaţie culturală,* Bucarest: Institutul Cultural Român.
Călinescu, George. 1927. *Claudiu Isopescu,* „Adevărul literar şi artistic", anno IX, no.625, 27 nov. 1927, p. 7.
*** *Claudiu Isopescu.* 1956. in „America", no.32, 19 apr. 1956.
*** *Claudiu Isopescu,* 1955. in „Vers", no. 3-4, lugl.-dic. 1955.
Coandă, Mariella. 1939. *Raporturi literare universitare între italieni şi români,* in "Gândirea", a. XVIII, no. 10, dic. 1939, p. 574-577.
Colombo, Anna. 2005. *Gli ebrei hanno sei dita*, Milano: Feltinelli.
Eliade, Mircea. 2004. *Memorii*, Bucarest: Humanitas.
Eliade, Mircea, 1927, *Pentru o bibliotecă*, in "Cuvântul", no. 761.
Eliade, Mircea, 1933. *Traduceri din autori români*, in „Cuvântul", anno XI, no. 2998, 30 ago. 1933.
Guţia, Ioan, 1990. *Le traduzioni di opere letterarie romene in italiano 1900-1989*, Roma: Bulzoni.
Lazarescu, George. 1995. *Prezenţe româneşti în Italia*, Bucarest: Ed.Didactică şi Pedagogică.
Luchian, Dragoş. 1994. *Claudiu Isopescu*, in *"Analele Bucovinei",* 1994, 1, nr. 2, p.263-267.
Manolescu, Florin. 2003. *Enciclopedia exilului literar românesc 1945-1989*. Bucarest: Compania.
Nastasă, Lucian. 1994. *Un mesager al spiritualităţii româneşti în Italia: Claudiu Isopescu*, in "Dacia literară", 5, nr. 3, p. 29-30.
Nicoleta, Silvia Ioana. 2011. *Claudiu Isopescu (1894-1956). Monografie*. Teză de doctorat la Universitatea din București, Școala doctorală a Facultății de Litere, Secția Studii literare.
Ortiz, Ramiro. 1941. *Letteratura romena*. Roma: Angelo Signorelli.
Padrini, E. 1940. *Studi romeni in Italia*, in "Corriere padano", Ferrara, giovedì 18 aprile 1940, p. 3
Pop Damian, Otilia-Ștefania. 2004-2005. *Nuove testimonianze su Claudiu Isopescu (1894-1956) e la fondazione della cattedra di lingua e letteratura romena all'Università "La Sapienza" di Roma*, in "Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica", VI-VII, no. 6-7, p. 549-563.
Pop Damian, Otilia-Ștefania. 2006. *Claudiu Isopescu (1894-1956) all'Università "La Sapienza" di Roma*, in "Annuario dell'Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica", VII, no. 8, p. 525-542.
Popinceanu Ion. 1955/1956. *Claudiu Isopescu*, in "Buletinul Bibliotecii Române din Freiburg", III, p. 11-16.
Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil.
Ruffini, Mario, 1941, *La Scuola latinista transilvana (1780-1870).* Roma: Angelo Signorelli.

Ruffini, Mario. 1969. *L'insegnamento del rumeno in Italia*, "Il Veltro", XIII, 1969, No. 1-2, p. 305-312.
Soimaru, T. 1939. *Cultura românească în Italia. Un pionier: prof. Claudiu Isopescu*, in "România Literară", I, n.20, p.22
Tonelli, Luigi. 1930. *Claudio Isopescu*, in „Rassegna Nazionale", Roma.
Turcuş, Veronica. 1997. *Bibliografia istorică româno-italiană,* I-II, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeana.
Vatamaniuc, Dimitrie. 2006. *Claudiu Isopescu, mesager al spiritualitatii românești in Italia*, Bucarest: Editura Academiei Române.

DOI: 10.35923/QR.09.02.17

Gabriela E. DIMA
(Università „Alexandru Ioan Cuza" di Iasi)

Verga e Rebreanu, "voci" della memoria collettiva delle sommosse contadine

Abstract: (Verga e Rebreanu, Voices of the Collective Memory of Peasant Uprisings). History books mention terrible moments that marked people's existence. History, however, records precise facts and details; it does not spur emotions and cannot fix the events into the collective memory of feelings that only literature is able to do. Literature also has the function to universalize individual experiences, to award them the status of example and to make them significant for humanity as a whole. Starting from this assumption, our research will follow the image of the uprising as reflected in two exceptional narratives: the short-story "Libertà" ("Freedom") by the Sicilian writer Giovanni Verga and the novel "Răscoala" ("The Uprising") by the Romanian prose-writer Liviu Rebreanu. Both texts are inspired of events that really took place, namely the massacre of Bronte in 1860 and the peasant rebellion of 1907. However, both texts focus on purely fictional stories, though perfectly fitting into the reality of the events they are inspired by. We will therefore comment upon the resemblances and the differences that characterize the modalities in which the two authors understand the causes of the movements, the accumulation of tension within the mass of the peasants, the violent and insane manifestation of the wild crowd, and the terrible repression implemented by the state. We will insist upon the elements that give particular depth to the narration and underline its profound brutality, characteristic for naturalism / "verismo". In conclusion, we will note that Verga's and Rebreanu's expressive ability not only makes plausible their plots, but fixes them indelibly in the memory of posterity, more alive and more real than history itself.

Keywords: *Verga, Rebreanu, freedom, rebellion, peasant uprising.*

Riassunto: Nei libri di storia si ritrovano momenti terribili che hanno segnato l'esistenza dei popoli. Ma la storia registra fatti e dettagli precisi, non racconta emozioni e non può fermare gli eventi nella memoria collettiva degli affetti, che è invece compito della letteratura. Inoltre, sempre compito della letteratura è universalizzare esperienze puntuali, dare loro valore di esempio e renderle significative per l'intera umanità. Partendo da questo presupposto, seguiremo nella nostra relazione l'immagine della sommossa riflessa in due prose eccezionali: la novella "Libertà" dell'autore siciliano Giovanni Verga e il romanzo "Răscoala" ("La rivolta") del prosatore rumeno Liviu Rebreanu. Entrambi i testi sono ispirati ad avvenimenti realmente accaduti, rispettivamente la strage di Bronte del 1860 e la rivolta contadina del 1907. Ciò nonostante, entrambi i testi sono incentrati su storie di pura finzione, anche se perfettamente inquadrabili nella realtà dell'evento dal quale traggono origine. Commenteremo dunque le somiglianze e le differenze che caratterizzano le modalità in cui i due autori colgono le cause dei moti, l'accumulo della tensione nella massa dei contadini, la manifestazione violenta e insensata della folla scatenata e la tremenda repressione messa in atto dallo Stato. Insisteremo inoltre sugli elementi naturalisti/veristi che danno particolare profondità alla narrazione e ne evidenziano la viscerale brutalità. In conclusione, osserveremo che la capacità espressiva di Verga e Rebreanu non solo rende plausibili i loro racconti ma li fissa in maniera indelebile nella memoria dei posteri, più vivi e veri della storia stessa.

Parole chiave: *Verga, Rebreanu, libertà, rivolta, sommossa contadina.*

Memoria collettiva e memoria culturale

La memoria della letteratura è il racconto di un evento accaduto nel passato storico, ma al quale si aggiungono elementi sociali, politici e culturali che ne universalizzano l'esperienza e la fissano in una forma atta a costruire l'identità culturale di un popolo. In un primo momento, essa è parte della memoria collettiva, concetto introdotto da Maurice Halbwachs, che lo definisce come ricordo che si forma all'interno della società, viene custodito nella memoria di una moltitudine di individui e deve essere attualizzato, interpretato nel presente, in modo da acquisire un significato per una determinata comunità (cf. Assmann 2013, 45-48). Gran parte degli autori del realismo e del naturalismo/verismo si costituiscono dunque in "voci" di questa memoria grazie al loro intento di offrire una rappresentazione veritiera di eventi e personaggi della realtà del loro tempo.

Nella teorizzazione di Jan Assmann, a distanza di generazioni, le opere che partecipano alla costituzione della memoria collettiva diventano elementi di memoria culturale (cf. Assmann 2013, 89). La realtà storica perde così importanza e viene sostituita da quella letteraria, che invece riesce a formare un'eredità simbolica, a cristallizzare l'esperienza del passato in una forma che possa resistere nel lontano futuro.

Storia e letteratura

Partendo da questo presupposto, abbiamo analizzato l'immagine delle sommosse contadine riflessa in due prose eccezionali: la novella "Libertà" dell'autore siciliano Giovanni Verga e il romanzo "Răscoala" ("La rivolta") del prosatore rumeno Liviu Rebreanu. Entrambi i testi sono ispirati ad avvenimenti realmente accaduti, rispettivamente la strage di Bronte del 1860 e la rivolta contadina rumena del 1907.

I fatti di Bronte, noti anche come strage o massacro di Bronte, fanno riferimento a un episodio del Risorgimento avvenuto nell'omonima cittadina siciliana, nell'agosto del 1860, durante la Spedizione dei Mille.

Dopo lo sbarco a Marsala, Garibaldi, per guadagnarsi l'appoggio dei siciliani, emise un decreto il 2 giugno, dove prometteva aiuto ai poveri e la divisione delle grandi proprietà latifondiarie. A Bronte, sulle pendici dell'Etna, vicino a Catania, c'era una forte contrapposizione fra la nobiltà latifondista rappresentata dalla terza duchessa di Bronte, la britannica Charlotte Mary Nelson, e la società civile. Il 2 agosto alla popolazione insoddisfatta si aggregarono diversi sbandati e persone provenienti dai paesi limitrofi e scattò la scintilla dell'insurrezione sociale. Più di diecimila contadini reclamanti la mancata attuazione della ripartizione delle terre, promessa da anni e ribadita dai nuovi decreti promulgati dal governo garibaldino, diedero fuoco a tutto quello che incontrarono. Fu così che vennero appiccate le fiamme a decine di case, al teatro e all'archivio comunale. Sotto il suono scrosciante delle campane e dei "Viva l'Italia!", in mezzo al fumo degli incendi, i proprietari vennero trascinati fuori dalle loro case, torturati, uccisi o gettati nel fuoco: sedici persone fra nobili, ufficiali e civili.

Il Comitato di guerra decise di inviare a Bronte un battaglione di garibaldini agli ordini del generale genovese Nino Bixio per sedare la rivolta e fare giustizia in modo esemplare. Il tribunale misto di guerra, in un sommario processo durato meno di quattro ore, condannò cinque persone alla pena capitale, eseguita mediante fucilazione l'alba successiva. A queste prime esecuzioni seguirono numerosi altri arresti e un processo a Catania che si concluse solo nel 1864 con ottantadue condanne a pene severe che prevedevano anni di lavori forzati (cf. www.bronteinsieme.it).

Per quanto riguarda la sommossa contadina nella Romania del 1907, questa ebbe luogo tra il 21 febbraio e il 5 aprile. Cominciata nel nord della Moldavia, si diffuse rapidamente, raggiungendo la Valacchia e l'Oltenia, praticamente interessando l'intero paese. La causa principale era il malcontento dei contadini circa l'iniquità della proprietà terriera, nelle mani di pochi grandi proprietari che spesso la affidavano a degli intermediari che concludevano con i contadini accordi poco vantaggiosi per questi ultimi. Gli insorti bruciarono le case dei boiardi e degli intermediari e tentarono di occupare le loro terre. Dopo la caduta del governo conservatore, il 12 marzo, il nuovo governo liberale schiacciò violentemente la rivolta con l'aiuto dell'esercito rumeno. Il numero dei morti è ancora oggetto di dibattito tra gli storici, e varia tra cinquecento e undicimila vittime (cf. Șperlea 2019). L'attenzione di Rebreanu si sofferma sulla seconda fase della sommossa, che vede coinvolto il sud del paese, e in particolare le contee di Teleorman e Argeș, dove, forse anche a causa della vicinanza alla capitale, la repressione fu più sanguinosa. Su ordine del generale Averescu, l'esercito posizionato sulla linea Gliganu-Lespezi nella contea di Arges avanzò e sparò contro i contadini insorti. Nel giro di pochi giorni, l'ordine fu completamente ristabilito nel paese (cf. Șperlea 2007, 123-124).

Al di là di alcune differenze dovute al contesto storico diverso, si può dunque notare la somiglianza dei due eventi storici, sia per quanto riguarda le loro cause, che il loro svolgimento.

La stessa somiglianza si conserva anche nelle rispettive trasposizioni letterarie ad opera di Verga e Rebreanu. Va menzionato però che i due autori, pur prendendo spunto dall'evento reale, lo narrano attraverso storie di pura finzione, talmente ben inquadrabili nella realtà storica da sembrare effettivamente accadute.

Bisogna precisare che entrambi gli scrittori sono stati contemporanei degli eventi e, anche se non li hanno vissuti in prima persona, erano molto vicini a quei luoghi. Verga, ventenne, si trovava a Catania, a meno di 50 km da Bronte, mentre Rebreanu era a Bucarest e aveva amici e conoscenti proprietari di terre nella contea di Argeș.

Entrambi, inoltre, si sono attentamente documentati, come si può notare dal confronto con atti e giornali dell'epoca: Verga riprende informazioni dagli atti del processo contro gli insorti, mentre in alcune battute dei personaggi di Rebreanu si ritrovano idee presenti nei comunicati ufficiali e nei giornali dell'epoca, di Bucarest, ma anche della Transilvania (ci sono, per esempio, similitudini con articoli della gazzetta "Tribuna" di Arad, del marzo e aprile 1907, alcuni firmati dallo scrittore Ioan Slavici).

Due voci, uno stesso episodio

I due autori scelgono modi diversi di presentare le cause degli eventi, diversità che però non è imposta dalla specificità della tipologia del testo prescelto - la novella nel caso di Verga e il romanzo in quello di Rebreanu - ma piuttosto dalla scelta della modalità di costruire la tensione.

Verga rinuncia a qualsiasi forma di introduzione e inizia bruscamente con una potente immagine dinamica, visiva ma soprattutto auditiva, della folla entusiasta per la "libertà", che però va conquistata con le armi specifiche dell'universo rurale: scuri e falci, che luccicano prima di macchiarsi del sangue dei "galantuomini". L'autore non indugia in inutili spiegazioni e lascia subito la parola ai contadini che, pur con voci individuali, formano un coro indistinto che pronuncia accuse terribili nei confronti di ognuno dei cosiddetti "cappelli": il barone, che ha fatto frustare la gente, il prete "del diavolo" che ha succhiato l'anima alla gente, l'epulone ricco che si è cibato del sangue dei poveri, lo sbirro che ha imposto la legge solo a chi non aveva niente, il guardaboschi che ha venduto se stesso e gli altri per una misera paga, il reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane (cf. Verga 1992, 459-460). Tutte le sofferenze accumulatesi nel tempo, la fame, le bastonate, le soperchierie, dovevano trovare un'unica soluzione nell'annientamento dei rei, che avrebbe finalmente permesso ai perseguitati di appropriarsi della libertà.

Al contrario, Rebreanu preferisce far parlare prima i politici, gli intellettuali, i grandi proprietari, tutti preoccupati dalla "questione contadina", coscienti dell'esistenza di una tensione, risentita come immediata, concreta dal liberale Baloleanu: "Il contadino reclama la terra, e basta. Questo soltanto sa, questo lo tormenta." (Rebreanu 1964, 19). Il boiardo Grigore Iuga invece, la considera ancestrale, metafisica, eco di un dolore antico, che opprime le anime come una nebbia soffocante. Nessuno dei due però ne trova una soluzione. La probabilità di una sommossa è nell'aria e i politici l'annunciano, alcuni dell'opposizione la incoraggiano addirittura, ma in realtà non sembrano crederci fino in fondo. Eppure un ventennio prima nel sud della Romania c'era stata una ribellione sanguinosa contro i grandi latifondisti che non aveva portato al miglioramento della vita dei contadini. La loro esasperazione per la fame, la vita dura, lo sfruttamento degli intermediari, il disprezzo dei potenti era continuata. La situazione insostenibile aveva fatto cambiare dunque la percezione del bene e del male.

Se per Verga la parola d'ordine è "libertà", per Rebreanu essa è "giustizia". La libertà dei siciliani significava "un palmo di terra" per tutti. La "giustizia" dei rumeni era di essere padroni delle terre che lavoravano. In entrambi i casi si partiva da un'illusione che, nelle loro menti, era arrivata a trasformarsi in diritto assoluto da affermare attraverso ogni mezzo e contro qualsiasi opposizione.

Nella novella verghiana, il sangue caldo dei siciliani è più veloce nella manifestazione violenta. Il primo slogan di "viva la libertà" è seguito dal tremendo "ammazza", che definisce l'azione dei contadini aizzati dal sangue che "fumava ed ubbriacava" (Verga 1992, 459). La tensione cresce dopo ogni omicidio: Don Antonio,

il prete, lo speziale, il notaio, fino all'uccisione di un primo innocente: il figlio undicenne del notaio. Ma nella furia assoluta, non esiste più innocenza. Il ragazzino è colpevole per la sua stessa nascita, il che giustifica il terribile delitto: "Bah! Egli sarebbe stato notaio, anche lui!" (Verga 1992, 461). E da quel momento in poi scompare qualsiasi forma di ragione, la folla inferocita sente il bisogno di appagare nel sangue la propria rabbia: "Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto." (Verga 1992, 461).

Nel suo romanzo, Rebreanu prende più tempo per costruire la tensione che sale nel villaggio di Amara attraverso piccoli eventi che si susseguono: un primo raduno davanti alla casa del vecchio boiardo Miron Iuga conclusosi senza esito positivo per i contadini ancora timidi, un inutile viaggio dei contadini a Bucarest per convincere Nadina, la moglie di Grigore Iuga, a vendere loro la sua proprietà, un intervento violento dell'autista di Nadina contro un bambino che aveva volutamente bloccato la strada impedendo il passaggio della macchina, l'arresto del maestro del villaggio come agitatore su ordine di Miron Iuga, le notizie provenienti dai villaggi vicini sui saccheggi e i susseguenti incendi delle case dei latifondisti o degli intermediari. Così i contadini di Amara arrivano a credere che "è venuta per noi l'ora della giustizia" (Rebreanu 1964, 230) e che hanno il dovere di afferrarla. Come in Verga, in un primo momento il gruppo di contadini agitati si dirige contro coloro che li avevano direttamente offesi, evirano il figlio dell'intermediario, colpevole di aver stuprato una ragazza del villaggio, spaccano la testa all'autista di Nadina che aveva picchiato il ragazzino ribelle, derubano e poi bruciano palazzi signorili. Ma anche nel caso di Rebreanu c'è un momento di ferocia quasi gratuita che segna l'impossibilità della folla di fermarsi e tornare indietro: l'assassinio di Nadina ad opera di uno dei capi della rivolta, che incita gli altri a brutalità e distruzioni e dichiara convinto: "Devo bere sangue di signori, se no mi bruciano le budella!" (Rebreanu 1964, 275).

Il momento culminante delle violenze è, in entrambe le opere, l'uccisione del nobile latifondiario: la baronessa in Verga, il boiardo Miron Iuga in Rebreanu. In Verga, i contadini assalgono il palazzo già con l'intento di ammazzare, e le pallottole con le quali sono accolti dai campieri non fanno altro che dar loro conferma della necessità di questa uccisione. Nel caso di Miron Iuga invece è il boiardo stesso a sparare direttamente contro uno dei contadini che lo offende, provocando così la reazione violenta degli altri. Il grado di orrore che le due scene suscitano è paragonabile, ma la bestialità dei contadini di Verga è certamente superiore perché si accaniscono contro una donna – madre alla quale strappano e uccidono il figlio lattante mentre calpestano a morte il figlio più grande che aveva tentato di difenderla e finiscono col buttarla dal balcone, il tutto sullo sfondo sonoro della campana che continuava a suonare. In Rebreanu invece, c'è un primo colpo seguito da tanti altri che si sovrappongono in modo da formare "un fulmine covato a lungo tra le nubi" (Rebreanu 1964, 308), come se ognuno avesse voluto contribuire alla punizione del boiardo con un'unica voce, un unico gesto.

Dopo i delitti, i contadini sembrano momentaneamente appagati. Ci sono sensi di colpa, sgomento, confusione. Inoltre, non sanno come procedere e soprattutto si fanno domande sul futuro al quale non avevano avuto il tempo di pensare prima. Sia i contadini di Verga che quelli di Rebreanu si chiedono come fare per dividersi le terre. I siciliani si rendono conto che, dopo aver ucciso il notaio, non c'è più nessuno che possa registrare le proprietà. I rumeni aspettano ingegneri mandati da Bucarest per misurare la terra. Ognuno guarda con sospetto gli altri per paura che la spartizione gli sarebbe stata poco favorevole. Si osserva così la mancanza di un progetto, la mancanza di un capo vero e proprio e risulta ancora più chiaro il carattere primitivo delle sommosse che, una volta eliminati i nemici di classe, non riescono a catalizzare i contadini oppure offrire loro una prospettiva per il futuro.

In entrambi i casi lo Stato reagisce con fermezza, inviando l'esercito per riportare la calma nei villaggi. I contadini aspettano increduli questo intervento, non credono alla repressione, non si sentono colpevoli. In Verga però i non osano attaccare l'esercito e la repressione è limitata alla fucilazione di poche persone scelte a caso, "i primi che capitarono" (Verga 1992, 465), e l'arresto dei colpevoli, portati in città per il processo. Tre anni dopo, tutti sarebbero stati condannati al carcere. In Rebreanu invece, l'esercito regolare viene aggredito e insultato dai contadini armati di forche e scuri e reagisce sparando contro di loro, inseguendoli per le stradine del paese e uccidendo ben quarantaquattro persone. Altri due saranno giustiziati il giorno seguente in seguito agli interrogatori segnati dalla violenza. Cinquanta contadini vengono arrestati e portati in città per essere processati. Non si dice però nulla sull'esito del processo.

Si osserva che Verga si limita a rappresentare le conseguenze senza fornire cifre precise sui morti e sugli arrestati, anche se tali cifre erano facilmente reperibili. Al contrario Rebreanu è puntuale nel conteggio, fedele al ruolo di giornalista che si era prefisso e in base al quale doveva fornire dati esatti, ma si tratta di dati inventati, esistenti solo nella finzione letteraria.

Il finale delle due opere è piuttosto simile. I contadini di Verga non capiscono la condanna e continuano a pensare di aver agito in modo corretto, come risulta dalla battuta conclusiva: "Se avevano detto che c'era la libertà!..." (Verga 1992, 468). Il sindaco di Amara invece ammette che "s'è inviperita la gente e ha peccato contro ogni giustizia" ma continua negando anche lui la giustezza della repressione: "Ma nemmeno la svolta che han preso le cose non direi che sia giusta!" (Rebreanu 1964, 370). Va notato però il diverso attegiamento dei due scrittori nei confronti della repressione: Verga è piuttosto convinto della necessità di punire i ribelli, mentre Rebreanu accetta con rammarico l'inevitabilità e la necessità del massacro.

Conclusioni

Bisogna considerare che, per la memoria culturale, poco importa che la baronessa Nelson non si trovasse a Bronte, e tanto meno i suoi figli, che il villaggio di Amara non si potesse rintracciare sulla cartina o che il boiardo Miron Iuga non fosse mai esistito. Secoli dopo, saranno loro a rappresentare l'immagine di quelli eventi

grazie a due autori che hanno saputo rendere le loro vicende così verosimili da sembrare effettivamente reali, fissate appunto nell'immaginario collettivo come verità indiscusse. Tanto indiscusse che, per esempio, parecchi siti internet parlano dell'uccisione del barone di Bronte insieme alla moglie e ai figli che non è mai avvenuta.

Un'ulteriore conferma, questa volta ufficiale, politica, dell'impatto della letteratura sui posteri, e in particolare della novella di Verga, è l'inserimento di Bronte nella Carta regionale dei Luoghi dell'Identità e della Memoria (LIM) istituita dalla Regione Sicilia nel 2010, nei settori relativi ai "luoghi del racconto letterario" e "luoghi degli eventi storici".

Bibliografia

Assmann, Jan. 2013. *Memoria Culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice*, traducere de Octavian Nicolae. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iași.

Associazione Bronte Insieme Onlus. 2020. *I Fatti di Bronte,* online: http://www.brontei nsieme.it/2st/mo_60.html, ultimo accesso: 14 novembre 2021.

Rebreanu, Liviu. 1964. *La Rivolta*, traduzione di A. Colombo. Lanciano: Carabba Editore.

Șperlea, Florin. 2019. *1907 – Un bilanț controversat*, online: http://presamil.ro/1907-un-bilant-controversat/, ultimo accesso: 14 novembre 2021.

Șperlea, Florin (a cura di). 2007. *Armata română și Răscoala din 1907. Documente*. București: Editura Militară.

Verga, Giovanni. 1992. *Libertà*, in *Tutte le novelle*, e-book tratto da *I grandi romanzi e tutte le novelle: I Malavoglia, Mastro don Gesualdo, Cavalleria rusticana e altre novelle, Racconti milanesi, Giochi d'amore e marionette parlanti*. Roma: Newton, pp. 459-468, online:https://www.liberlibe r.it/mediateca/libri/v/verga/tutte_le_novelle/pdf/verga_tutte_le_novelle.pdf, ultimo accesso: 14 novembre 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.02.18

Dana M. FEURDEAN
(Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca)

Tracce e influenze italiane nella terminologia economico-finanziaria e commerciale romena. Percorsi storico-linguistici tra memoria e oblio

Abstract: (Italian traces and influences in Romanian Economic and Business terminology. Historical-linguistic paths between memory and forgetfulness) On a historical-linguistic and cultural level, the economic-financial and commercial terminology in Romanian has been influenced by the Italian language, not only during the process known as "re-Latinization", "re-Romanization" or "Romance westernization" of the Romanian language, but even before this linguistic-cultural phenomenon. On the other hand, certain terms defining social and economic realities that are now outdated and often forgotten, but also more recent terms testify to the complexity of relations between non-Romance lexical items and the Romance neologisms. The latter, by replacing pre-existing terms, have contributed to the modernization of the Romanian vocabulary. The article focuses on some words that serve us in illustrating these phenomena, highlighting the importance of the Italian influence - manifested as a single, multiple or internal etymology - and referring to the first written attestations in the two neo-Latin languages (with brief references, in some cases, to those in French and German) of the examined terms. By investigating the influence of the Italian language on the economic, business and financial-banking terms, selected from six specialized (online) dictionaries, our paper concludes with a glossary (available in Quaestiones Romanicae X) that allows us to track which Romanian terms have a unique Italian etymology and which ones, instead, belong to the "multiple etymology" category in the lexicographical works consulted.

Keywords: Romanian Economic and Business terminology; Italian language; Romanian language; multiple etymology; relatinization; Westernization of Romance.

Riassunto: A livello storico-linguistico e culturale, la terminologia economico-finanziaria e commerciale romena è stata marcatamente segnata dall'influenza italiana, non solo durante il processo conosciuto come «ri-latinizzazione», «ri-romanizzazione» o «occidentalizzazione romanza» della lingua romena, ma anche prima di tale fenomeno linguistico-culturale. D’altra parte, sia nel caso di termini propri di realtà sociali ed economiche ormai superate e spesso dimenticate, sia nel caso di vocaboli più recenti o attuali abbiamo una testimonianza della complessità dei rapporti tra gli elementi lessicali non-romanzi e i neologismi romanzi; questi ultimi, sostituendo termini preesistenti, hanno contribuito alla modernizzazione del vocabolario romeno. L’articolo si sofferma su quei vocaboli utili ad illustrare tali fenomeni, evidenziando l’importanza dell'influenza italiana - manifestata come etimologia unica, multipla o interna - e accennando anche alle prime attestazioni scritte di tali termini in italiano e romeno (e con brevi riferimenti, in alcuni casi, a quelle in francese e tedesco) dei termini presi in esame. Indagando l’influsso dell’italiano sui lemmi presenti in sei dizionari (on-line) di termini economici-commerciali e finanziari-bancari, il nostro lavoro si conclude con *un glossario* (consultabile nel volume *Quaestiones Romanicae X*) che ci offre la possibilità di seguire quali termini romeni trovano nell’italiano etimo unico e quali, invece, risultano legati alla problematica dell’«etimologia multipla» nelle opere lessicografiche consultate.

Parole chiave: *lessico economico-finanziario, commerciale; lingua italiana; lingua romena; etimologia multipla; rilatinizzazione; occidentalizzazione romanza.*

1. Introduzione. La lingua come memoria collettiva e individuale

Se la storia è "la ricostruzione sempre problematica e incompleta di ciò che è stato" (Pierre Nora,1984-1986, XIX, apud Cavalli 1996),

> "la memoria è la vita, sempre invariabilmente riferita a gruppi viventi e, a questo titolo, è in evoluzione permanente, aperta alla dialettica del ricordo e dell'amnesia, inconsapevole delle deformazioni che subisce, vulnerabile a tutte le utilizzazioni e manipolazioni, suscettibile di lunghe latenze e di improvvisi risvegli." (Nora, 1984-1986, XIX, apud Cavalli 1996).

La lingua rappresenta, come afferma Pierre Nora (1986, secondo Platon 2020, 13), *un luogo della memoria collettiva*, ma "la memoria non è una forza d'attrito, in lotta contro il pericolo di dimenticare; *essa, invece, implica la dimenticanza*[1] proprio perché la rievocazione dei ricordi è sempre un'azione selettiva." (Neri 2011,161).

Francesco Bruni (2006, 61) ricorda l'importanza del *linguaggio mercantile, commerciale*, per le fonti dell'italiano scritto. Nel Medioevo italiano l'attività del mercante (legata al mondo del volgare poiché era sua necessità scrivere i contratti, le entrate e le uscite dei soldi) e quella del notaio (che per forza di cose era bilingue: conosceva tanto il volgare, che usava nelle discussioni con i clienti, quanto il latino, che usava nella sua forma scritta nei documenti) segnarono gli albori dell'italiano scritto, in quanto "dalla redazione professionale di lettere commerciali e registri di debiti non passa molto tempo fino al diario e ai libri di *ricordanze* (dei ricordi)"[2] (Bruni 2006, 61), cioè a "quelle compilazioni private nelle quali erano registrati gli eventi anagrafici e patrimoniali di una famiglia" (Treccani). Quindi *ricordanza* non è solo una parola che richiama alla "presenza della *memoria individuale*[3]" (Bruni 2006, 61), bensì un tecnicismo che indica la presa in nota di un'operazione commerciale (Bruni, ibidem).

Il commercio, le attività mercantili e finanziarie influenzarono le apparizioni dei testi scritti nello spazio italiano: il più antico testo conosciuto in toscano volgare è riferito al commercio navale, vale a dire il *Conto navale pisano* (XII secolo), mentre dalle transazioni finanziarie deriva il più antico testo fiorentino del 1211 (Bruni 2006, 61).

Dai *libri di conto* e *di ricordanze* entrano nella terminologia commerciale tipiche espressioni contrattuali, ad esempio «con queste condizioni e patti», «a certo termine», «al termine ordinato» (Ricci 2011)[4], che riescono ad influire anche sulle scritture commerciali e burocratiche di altri paesi, se teniamo presente che l'italiano risulta

1 Corsivo nostro.
2 Traduzione nostra, dall'edizione romena.
3 Corsivo nostro.
4 Il lessico mercantile penetra anche la novella considerata "il genere testuale borghese e mercantile per eccellenza" (es.la famosa novella decameroniana di madama Iancofiore e del "mercatante" fiorentino) (Ricci 2011).

essere anche fuori dell'Italia (sin dal sec. XIV - epoca in cui si crea anche la prima banca al mondo (1472), *Il Monte dei Paschi di Siena* (MPS), tutt'oggi esistente -) "uno strumento sufficientemente flessibile e adatto agli usi di cancelleria e burocratici"[1] (Bruni 2006, 207). Inoltre,

> "il momento cruciale del Rinascimento italiano mostra che, pur priva di una grammatica ufficiale (ma dotata presto del vocabolario dell'Accademia della Crusca e di altri dizionari), la lingua italiana ne aveva ancora una sua codificazione, era una lingua non esente da numerose oscillazioni e tuttavia relativamente standardizzata, mentre le altre lingue europee occidentali, romanze e germaniche, erano in piena trasformazione e avrebbero cominciato a consolidarsi e ad affermarsi solo a partire dalla fine del Cinquecento".[2] (Bruni 2006, 207).

Come dimostrato da Sosnowski (2006,43), "il Medioevo costituisce una tappa importante nella formazione della disciplina che oggi conosciamo come ragioneria o contabilità". Alcuni termini legati alla terminologia medievale rimandano sia a certi generi testuali praticati a quell'epoca: il *libro di conto* (noto sin dall'antichità)*, la lettera di cambio, la fattura, la polizza d'assicurazione* (Sosnowski,op.cit.), sia alle operazioni di trasferimento del denaro: *assegno* ovvero *polizza, giroconto, quietanza, mandato di riscossione* (*ibidem*, 51)[3].

2. La lingua economica romena e l'influsso italiano

Un nucleo terminologico economico (finanziario-bancario) si è formato dunque in Italia dei secoli XIII-XV, diventando "fonte di arricchimento per la lingua comune e per le altre lingue europee" (Sosnowski 2006,59)[4]. Per questa ragione alcuni termini economici attuali romeni destano il ricordo di un'antichissima epoca italiana:

acont (*acconto*, pr.at.in it.:1260; in fr.: 1740, con la forma *à compte*, cf. TLIO, TLFi); ***agio*** (che ricorda il veneziano antico *lazo* (Treccani); pr.at.in it: 1333-37 (TLIO); pr.at.in fr. 1679 "empr. à l'ital. aggio" (TLFi)); ***cambie*** (*cambio*, pr.at. in it. con sign. economico:1211, cf. TLIO); ***cont*** (*conto* -pr.at.in it.:1263; *a conto,* come "anticipo sul debito, sul prezzo, in acconto":1312; *a conto di* , "a debito o a credito di":

1 Trad. ns, dall'edizione romena.

2 Trad. ns, dall'edizione romena.

[3]Tuttavia, secondo le fonti della storia economica del mercato, le pratiche dell'utilizzo delle "*polizze*, dei *contratti*, degli *assegni*" nelle operazioni di cambio e di commercio esistevano sin dall'Impero Romano. (Lumperdean 2002,81).

4R.Sosnowski (2006, 59) cita Sandra Bosco Colestos (1988, 218) – la quale menziona gli italianismi nella lingua tedesca dalla metà del secolo XIV alla fine del secolo XVI *(Agio, Franko, Giro, Tratte, rabtt, Brutto, Netto, kassa, adik, assicurirn, Aviso, ditto, Cothimo, contern, correnti, Nolo, pagamenten, spedieren, Factor, fallieren, Strettezza ecc.)* - e Rainer che (nel *Geschichte der Sprache der Wirtschaft in der Romania)* cita gli italianismi nel francese:*"per cento (14Jh)/pour cent (1538); lettera di cambio (1376)/letter de change (1401);a usanza (1392)/à usance (1561); capitale 'Gesellschaftskapital'(1283)/capital (1585); bilancio (1494)/bilan (1578)";cassiere (1383)/caissier (1561); assicuratore (1397)/assureur (1550); posta (1300)/poste (1480)* (apud Sosnowski, ibidem).

1305-1308, cf.TLIO); ***cont curent*** (*conto corrente:* 1375 (TLIO); pr.at. in fr. *compte courant*: "calque de l'ital. *conto corrente*, attesté dep. 1447-64" (TLFi)); ***casier*** (pr.at.it.: sec.XIV, *cassiere*; pr.at.fr:1585,*cassier*); ***comerț*** (pr. at.: it. *commercio*: 1334 (TLIO); *commerque* fr.: 1370 (TLfi)); ***credit*** (pr. at.: in it. 1309-10; sec.XIV; in fr.: 1675, come prestito dall'italiano) ecc. (Si vedano altri esempi nel *Glossario* - consultabile nel vol. *Quaestiones Romanicae X.*)

L'attuale terminologia finanziaria-bancaria veicola anche collocazioni come ***rată lombard*** ovvero ***rata dobânzii Lombard, credit lombard*** (Corpus 1), ***bilet de lombard*** (Corpus 3), nelle quali la voce ***lombard*** (si veda anche *il glossario* menzionato) riporta alla luce il nome e le pratiche dei banchieri dell'Italia Settentrionale (*lombardi*)[1], essendo entrata in romeno per tramite tedesco e francese *(<ted. Lombard, fr. lombard, it. lombardo, DEX).* Anche la pratica finanziaria-bancaria ***lombardare*** ricorda il nome dei suoi iniziatori (Lumperdean 2002, 97).

Nel suo preziosissimo lavoro dedicato all'*altra latinità,* Al.Niculescu (2007) accenna all'apertura linguistica e culturale verso l'Europa latino-romanza delle province romene, avvenuta nel sec.XVIII e attuata

> "in modo diverso nelle tre zone romene, anche se le cronologie sono, nelle grandi linee, concordanti: la Valacchia e la Moldavia entrano in contatto con la cultura italiana e poi con quella francese per il tramite della civiltà greca [...]; la Transilvania si orienta verso il latino e l'italiano, per via diretta o attraverso la mediazione (cattolica e protestante) austroungarica [...]". (Niculescu 2007, 50).

Nel campo della terminologia romena si può parlare nella seconda metà del sec.XVIII e la prima metà del sec. XIX di una vasta operazione di sostituzione lessicale orientata verso il latino e le lingue romanze: in Transilvania, tra il 1780-1820, insieme alla Rinascita nazionale romena, e più tardi in Valacchia dopo il 1821 (Niculescu 2007, 51); è un periodo storico in cui "i prestiti e i neologismi diventano più numerosi dei calchi" (Niculescu 1971, 902-904; 2007, 51). Inoltre, il movimento di emancipazione culturale proposto dalla Scuola Transilvana (Şcoala Ardeleană), che promuove l'introduzione dei neologismi, soprattutto di origine romanza, è un'opportunità di arricchimento e rinnovo della lingua romena anche nel settore economico. *Il lexicon di*

1Fuori dell'Italia il nome *lombardo* (derivante dalla voce germanica adattata nel latino medievale alle forme *longobardus o langobardus*, all'origine col significato "di discendenza longobarda" (TLIO)), fu dato, dal XII secolo in poi, ai mercanti e banchieri italiani. I longobardi – che avevano una vasta rete di uffici di cambio monetario e creditizio nei principali centri commerciali in Italia, Francia, Inghilterra (Lumperdean 2002, 97), erano noti in tutta l'Europa occidentale medievale come banchieri, prestatori di denaro e agenti di pegno (https://www.etymonline.com/word/lombard). A cominciare dal XV sec. molti banchieri italiani si stabiliscono a Londra, per il commercio dei cambi, sulla Via Lombarda (Lombard Street, sulla quale tuttora si trovano tante banche), posto notevole per i suoi collegamenti con le industrie mercantili, bancarie e assicurative della città di Londra che risalgono al Medioevo. Un'altra traccia dei commercianti italiani all'estero è *la Rue des Lombard* di Parigi. I termini finanziari *lombard* e *gir* ricordano che l'economia moderna è nata nel Nord dell'Italia, perché da qui i banchieri e i commercianti italiani hanno diffuso le prime forme del capitalismo nel resto dell'Europa.

Buda [Lexiconul de la Buda] (1825) – lavoro che rivela l'interesse degli autori di "cercare la radice delle parole" (Fugariu 1983) - ne è una prova eloquente, in quanto "l'inventario dei neologismi [...] copre i più svariati ambiti della cultura materiale e spirituale"[1] (Lupu 1999,142) registrando termini che oggi sono attuali (alcune con piccole modifiche): *acordu, contractu, fundație, bancă, bancrot, capitalu, creditoru, creditu, favrica, rata ecc.* (Rossetti, Cazacu, Onu 1971, 467,468). Una parte di questi vocaboli ricordano non solo l'italiano, ma anche l'aromeno (DDA, di Tache Papahagi, 1963, apud Mocanu 2006, 132)[2], il dialetto dal quale sono entrate nel dacoromeno forme che oggi sono attuali: *depozit, fabricant, faliment, interes, tratǎ.*

Un impressionante elenco di unità lessicali di origine latino-romanza presente nei testi antichi può essere consultato in *Dicționarul împrumuturilor latino-romanice în limba română veche* (Chivu *et.al*. 1992). Inoltre, le rilevanti ricerche svolte da N.A.Ursu (1962) insieme a Despina Ursu (2004,2006,2011a,2011b) attestano la presenza dei termini specialistici nel periodo di modernizzazione della lingua letteraria romena (1760-1860).

Per quanto riguarda la periodizzazione dei prestiti italiani, M.Z.Mocanu (2006, 144-145) stabilisce sei tappe:

"*a)* sec. XV-XVII, per via commerciale e attraverso canali non romanzi, soprattutto slavi; *b)* la fine del sec. XVII e l'inizio del XVIII-simo secolo in Valacchia, attraverso prestiti diretti dall'italiano; *c)* il sec. XVIII e i primi decenni del sec. XIX (epoca fanariota) - in Valacchia e Moldavia, tramite intermediari non romanzi; *d)* la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo in Transilvania, Moldavia e Valacchia, per via culturale diretta o tramite intermediari non romanzi; *e)* i decenni 5,6,7,8 del XIX secolo in Valacchia e in Moldova, attraverso prestiti diretti (corrente italianizzante); *f)* la fine del XIX secolo e il secolo XX, attraverso libri e altri moderni canali di distribuzione del prestito".[3]

2.1 Il lessico monetario/finanziario romeno tra ricordo e oblio

> "Ogni epoca si è sovrapposta alle precedenti, spesso cancellandone le tracce; [...] La tradizione e la memoria diventano oggetto di azione consapevole e intenzionale, non tanto volta a ostacolare il mutamento quanto a evitare che il mutamento diventi,

[1] Trad. ns.

2 Grazie alla loro posizione geografica, gli Aromeni entrarono presto in contatto con Venezia e altri porti italiani (Genova, Trieste, Napoli, Livorno, ecc.) per esigenze commerciali (Mocanu 2006,131). M. Ruffini (1952, 92-94, apud Mocanu 2006,131) trova 379 vocaboli di origine italiana, prevalentemente veneta, evidenziando così l'influenza della lingua italiana sull'aromeno particolarmente nel lessico relativo alla navigazione, alla moda, all'artigianato, ma anche a quello del commercio e della finanza. Tra i vocaboli entrati in aromeno, registrati in DDA e citate da Mocanu (2006,132-133) riportiamo qui: *bancă, credit, diposit, (<deposito), duzină, fabrică, fabricantu, falimentu, firmă, ntires (< interesse), marcă, poliță, portafel (<portafoglio), trat.*

3 Trad.ns.

attraverso l'oblio del passato, un regresso a stadi più primitivi di civiltà. ” (Cavalli 1996)

2.1.1. Termini monetari/finanziari romeni - “echi” italiani - lasciati all’oblio

Anche la memoria della terminologia implica, se vogliamo dirla con Neri (2011,161), tanto l’oblio quanto il ricordo. Lo testimonia *la terminologia monetaria* romena ora in disuso, ma che ricorda sia i contatti commerciali diretti tra i Paesi Romeni e le città italiane di Venezia e Genova (avvenuti nei secoli XV-XVII), che gli influssi culturali romanzi espressi nei resoconti di viaggio o nelle opere letterarie dei secoli XVIII-XIX.

La stessa parola ***monedă*** rinvia all’italiano, più precisamente al veneto ***moneda***[1], entrata nella nostra lingua per tramite neogreco (Graur BL, IV, 103; Gáldi 211, apud DER 2007, 521; Ursu 2011a, 401)[2], così come anche l’aggettivo ***monetar*** ricorda l’italiano monetario entrato nella nostra lingua per mediazione francese (<*cf.fr.monétaire, it.monetario*, apud Ursu 2011a, 401). Già nell’italiano antico si usavano parole come *monetare* (vb.,sec.XIII-XIV; prima nel toscano, poi nel fiorentino)*, monetaggio* (sec.XIV, nel fiorentino), *monetiera* (“officina in cui si coniano monete per conto dell’autorià pubblica; zecca”; sec.XIV, pr.at. in un documento fiorentino)*, monetiere* (“chi si occupa della produzione di monete”; pr.at.: 1331-56) (TLIO).

Tra le monete che circolavano nella Penisola prima dell’Unità (1861)[3], quelle che influiscono sul vocabolario romeno dell’epoca sono: ***ducato, zecchino, fiorino, piastra, lira, scudo, soldo.***

Il termine ***ducat -*** il quale ricorda il vocabolo italiano ***ducato*** - entra nel romeno per via dello slavo (*dukatŭ*) tramite un documento del 1421 (DERD, apud Lupu 2013,74) e poi del greco (conoscendo così anche la forma *ducaton)* (ibidem) ricordando la moneta d’oro coniata a Venezia nel 1284 da Giovanni Dandolo (Martinori 1914, 123), equivalente (in peso e valore) al *fiorino* (TLIO)[4]. Come termine preso direttamente dall’italiano, Lupu (op.cit.) lo considera “un cultismo e non un prestito necessario”, in romeno essendo stato attestato in N. Iorga (1766) e ulteriormente in alcuni scritti di natura economica (*Măsuri şi greutăţi,* 1848, apud Lupu 2013, 74).

1Nome che ricorda il tempio eretto nel Campidoglio a Giunone Monèta o *ammonitrice* (così detta da *monère, avvertire,* perché si credeva avesse annunziato al popolo un grande flagello); entro questo tempio veniva stabilita la zecca romana (https://www.etimo.it/).

2 La parola è attestata sia in aromeno, che in albanese (Mocanu 2006,129).

3Ci riferiamo a: “baiocco, carantano, carlino, doppia, ducato, fiorino, franceschino, francescone, lira, lirazza, marengo, onza, paolo, papetto, piastra, quattrino, scudo, soldo, svanzica, tallero, testone, zecchini di Pinocchio”.(https://www.bancaditalia.it/servizi-cittadino/musei-collezioni/mostra moneta/esplora/Mini_guida_bassa_risoluzione.pdf)

4Nei testi italiani antichi, la moneta è attestata per la prima volta in un documento veneziano del 1299 e ulteriormente in altri documenti del sec. XIV (fior., Ancon., Padov.), nei quali circola anche nelle locuzioni *ducato d'oro* e *ducato grave*. (TLIO)

Una moneta italiana equivalente al Ducato d'Oro di Venezia era lo ***zecchino***, nome che risale agli "ultimi anni del principato di Pietro Lardo (1539-1545)" essendo "l'abbreviazione della formula *Ducato d'oro in oro di zecca* o *Duccato Zecchino*" (Martinori 1914,555). A questo nome si aggiungono quelli delle altre signorie che attestano la zona di circolazione della moneta. Tra questi troviamo anche lo ***zecchino transilvano*** (1742) con la figura reale di Maria Teresa (Martinori 1914,556).[1] Lo ***ţechin*** (<*it.zecchino,* DER,779) entra quindi nella lingua romena come prestito necessario, ma nei testi romeni registra sporadiche attestazioni: secondo Lupu (2013,78), la prima si deve di nuovo a N. Iorga, in un elenco di monete del 1822.

Allo stessso N. Iorga[2] dobbiamo anche la testimonianza della circolazione nello spazio romeno dei termini ***lira*** - moneta turca e poi italiana (<*it.lira,* sec.XIX, DER 2007,472; *tc.lira<it.lira,* Lupu 2013,75) - e ***soldiu*** *(<it.soldo,* pr.at.in it.: 1219, cf.DELI, apud DIFIT) - grazie alla traduzione [in *Scrisori de negustori* (1925)] di due lettere mercantili che risalgono al 1587 e 1589 (Lupu op.cit.,75). Nonostante questo, secondo le prime attestazioni scritte, la parola *lira* risale al 1668 nelle opere di C.Cantacuzino (Lupu op.cit.,75), mentre quella di *soldiu* al 1773 (Ursu 2011b,293), a Iaşi, in una traduzione dal neogreco (<*cf.ngr, it.soldo*).

Il fiorino - moneta d'oro coniata a Firenze a partire dal 1252 (TLIO) - è conosciuto in Italia come *Fiorino d'Oro* o *Ducato*, ma sul nostro territorio come *Il fiorino di Transilvania,* essendo stato "coniato in Ungheria nelle varie zecche del Regno, al tipo della Vergine, imitato in molte signorie estere" (Martinori 1914, 165). La sua attestazione linguistica ***florin*** (<*lat.florenus, sl. florinŭ,* apud DER, 330) avviene nel 1431 in un documento slavo-romeno di Muntenia (DERD, apud Lupu 2013, 74). A cominicare dal XVI secolo, si incontra anche la forma ***florint,*** per contaminazione con la forma ungherese *forint* (DER, 330), nei testi romeni di tutte le province. (Lupu 2013,75). Oltre a queste due denominazioni, circola, a cominciare dal XIX sec. secolo, il prestito ***fiorin*** *(< it.* ***fiorino)*** nelle opere degli scrittori entrati in contatto con la cultura e civiltà italiana come D. Golescu e M. Kogălniceanu (Lupu, ibidem; Lumperdean 1999, 166).

In Italia il nome di moneta ***piastra*** era "dato in genere ai pezzi grandi d'argento monetario", come nota Martinori (1914, 386), secondo il quale sarebbe stato introdotto in Italia dagli spagnoli nel sec.XVII. TLIO invece segnala la sua attestazione molto prima (sec.XIV), in toscano, nella *Storia di Tobia e Tobiolo* (autore anonimo), indicando un *talento d'argento*. Anche se DER (2007, 594) la considera moneta turca *(<ngr.).,* secondo le affermazioni del numismatico O. Iliescu (apud Lupu 2013, 78), nessuna moneta con la denominazione ***piastru*** conosce alcuna circolazione nei Paesi Romeni, essa costituendosi piuttosto come "l'espressione dell'influsso culturale romanzo" grazie ai lavori di numismatica, agli scritti dei viaggiatori e ad alcune opere letterarie (*piastru < it.,sp.piastra, fr.piastre;* pr.at.: 1812, a Şincai, apud Lupu op.cit.).

1Secondo O. Iliescu (apud Lupu 2013,78), sarebbe stato usato a partire dal XVI secolo.

2 Nicolae Iorga è uno dei primi storici che all'inizio del sec. XX affronta la questione del passato economico (si veda per dettagli Lumperdean 2002, 22-23).

La parola ***scudo*** designa nel sec.XIV una "moneta coniata a Firenze, così chiamata perché recante su una delle facce l'effigie dell'arme del comune" (TLIO). Secondo Martinori (1914, 454), il nome viene "dalle monete d'oro e d'argento date in Francia che portavano impresso lo scudo reale e lo stemma a forma di scudo". Il termine è attestato nei documenti italiani antichi nel 1348 (fior.) (TLIO)[1], mentre i suoi echi linguistici nei testi romeni (*scud <it.scudo<lat.scutum*) risalgono solo al XIX secolo (Lupu 2013, 77).

Tra questi vocaboli - dimenticati, perché scomparsi insieme alle realtà economiche che designavano - hanno etimo italiano unico ***ducat, țechin, scud, fiorin, liră*** (Mocanu 2006, 237-251; DER 2007, 304,779,700,330,472) e ***soldiu***.[2]

Collegato alla sfera delle monete, il linguaggio romeno dell'attività delle spese veicolava anche il verbo ***a bărătui*** - con le varianti ***bărăta, bărătui, bărăți*** - con il significato di "comprare dopo aver negoziato" - che ricorda l'italiano ***barattare,*** entrato nella nostra lingua per tramite serbo *(<sb. baratati<it. barattare)* (DER 2007,78). In italiano, la pr.at. del verbo ***barattare*** è antichissima (1263), avendo il significato economico-commerciale di "permutare beni, pagare beni dandone in cambio altri" (TLIO), mentre l'attestazione con il senso di "pattuire un prezzo" appartiene al 1326 (TLIO).

Un'altra parola – oggi con uso molto ristretto, regionale (in Transilvania e Banat) e con significato di "anticipo di denaro dato dall'uomo alla futura sposa" (come una garanzia di fidanzamento) - è ***capară/căpară***[3] (entrata nella nostra lingua per via del serbo *Kapara,* cf. DER 2007,145) che ricorda l'italiano ***caparra*** (attestato nel linguaggio economico-commerciale italiano dal 1302, come "garanzia dell'impegno all'acquisto" e "anticipo dell'importo pattuito, con valore vincolante per entrambe le parti" (TLIO), ma anche come "garanzia, pegno, promessa":1302/37 (TLIO).

Le "scorte linguistiche" (Platon 2020,13) risvegliano quindi sia "immagini perdute" (Tohăneanu 1995, apud Platon 2020,13), essendo testimonianze dei contatti tra culture e del percorso della nostra lingua al passo con le vicende storico-sociali, che - in pochissima misura - tracce di usanze mantenute tuttora in alcune zone rurali del nostro paese.

1Secondo alcune ricerche romene (cf.O.I.fișe: numismatico Octavian Iliescu, apud Lupu 2013, 77) questa moneta sarebbe stata emessa da diversi stati italiani tra il 1507-1865, ma secondo il prezioso vocabolario storico dell'italiano antico (TLIO), tale moneta sarebbe stata coniata a Firenze ed attestata dal 1348, quindi molto prima del periodo menzionato dal numismatico Octavian Iliescu.

2 Secondo Lupu (2013,73), "il vocabolario monetario della lingua romena è costituito principalmente da prestiti per via diretta dalla lingua dei diversi popoli con i quali i romeni avevano legami economici, culturali e politici" e "non contiene alcun termine trasmesso direttamente dal latino come nome di moneta". [trad.ns.]

3 La forma *căpară* ("arvună") è registrata in Lupu (1999,175).

2.2 Neologismi economici romeni che lasciano andare in oblio altre parole

Nello spirito della modernizzazione della terminologia i documenti lasciano anche testimonianze della complessità dei rapporti tra gli elementi lessicali non-romanzi e i neologismi romanzi.

Poiché il processo di assimilazione delle parole di origine latino-romanza e di formazione della terminologia economica è avvenuto nell'arco di diversi anni, molti termini del vocabolario commerciale e finanziario formato dopo il sec. X, alcuni di fonte diretta bizzantina - come sarebbero *arvonă, agonisi, camătă, prisos, folos, ieftin* ecc. (Mihăescu 1965, 192, apud Niculescu 2007,46) - sono raddoppiati o sostituiti da quelli di origine latino-romanza, processo in cui ovviamente anche l'italiano ha giocato la sua parte. In alcune pubblicazioni, i termini arcaici o medievali di origine neogreca, turca, slava venivano spesso usati - fino al 1850 circa - accanto ai loro nuovi omologhi di origine romanza fino a quando questi ultimi sono riusciti a prevalere.

Per limite di spazio ne elenchiamo solo alcuni (si vedano altri esempi in: Bulgăr 1962; Lumperdean 2002; Munteanu 2005; Niculescu 2007; Ghivirică 2014):

-aliş-veriş/alişveriş sostituito da ***negoţ*** *(lat. nĕgotium, it. negozio)* e ***afacere*** (Bulgăr 1962,78), ma ulteriormente anche da ***comerţ*** *(<lat.commercium,it.commercio,fr.commerce, ted.Kommerz)*[1], che ha una forma frequente intorno al 1840 (si veda per dettagli il glossario); seguendo lo stesso procedimento, ***comerciant*** (pr.at.ca 1830), ***<****it.commerciante, fr.comerçant* (Ursu 2006, 170) sostituisce ***negustător***.

-vadea *(tc.vāde)* sostituito da ***scadenţă*** (pr.at.in ro.: ca 1830; si veda *il glossario* menzionato);

-avaet/havaet, bir, dajdie/dăjdie, dare sostituiti da ***taxă***[2] e ***impozit*** (<*lat.impositus, cf.it.imposta, fr. impôt* (DN))[3] ;

-alel-hasap da ***acont*** (<*it. acconto, cf. fr. acompte* (DN)); pr.at.in romeno: 1825; si veda *il glossario* menzionato);

-chezaş (dall'ungherese *kezes*) sostituito da ***garant*** (1848) e ***girant*** (si veda il glossario); ***chezăşie (chizăşie)*** sostituito da ***garanţie*** (pr.at.1829)<*cf.fr.garantie,*

[1] Si veda anche *il glossario.*

[2] Per questo vocabolo i lavori lessicografici non rimandano all'italiano (es. *taxă<fr.taxe* (DEX); *fr.taxer, lat.taxare, ted.taxieren* (MDA2); *<fr.taxe, lat.taxa* (Lupu 1999,239)); *<cf.ted.taxe,lat.taxa,fr.taxe* (Ursu 2011a,474). Tuttavia le pr. at.in italiano risalgono a: 1356 (*tassa*); 1298-1309 (*tassare*); 1321 (*tassazione*) "imposizione di una tassa" (TLIO), mentre le pr. at.in francese *(taxe):* [1378] 1405 "prezzo ufficialmente fissato per determinate merci, per determinati servizi"; 1461 "imposizione a persone e cose"; 1549, "imposta" (TLFi); "cf.lat.medievale *taxa* e a prov. *tacsa*" (TLFi); 1764 "prezzo pagato per le indulgenze" (TLFi).

[3] Altri dizionari invece e Ursu (2011a,290) non rimandano all'italiano: *impozit, cf. lat.impositum, ted.Impost, fr. impôt* (Ursu, op.cit). La pr. at. in francese *(impôt):* 1399, "empr. au lat. *impositum* «ce qui est imposé»" (TLFi). In italiano invece il lemma *imposta* (con sign.comm.,fin.) viene attestato nella seconda metà del XIII sec. (De Mauro).

ted.Garantie, lat.garantia,it.garanzia (Ursu 2006,298). Anche il verbo ***chezăşlui/chezăşui***[1] ("garantire") è sostituito in parte[2] da ***a garanta***.

-catastif (oggi con uso arcaico) sostituito da ***registru*** *(cf. lat.regestrum/registrum, ted.Register, fr.régistre, it.registro,* cf. Ursu 2011b, 215), la cui pr. at. in ro. è intorno al 1830 [I. Golescu, in *Condica limbii rumâneşti*] (Ursu, ibidem). Il lemma italiano ***registro*** è atestato av.1348 (De Mauro), mentre il suo omologo francese risale al 1259, come prestito dal tardo latino *regesta "registro, catalogo"*(TLFi).

-isnaf *(<tc.esnaf*) sostituito da ***corporație*** *(<lat.corporatio,fr.corporation,it.corporazione, ted.Korporation* (MDA2)); *cf.fr., it.* (DN)[3];

-vereşie *(<tc. Veresiye; ngr. veresé; bg. sb. veresija.)* sostituito da ***credit*** (pr.at.ro.della forma attuale:1786; si veda la sezione 2.3.1.), ma rimasto in certe zone con significato regionale ed in espressioni familiari.

Va inoltre notato che alcune parole di origine bizantina non sono state completamente sostituite o lasciate all'oblio, ma raddoppiate da neologismi, coesistenti nella lingua attuale:

-arvonă, arvon, arvună *(<ngr.arravónas)* sostituito in parte[4] da ***acont*** [<*it. acconto, cf. fr. acompte* (DN; DEX; MDAE)] - pr.at.: in Italia:1260 (TLIO); in Francia 1740, ***à compte***; ["aconte semblant disparu fin XVI^{e}s."] (TLFi) - e da ***caparra*** (<*it*.; pr.at. nello Stato Pisano: 1302 (TLIO)). Un altro sinonimo di ***aconto***, più frequente, entrato nella lingua romena d'uso è ***avans*** (pr. at.in romeno: 1844 <*fr. avance* (Ursu 2006,120). Anche se i lavori lessicografici romeni indicano l'etimo francese, se facciamo un confronto tra la pr. at. in italiano della parola *avanzo* -nella sua accezione economica- (1299-1300, cf. TLIO)[5] e quella del francese *avance*, possiamo notare che la pr.at.francese (1478 [seguita da quella che risale al 1587] con il significato di «payement anticipé» (TLFi) è ulteriore a quella italiana.

-ieftin *(<gr.bizantino efthinós),* tuttora frequente nella lingua d'uso, che viene raddoppiato da ***economic***, "conveniente" *(cf. fr. économique, it. economico, lat. oeconomicus, gr. Oikonomikos* (DN)); pr.at. in italiano *(economico):* 1321/37, con sign. "relativo all'amministrazione dei beni e degli affari domestici o familiari, mentre

[1] I verbi uscenti in *–ălui* sono considerati "verbi ungheresi penetrati in romeno dallo slavo del Sud." (Rosetti 1986,383, apud Niculescu 2007, 114). Secondo Puşcariu (1940, 299, apud Niculescu, ibidem) simili voci sarebbero giunte in romeno "per mediazione slava, in un'epoca remota, pre-ungherese". Secondo Niculescu (op.cit.,114) alcuni verbi in *–ălui* "potrebbero anche essere creazioni analogiche romene (come ad asempio *trebălui* 'affacendarsi', *preţălui* 'valutare')."

[2] *Chezaş/chezăşie/chezăşui* hanno pure mantenuto sia un uso figurato che regionale, ristretto.

[3] Per questo vocabolo Ursu (2011a,158) rimanda solo all'influenza francese e tedesca (*cf.fr.corporation,ted.Korporation*).

4 *Arvună* si mantiene tuttora con uso regionale, ma anche nel linguagio giuridico-finanziario, nel quale forma collocazioni come *clauză de arvună.* (Corpus 6).

5 Viene attestato in *Libro del dare e dell'avere di mercanti fiorentini in Provenza*, tenuto da Matino Mannucci (doc.fior.) (TLIO).

in francese 1370-72 [*yconomique,* "che concerne la gestione interna di una casa"] (TLFi). Pr.at.in fr. (con sign. "che riduce i costi, le spese"): 1794.

-camătă *(<sl.kamata; gr.bizantino kàmatos)* veniva raddoppiato da ***uzură*** *(< fr. usure, it., lat. usura (DN))*[1]. Pr.at.in it.: *usura* [dal lat. *usūra(m),* der. di *ūti "usare*"]:1240 (De Mauro). Oggi la parola romena *uzură* è utilizzata soprattutto nell'accezione di "deterioramento" (si veda Corpus 6), quella di "corruzione; profitto/interesse eccessivo per i soldi dati in prestito", essendo destinata all'oblio, in quanto ritenuta arcaica. Le pr.at.italiane di *usura*: sec.XIII (TLIO), mentre la pr.at.in francese *(usure)* è anteriore a quella italiana: ca 1140 (TLFi)). Il vocabolo di origine bizantina *camătă* è tuttora esistente nella lingua d'uso (insieme ai derivati: *cămătar, cămătărie*), soprattutto nel linguaggio familiare, come sinonimo di ***dobândă*** (der.regr.dal verbo *a dobândi<sl. dobyti, dobondon*), il quale è rimasto nel linguagio finanziario-bancario attuale.

-folos: è un'altra parola di origine bizantina che è entrata nel linguaggio d'uso e familiare, in quanto come termine economico è stata sostituita da ***beneficiu*** *[<cf.lat beneficium, ted.Benefiz,Benefizium, fr.bénéfice, it. beneficio e benefizio]* (Ursu 2006, 130), ***avantaj*** *[fr.avantage, it.avvantaggio*] (DN, NODEX, DER,63), ***profit*** (Si veda anche *il glossario*). Tuttavia, il derivato *folosință* compare nei dizionari specializzati in collocazioni come: *bon/drept/incapacitate/contract de folosință* (Corpus 6).

3. Formatasi nel corso della storia linguistica delle culture e delle civiltà, imponendosi progressivamente nel lessico dei vari popoli, *la lingua economica* è stata riconosciuta come "lingua nuova" - come la chiamava Lucien Febvre (1930,232-234, apud Lumperdean 1999,179). Come dimostrato da N.A.Ursu (1962), il nucleo della terminologia scientifica romena è stato creato nella prima metà del XIX secolo (op.cit, 126), come conseguenza di un'intensa attività didattica e pubblicistica svolta dal 1830 al 1860 (ibidem). Verso la metà del sec. XIX vengono scritti anche i primi libri di testo sulla contabilità, sul commercio e di analisi economica (Lumperdean, op cit.). Visto che la terminologia economica si basa anche sulla risemantizzazione delle parole di altre scienze, intorno al 1850, si può parlare dell'esistenza di un vocabolario economico fondato in gran parte sui prestiti di natura latino-romanza (si veda anche Ghivirigă 2014,154), aspetto che riflette allo stesso tempo uno dei valori sui quali si è costruita tanto la modernizzazione della lingua romena, quanto l'identità nazionale del popolo romeno: la riscoperta della sua profonda latinità.

Il glossario economico, finanziario e commerciale romeno - che proponiamo nella seconda parte del nostro articolo[2] - potrebbe costituire uno specchio del rapporto dinamico sia tra la lingua romena e quella italiana, che tra identità e diversità.

[1] In Ursu (2011b,389) invece non si rimanda all'influenza italiana: *uzură* ("camătă, dobândă, cămătărie"), *cf.lat.usura, ungh.uzsora*; *uzurar, cf.fr.usuraire,lat.usurarius*; *uzură* ("uzaj, deteriorare") *<fr.usure.*

[2] La proposta del glossario si potrà consultare nel volume *Quaestiones Romanicae X.*

Bibliografia

Bruni, Francesco. 2006. *Limba italiană literară în istorie*, traducere de Elena Pîrvu, Cluj-Napoca: Editura Echinox.

Bulgăr, Gh.1962. *Despre limba documentelor administrative la începutul secolului trecut (1800-1820),* in "Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea"*,* Bucureşti: Ed. Academiei, pp.75-102.

Cavalli, Alessandro. 1996. *Enciclopedia delle scienze sociali,* in Treccani, (https://www.treccani.it).

Chivu, Gheorghe *et.al*. 1992. *Dicționarul împrumuturilor latino-romanice în limba română veche* (1421-1760), Bucureşti: Ed. Ştiințifică.

D'Achille, Paolo. 2007. *Dagli Appennini ai Carpazi. I difficili percorsi degli italianismi nel rumeno,* in "Italianismi e percorsi dell'italiano nelle lingue latine". Atti del Convegno di Treviso, 20 sett.2007*,* Paris: Ca' dei Cararesi, Fondazione Cassamarca.

De Mauro, Tullio. 1994. *Nota linguistica aggiuntiva,* in R. Bocciarelli & P. Ciocca (a cura di), "Scrittori italiani di economia", Roma – Bari: Laterza, pp. 407-423.

Donatiello, Federico. 2020. *Limba română în templul Muzelor. La lingua delle prime traduzioni teatrali romene*, Bucureşti: Eikon.

Folena, Gianfranco. 1983. *L'italiano in Europa:esperienze linguistiche del Settecento*, Torino: Einaudi.

Fugariu, Florea (a cura di).1983. *Şcoala Ardeleană*, vol.I-II, Bucureşti: Ed. Minerva.

Ghivirică, Teodora. 2014. *Formarea terminologiei economice în limba română*, Iaşi: Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza".

Lumperdean, Ioan. 1999. *Literatura economică românească din Transilvania la începutul epocii moderne*, Bucureşti: Ed. Didactică şi Pedagogică, R.A.

Lumperdean, Ioan. 2002. *Introducere în istoria economiei de piață,* Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.

Lupu, Coman. 2013. *Din istoricul numelor de monede în limba română*, ediția a doua, revăzută şi adăugită, Bucureşti: Editura Universității din Bucureşti.

Lupu, Coman.1999. *Lexicografia românească în procesul de occidentalizare latino-romanică a limbii române moderne (1780-1860),* Bucureşti: Editura Logos.

Marongiu, Paola (a cura di). 2002. *Breve storia della lingua italiana per parole*, Firenze: Casa Editrice Le Monnier S.p.A.

Martinori, Edoardo. 1914. *La Moneta. Vocabolario generale.* Roma: Presso l'Istituto Numismatico d'Italia, Castel Sant'Angelo.

Mocanu, Marin Z. 2006. *Influența italiană asupra limbii române*. Piteşti: Paralela 45.

Munteanu, Eugen. 2005. *Istoria limbii române literare*, Iaşi: Ed. Univ.Alexandru Ioan Cuza.

Neri, Laura. 2011. *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Roma:Carocci Editore.

Niculescu, Alexandru. 1971. *Premesse sul problema dei rapporti culturali linguistici italo-rumeni,* in "Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică şi filologie romanică", II, Bucureşti, pp.893-904.

Niculescu, Alexandru. 2007. *L'altra latinità. Storia linguistica del romeno tra Oriente e Occidente,* a cura di Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cepraga, Roberto Scagno. Verona: Edizioni Fiorini.

Platon, Elena, Chivu, Gh. 2020. *Enciclopedia imaginariilor din România*, Bucureşti: Polirom.

Platon, E. 2020, *Patrimoniu şi imaginar lingvistic*, in Platon, Chivu, 2020, *Enciclopedia imaginariilor din România*, Bucureşti: Polirom.

Proietti, Domenico. 2010. *Economia, lingua dell',* in *Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/ lingua-dell-economia*

Ricci, Alessio. 2011. *Mercanti e lingua*, in Treccani (https://www.treccani.it/)

Rossetti, Al.-Cazacu, B.- Onu, L. 1971. *Istoria limbii române literare, vol.I. De la origini până la începutul secolului al XIX-lea* (ediția a doua, revăzută şi adăugită), Bucureşti: Ed. Minerva.

Ruffini, M. 1952. *L'influsso italiano sul dialetto aromeno*, in Cahiers Sextil Puşcariu, vol.I, fasc.1, 1952, p.92-93.

Sosnowski, Roman. 2006. *Origini della lingua dell'economica in Italia. Dal XIII al XVI secolo.* Milano: Franco Angeli.
Ursu, N.A., Ursu, Despina. 2011a. *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare, III, Repertoriu de cuvinte şi forme. Supliment, Partea I (Literele A-M),* Iaşi: Ed. Cronica, 2011.
Ursu, N.A., Ursu, Despina. 2011b. *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare, III, Repertoriu de cuvinte şi forme. Supliment, Partea aII-a (Literele N-Z),* Iaşi: Ed. Cronica, 2011.
Ursu, N.A. 1962. *Formarea terminologiei ştiinţifice româneşti,* Bucureşti:Ed.Ştiinţifică.
Ursu, N.A., Ursu, Despina. 2004. *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare, I, Studiu lingvistic şi de istorie culturală,* Iaşi: Ed. Cronica.
Ursu, N.A., Ursu, Despina. 2006. *Împrumutul lexical în procesul modernizării limbii române literare, II, Repertoriu de cuvinte şi forme,* Iaşi: Ed. Cronica.

Dizionari:

DCR2, 1997. Dimitrescu, Florica, *Dicţionar de cuvinte recente,* ed. aII-a, Bucureşti: Editura Logos.
DDA, 1963. Papahagi, Tache, *Dizionario del Dialetto Arumeno (DDA),* Bucureşti, 1963.
De Mauro. *Il Nuovo De Mauro, https://www.internazionale.it/opinione/tullio-de-mauro/2016/12/23/il-nuovo-vocabolario-di-base-della-lingua-italiana*
DEI. Pianigiani, Ottorino, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, *DEI*: https://www.etimo.it
DER, 2007. Ciorănescu, Alexandru. *Dicţionarul Etimologic al limbii române (DER),* Editura Saeculum I.O.
DEX, 2009. *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a revăzută și adăugită). Academia Română, Institutul de Lingvistică, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2009
DIFIT, 2008. Stammerjohann, Harro *et.al., Dizionario di italianismi in francese, inglese, tedesco (DIFIT)*, Firenze: Accademia della Crusca.
DLR,1949. Sextil Puşcariu, I.Iordan, Al.Graur, I.Coteanu, Dicționar al limbii române (Dicționarul Academiei)
DN, 1986. Marcu Florin - Maneca, Constant. *Dicționar de neologisme*, București: Editura Academiei, 1986.
Il Sabatini Coletti, Dizionario di italiano, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano
LEI. Pfister, Max, *Lessico* Etimologico italiano (*LEI)*.Vol.1, Wiesbaden: Reichert.
*MDA2.*2010. Coteanu, Ion (coord.), *Micul dicționar academic,* ediția a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică: Editura Univers Enciclopedic.
MDN, 2000. Marcu,Florin, *Marele dicționar de neologisme*, 2000.
*NODEX.*2002. *Noul dicționar explicativ al limbii române*, Bucureşti: Editura Litera Internațional.
TLFi, Trésor de la Langue Française informatisé, http://atilf.atilf.fr/
TLIO, Tesoro della Lingua Italiana delle Origini, Il primo dizionario storico dell'italiano antico, fondato da Pietro G. Beltrami, http://tlio.ovi.cnr.it/
Treccani, Enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia

Corpora

Corpus 1: http://bancamea.md/dictionar-financiar-bancar
Corpus 2: http://www.efin.ro/credite/glosar_economic
Corpus 3: https://www.vreaucard.ro/dictionar-financiar-bancar/
Corpus 4: https://www.banknews.ro/dictionar_financiar-bancar/
Corpus 5: https://www.creditfix.ro/dictionar-financiar-bancar
Corpus 6: https://www.rubinian.com/dictionar.php

Abbreviazioni, note

av.:avanti
coll.:collocazioni (cf.ingl. *collocations*); polirematiche
comm.:commerciale

der.:derivato/derivati
econ.:economico
fin.:finanziario
giur.:giuridico
it.:italiano; ro: romeno; fr: francese; ted.:tedesco
loc.:locuzione
ulter.: ulteriormente
pr.at: prima attestazione/le prime attestazioni
sign.:significato

DOI: 10.35923/QR.09.02.19

Martin Wilhelm Mario FRANKEN
(Erasmus University Rotterdam)

Memorie Collettive Fluide: i Fiumi Po e Tevere fra Fascismo e Rappresentazione Letteraria

Abstract: (*Fluid Collective Memories: the Rivers Po and Tiber between Fascist Ideology and Literary Representation*) The notion of collective memory (Halbwachs, 1992/1925) is of central importance in the modern social sciences, although it remains highly controversial in its conceptualization: Hirst (2008) encapsulates the two ends of a spectrum in which collective memory is seen as a social representation contained "in the world" or as shared individual memories. The current work aims at exploring how these two positions are not mutually exclusive, but rather coexist and are useful in distinguishing between different types of collective memory. Two rivers of the Italian peninsula, the Po and the Tiber, will exemplify how the same segment of the world can be the object of a collective memory understood both as a social representation that transcends individual minds, and as a direct result of shared individual memories. More specifically, we will first investigate the transcendent symbolic meanings that both rivers have acquired from the fascist ideological apparatus; secondly, through the analysis of two contemporary works of travel literature [*Il Po si racconta* (Rea, 1996) and *Storie lunghe un fiume* (Romani & Vinti, 2006)], we will explore how multiple shared individual memories are able to shape collective memories by themselves. To conclude, we aim at clarifying that defining a collective memory as completely independent or completely dependent on multiple individual memories is a matter of understanding the essence of a specific collective memory, rather than a realistic race for the conquest of a pure conceptualization.

Keywords: *Memory, Fascism, Romanitas, Po, Tiber.*

Riassunto: La nozione di memoria collettiva (Halbwachs, 1992/1925) è di importanza centrale nelle scienze sociali moderne, sebbene rimanga molto controversa nella sua concettualizzazione: Hirst (2008) incapsula le due estremità di uno spettro in cui la memoria collettiva è vista come una rappresentazione sociale contenuta "nel mondo" o come memorie individuali condivise. L'attuale lavoro mira ad esplorare come queste due posizioni non si escludano a vicenda, ma siano piuttosto coesistenti e utili nella differenziazione fra diversi tipi di memoria collettiva. Due fiumi della penisola italiana, il Po e il Tevere, esemplificheranno come lo stesso segmento del mondo possa essere oggetto di una memoria collettiva intesa sia come rappresentazione sociale che trascende le menti individuali, sia come risultato diretto di memorie individuali condivise. Più specificamente, indagheremo dapprima i significati simbolici trascendenti che entrambi i fiumi hanno acquisito dall'apparato ideologico fascista; in secondo luogo, attraverso l'analisi di due opere contemporanee di letteratura di viaggio [*Il Po si racconta* (Rea, 1996) e *Storie lunghe un fiume* (Romani & Vinti, 2006)], esploreremo come molteplici memorie individuali condivise siano in grado di plasmare memorie collettive. Per concludere, miriamo a chiarire che definire una memoria collettiva come completamente indipendente o completamente dipendente da molteplici memorie individuali è una questione di comprensione intorno all'essenza di una specifica memoria collettiva, piuttosto che una realistica gara per la conquista di una concettualizzazione pura.

Parole chiave: *Memoria, Fascismo, Romanità, Po, Tevere.*

1. Memoria collettiva

Il concetto di memoria collettiva (Halbwachs, 1992/1925) ha guadagnato in importanza sin dalla sua nascita. Attualmente, rappresenta uno dei concetti più ricercati e discussi nelle scienze sociali, eppure porta in sé un'apparente confusione legata alla sua stessa definizione. Se da un lato il concetto si riferirebbe all'insieme dei simboli oggettivati e pubblicamente disponibili che sostengono l'identità collettiva (Olick, 1999), dall'altro indicherebbe piuttosto l'insieme di memorie individuali condivise in una comunità (Smith & Semin, 2004).

Nel primo caso, la memoria collettiva viene definita come una rappresentazione sociale contenuta "nel mondo" (Olick & Robbins, 1998), ossia una realtà del passato che viene socialmente articolata e nutrita. In termini concreti, la realtà della memoria collettiva si può osservare in quello che Assmann (1995) chiama la "cultura oggettivata", ossia la totalità dell'eredità culturale socialmente istituzionalizzata, come nel caso delle figure di memoria (Assmann, ibidem) o *lieux de mémoire* (Nora, 1996) che includono sia formazioni culturali (testi, monumenti, riti) sia comunicazioni istituzionali (recitazioni, pratiche, osservanze, commemorazioni) (Connerton, 1989). Seguendo questa linea di pensiero, l'individuo ricopre il ruolo di colui che ricorda la memoria, ma la memoria stessa è permeata di realtà simboliche sociali che traggono origine dall'oggettivazione delle rappresentazioni facenti parte dell'identità collettiva.

Riguardo alla seconda posizione, l'accento viene posto sul ruolo fondamentale dell'individuo, che oltre ad esser colui che ricorda diventa piuttosto colui che crea (o partecipa alla creazione di) memorie collettive. In questo senso, la cultura oggettivata (memoriali, musei, media ecc.) offre risorse importanti che sostengono i processi mnemonici, ma i processi e contenuti mnemonici stessi sono prodotti di menti individuali aggregate che condividono memorie. Infine, non ogni memoria condivisa da un gruppo di individui viene definita collettiva, ma essa sarà denotata tale nel momento in cui è attinente all'identità della comunità.

Hirst (2008) si pone l'obiettivo di costruire una terza via attraverso l'interazione fra i due estremi, fra quel che si trova al di fuori e quel che si trova all'interno degli individui. In questo luogo, non sarà nostro obiettivo ricercare un punto nel mezzo dello spettro concettuale della memoria collettiva. Piuttosto, vogliamo rispondere alla seguente domanda: È possibile distinguere diverse forme di memoria collettiva sulla base della distinzione fra definizioni di cui sopra? Vi sono memorie collettive che provengono da una realtà istituzionale e sociale che trascende le menti individuali, e altre che provengono dalla pura e semplice condivisione di memorie individuali e private? Se questo è il caso, quali sono le caratteristiche proprie di ognuna delle due forme di memoria collettiva?

Per rispondere a queste domande, abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione sulla maniera in cui due fiumi della penisola italiana, il Po e il Tevere, sono stati "ricordati" nel tempo. Le memorie collettive che hanno come soggetto questi due fiumi sono variegate, in quanto il fiume come realtà intrinsecamente fluida porta nel proprio essere caratteristiche sia positive che negative, soprattutto nel suo rapporto con

la realtà umana. Dal lato della memoria collettiva intesa come realtà sociale contenuta "nel mondo", abbiamo scelto di analizzare il modo in cui il Fascismo ha oggettivamente e materialmente rappresentato i fiumi, creando memorie collettive istituzionali che dovevano rispettare l'assetto ideologico della dittatura. Dal lato della memoria collettiva intesa come condivisione di memorie individuali, la nostra scelta è caduta su due testi della letteratura di viaggio, i quali hanno come obiettivo di (ri)scoprire l'insieme dei ricordi individuali della "gente del fiume" che va a formare memorie collettive, per così dire, fluide e multiformi.

2. Il Fascismo: fiumi e ideologia

Il Fascismo ha investito molta energia nella realizzazione di monumenti e opere che simboleggino i valori centrali del proprio edificio ideologico. Pur essendo realtà geografiche, economiche e sociali importanti, i fiumi della penisola hanno ricevuto poca attenzione dal punto di vista della raffigurazione simbolica attraverso opere materiali. Quest'apparente negligenza viene dissipata nel caso di due dei maggiori fiumi italiani, i fiumi Po e Tevere. Durante il ventennio fascista vediamo i due fiumi assumere ruoli radicalmente opposti per quanto riguarda la loro funzione nell'apparato politico, economico ed ideologico della dittatura. Da un lato, il Po rappresenta il fiume dello sviluppo autarchico, del progresso economico, del movimento verso un futuro di autosufficienza e risorse (Nemore, 2015). Dall'altro lato, il Tevere va a simboleggiare quella romanità e latinità della nazione cui Mussolini si riferiva nel suo "discorso italico" (Bertone, 2017).

In entrambi i casi, il governo fascista ha fatto un utilizzo propagandistico della sfera artistica nella creazione di opere che andassero a simboleggiare un aspetto ideologico dei due fiumi. Così, l'arte diventa strumento di propaganda ideologica (Mori, 2005) e di creazione di nuove percezioni sociali e nuove memorie collettive. La memoria collettiva si focalizza così sugli aspetti risaltati dalla percezione sociale istituita dalle infrastrutture della propaganda. L'oblio di alcuni aspetti dei due fiumi non indica, in questo contesto, solamente un processo mnemonico, ma anche una attiva e programmata negligenza da parte delle istituzioni politiche. La memoria collettiva diventa quindi una maniera di presentare il fiume secondo degli aspetti ideologici, spingendo parallelamente nella dimenticanza e negligenza altri aspetti: mentre nel primo piano l'immagine è nitida, lo sfondo diventa sempre più sfuocato. Andiamo dunque a vedere di quali opere artistiche e propagandistiche si tratta, quali aspetti dei due fiumi vengono ricordati e valorizzati, e quali aspetti vengono invece dimenticati e rigettati dalla memoria sociale del ventennio.

2.1. Il Po: fiume dell'autarchia fascista

Con i suoi 652 chilometri, il Po rappresenta il fiume più lungo, con il bacino idrografico più esteso e con la massima portata alla foce della penisola italiana. Questo magnifico fiume nasce in territorio piemontese al Pian del Re, sul Monviso, attraversa la Pianura Padana alla quale dà il nome (dal suo antico nome *Padus*) e sfocia nel mare

Adriatico con un delta di sei rami. Data la sua importanza, il Fascismo gli dedicò un'opera ancora oggi visibile nello spazio pubblico.

La scultura realizzata nel 1937 da Umberto Baglioni si trova nell'attuale piazzetta C.L.N. (Comitato di Liberazione Nazionale) di Torino e rappresenta il fiume Po in forma di figura maschile barbuta, distesa su un letto di marmo, con in mano alcune spighe di grano e un drappo che copre il suo sesso. La figura appare muscolosa e imponente. Le spighe di grano simboleggiano abbondanza, ricompensa al lavoro (agricolo) e ricchezza. Il Po viene rappresentato come una sorgente naturale di imponente e paterna produttività, soprattutto in campo alimentare, di rilevanza nazionale. Il Grande Fiume dona lavoro, abbonandanza e forza. L'importanza di questa memoria collettiva in forma scultorea si esplica nella direzione presa da Mussolini per portare la nazione verso la realizzazione dell'utopia autarchica.

Foto 1. Monumento al Po in piazza C.N.L., Torino.

In seguito all'invasione dell'Etiopia (1935-36), l'Italia subì delle pesanti sanzioni economiche da parte della Società delle Nazioni. Il 23 marzo 1936, Mussolini pronuncia il discorso all'Assemblea nazionale delle corporazioni che delinea la politica economica nazionale dell'autarchia, poiché "la possibilità di una politica estera indipendente, non si può più concepire senza una correlativa capacità di autonomia economica". L'idea di un'autosufficienza economica non corrisponde a una totale rinuncia alle importazioni (come nel caso di materie prime come idrocarburi e legname), ma si concretizza rapidamente e in maniera particolare in campo alimentare, dove prese piede la ricerca e produzione di surrogati che vadano a sostituire merci fino ad allora importate o considerate troppo onerose da produrre.

Il pesce, sia fluviale che marittimo, va a sostituire la carne, considerata ormai troppo costosa. Il riso (coltivato soprattutto nella provincia del Pavese) prende il posto della pasta. Il caffè viene rimpiazzato variamente dall'orzo mondo o "vestito", la ghianda, il fico e la cicoria, fino ad arrivare all'elaborazione di alternative come l'esemplare Mokasan, "il caffe della salute" e "bevanda dei sani e dei sofferenti".

In questo clima di produzione intra-nazionale del fabbisogno alimentare popolare, il fiume Po rappresenta una risorsa di incalcolabile importanza. Inoltre, alle produzioni aumentate a causa della pianificazione autarchica, vi sono da aggiungere tutti quei prodotti che, sin da prima, formano la base dell'alimentazione popolare e sono risultato della sorgente vitale padana: formaggio, latte, carne (ovini, bovini, suini), frutta, uva, frumenti, mais. Di fatto, senza il Po, l'autarchia delineata dal Fascismo non sarebbe stata minimamente pensabile: la scultura di Baglioni materializza proprio questo ruolo del fiume quale motore economico alimentare di cui il governo fascista aveva tanto bisogno nella realizzazione del suo sogno autarchico.

Come in qualsiasi memoria, mentre qualcosa viene ricordato, qualcos'altro viene rimosso e dimenticato. Mentre il governo fascista faceva del Po la fonte principale per perseguire l'obiettivo dell'autarchia alimentare della nazione, e il fiume venne così sottoposto a uno sfruttamento maggiore per l'irrigazione e la canalizzazione, altre opere cadevano nella negligenza totale. Per esempio, nel 1922, un decreto di Mussolini chiude le aziende idroviarie che permettono dall'800 il trasporto di merci e persone sul fiume, il che porta all'arresto totale del traffico fluviale. Questa decisione fulminea fu la conseguenza diretta di un accordo del governo stipulato con il consorzio aziendale SISI (Società Iniziative Strade Italiane, formato dalle quattro società Pirelli, FIAT, Agip e Italcementi), il quale avrebbe avuto il monopolio del traffico su asfalto grazie alla costruzione delle autostrade del Sole e della Serenissima. Il commercio su acqua, la scavatura del letto fluviale e l'evoluzione del Po come fiume che connette mare ed entroterra vennero portati così ad una fine istantanea. Il fiume divenne motore economico dell'Italia autarchica e subì il consueto sfruttamento come risorsa naturale; tuttavia, non ricevette alcuna valorizzazione dal punto di vista dello sviluppo commerciale e sociale.

2.2. Il Tevere: fiume della romanità fascista

Con i suoi 405 chilometri di lunghezza, il Tevere rappresenta il principale corso fluviale del territorio appenninico, nascendo sul Monte Fumaiolo in territorio romagnolo, attraversando le regioni dell'Italia centrale e sfociando poco dopo aver bagnato Roma. A seconda dei territori attraversati dalle sue acque, il fiume ha assunto nomi diversi nel corso dei secoli, quali *Albula*, *Serra*, *Tarentum* e *Coluber*. Il fiume Tevere e la città di Roma sono indissolubilmente legati, storicamente e simbolicamente. Il nome stesso della capitale italiana viene leggendariamente rimandato al nome etrusco del Tevere, *Rumon*. Inoltre, secondo un'ulteriore leggenda proveniente dalla mitologia romana il toponimo "Tevere" deriverebbe da Tiberino, discendente di Enea, morto annegato nelle sue acque.

Foto 2. Monumento alle sorgenti del Tevere, 1934.

Il legame simbolico tra fiume e città viene rappresentato materialmente nel monumento fascista costruito alle sorgenti tiberine, le cosiddette Vene. Il monumento, inaugurato nel 1934, prende la forma di una colonna a base quadrata che viene sovrastata da un'aquila romana ad ali spalancate. Ai lati della stele si trovano tre teste di lupa, simbolo di Roma, una di fronte e due ai lati. La testa di fronte sovrasta la scritta "Qui nasce il fiume sacro ai destini di Roma", un chiaro riferimento all'importanza che il corso fluviale, qui ancora minuscola e neonata sorgente, prende per il suo passaggio nell'antica capitale dell'Impero. Lo stile delle figure che accompagnano la colonna è fiero, possente e intriso di aggressiva dominanza. Il Tevere, fin dalla nascita e a quasi 400 km dal suo passaggio attraverso la capitale, viene battezzato dal Fascismo come un fiume sacro esclusivamente in relazione ai destini della Roma imperiale.

La caratterizzazione attuata dal Fascismo di un Tevere simbolo della rinata romanità è visibile anche nel particolare spostamento dei confini provinciali. Nel 1923, il monte Fumaiolo sul quale il Tevere ufficialmente nasce, passa dalla provincia toscana di Firenze alla provincia romagnola di Forlì. I confini delle due province vengono mossi in modo che il territorio forlivese andasse ad includere le sorgenti tiberine, questo per indicare la connessione quasi naturale fra il Duce (nato appunto a Montemaggiore di Predappio, in provincia di Forlì) e il fiume sacro ai destini di Roma, ossia fra Mussolini e la capitale medesima.

Durante il ventennio fascista, il fiume Tevere assume un'immagine intrisa di ideologia, divenendo, di fatto, il rappresentante simbolico del legame tra il nuovo governo fascista o addirittura il Duce stesso e la romanità o latinità cui la dittatura continuamente si riferiva quale ancoraggio storico e fondamento etico. I concetti di romanità e latinità sono investiti di un'importanza propagandistica fondamentale. Come spiega Bertone (2017), Mussolini aveva uno scopo ben preciso nei suoi ripetuti riferimenti a Roma e al mondo latino, ossia "l'identificazione (prima del proprio movimento e poi di sé) attraverso il mito di Roma e della romanità, e quella della

mitizzazione del passato per dar lustro al presente" (Bertone 2017, 1). Già nel 1922, in occasione della ricorrenza del Natale di Roma, disse:

> Roma è il nostro punto di partenza e di riferimento; è il nostro simbolo o, se si vuole, il nostro Mito. Noi sogniamo l'Italia romana, cioè saggia e forte, disciplinata e imperiale. Molto di quel che fu lo spirito immortale di Roma risorge nel Fascismo: romano è il Littorio, romana è la nostra organizzazione di combattimento, romano è il nostro orgoglio e il nostro coraggio : Civis Romanus Sum. (Bertone, 2017)

Con un tono più personale ed intimo, in occasione della sua nomina quale cittadino onorario di Roma nel 1924, si espresse come segue:

> sino dai giorni della mia lontana giovinezza, Roma era immensa nel mio spirito che si affacciava alla vita, e dell'amore di Roma ho sognato e sofferto e di Roma ho sentito tutte le nostalgie […] e la semplice parola aveva un rimbombo di tuono nella mia anima. (ibid.)

L'utilizzo della romanità rende chiara l'intenzione di Mussolini di sfruttare "un collante simbolico antico, intuendolo sicuro e potente, a condizione di propinarlo ad alte dosi e spalmarlo con vigore sull'intera superficie del corpo della nazione" (ivi, 2), un corpo che non esclude nessuna realtà umana e naturale, anzi travolge addirittura la percezione e memoria collettiva di percorsi fluviali, come nel caso del Tevere. Questo "collante" non è altro che "una certa concezione della latinità, della romanità e del mondo mediterraneo tramandata nel tempo con varie sfumature", che venne recuperato e rielaborato per creare "un discorso identitario capace di tenere insieme tutti gli italiani, un *discorso italico*" (ivi), in cui il Fascismo si vuole "dinamico e non statico, in quanto esprime una progettualità coinvolgente" (ivi, 8).

Mussolini inasprì fortemente il discorso italico e il riferimento a un passato leggendario connotato dalla triade romanità-latinità-mediterraneo. Eppure non fu certamente il primo a tentare di percorrere tale via, poiché come spiega Salvemini (1966/2015),

> un morbo rodeva gli animi dell'intellighenzia italiana negli anni dal 1870 alla guerra mondiale. Era il cancro romano-imperiale: il ricordo e la nostalgia della grandezza dell'Impero romano, e insieme un inquieto anelare ad impossibili imprese, che generava delusione e amarezza, e portava gli uomini a mortificare se stessi. L'Italia era schiacciata dal suo passato. (Salvemini 1966/2015, 33)

Tuttavia, mettendosi in netto contrasto con le tendenze pessimistiche e negative di personaggi della sfera politica italiana, Mussolini "non rammenta Roma con nostalgia e rimpianto, ma come un antecedente vivo e fruibile; non recupera il Leitmotiv della civiltà latina come < un'anticaglia polverosa > e costrittiva, ma come < proiezione di elementi strutturali portanti >." (Bollati 1996, 74)

Come nel caso del Po, il quale è stato sfruttato quale fonte di vita e nutrimento nazionale, il Tevere viene trasformato dal Fascismo nel puro simbolo della romanità della quale il nuovo governo si compiacque. Ma se il ricordo della memoria collettiva fascista si focalizza sulla latinità del fiume, l'oblio di altri suoi aspetti non manca. La trasformazione del Tevere in fiume sacro ai destini di Roma va di pari passo con una totale negligenza nei confronti delle sue acque quali fonte di sviluppo (e pericolo) economico e sociale. Il Tevere smette di dare frutti di tipo commerciale quando, per esempio, nel 1926, vengono interrotti i lavori di costruzione del porto marittimo alla foce fluviale con un telegramma che il Duce manda all'ingegnere Paolo Orlando (presidente del comitato Pro Roma Marittima) dicente "No porto!". I fondi precedentemente stanziati per questo progetto che doveva rinvigorire il commercio marittimo nel Mediterraneo e fluviale in Italia centrale vennero reinvestiti nel Lido di Ostia, il quale meglio esprimeva l'ideale del cittadino fascista come lavoratore patriottico e gaudente estetico.

Gli investimenti del governo fascista non trovano, insomma, mai sbocco nella valorizzazione del fiume, al punto da ignorare anche il suo carattere calamitoso. Nel 1944, il Tevere esonda funesto nella val tiberina, portando a un numero indefinito di morti e feriti fra la popolazione, ma anche a danni gravi nei centri urbani e nelle vie di comunicazione stradali. I fattori che hanno portato a tale evento sono certamente da trovarsi nelle forti piogge stagionali e nei detriti dei ponti della valle (distrutti nel periodo bellico) che quindi servivano da ostacoli al livello delle acque in crescita, ma anche nella mancanza di argini abbastanza larghi, alti e resistenti da trattenere le imponenti acque dall'espandersi sui territori circostanti.

La negligenza per gli investimenti dedicati al Tevere in campo economico e sociale diviene la regola, ma come in ogni regola esiste l'eccezione, e questa eccezione è ancora una volta Roma, soprattutto in due occasioni. Nel 1875 vede luce il dibattito fondamentale fra Garibaldi e Canevari sul tema del fiume nella capitale. Mentre Garibaldi suggeriva la totale deviazione del letto fluviale, in modo da lasciare Roma letteralmente all'asciutto, Canevari difendeva l'idea dell'arginazione del fiume all'interno dei confini urbani. La vittoria cadde sul secondo, e nonostante il progetto sia partito prima dell'ascesa di Mussolini, è sotto al Duce che viene completato. Nel 1926, il Tevere, fiume sacro ai destini di Roma, viene chiuso fra i famosi muraglioni in travertino, in modo da evitare qualsiasi esondazione futura. Sacro e ingabbiato, il Tevere scorre ancora oggi fra quelle mura. La seconda occasione per vedere dei finanziamenti fluire in progetti legati al fiume è rappresentata dalla costruzione di vari ponti nella zona urbana della capitale (non tutti completati tuttavia in periodo fascista): ponte Matteotti (1924-29; dapprima ponte delle Milizie, in seguito ponte del Littorio, poi denominato in onore di Giacomo Matteotti, rapito nelle vicinanze del ponte stesso), ponte Duca d'Aosta (1936-39), ponte Principe Amedeo di Savoia-Aosta (1939-42), ponte Testaccio (1938-48) e ponte Marconi (1937-55). In maniera quasi paradossale, gli investimenti finanziari legati al fiume sono diretti alla costruzione di ponti che lo attraversano piuttosto che alla sua valorizzazione quale risorsa sociale e commerciale.

3. La letteratura di viaggio: riscoperta delle memorie collettive

La letteratura di viaggio rappresenta un genere a se stante nella sfera letteraria, e consta di numerosi autori rinomati fra i suoi seguaci più o meno fedeli. Da Il Milione di Marco Polo al racconto della scalata del monte Ventoso da parte di Petrarca, dai viaggi di esplorazione e scoperta riportati da von Humboldt ai diari di Darwin. Lo scopo del testo, e spesso del viaggio stesso, viene determinato preliminarmente dall'autore. Un'opzione è che il viaggio e la sua narrazione mirino ad una descrizione fedele della realtà geografica; in alternativa, il racconto può svolgere una funzione etica nel perseguire un obiettivo, oltre che descrittivo, anche morale ed istruttivo. Troviamo una simile differenziazione nei due testi scelti per esplorare le memorie collettive, intese come memorie individuali condivise, dei fiumi Po e Tevere.

Nel caso del Po, Ermanno Rea compie un viaggio percorso interamente in automobile per, come esplicitamente dichiara, "raccontare la generosità del Po [...] spiegando nello stesso tempo i mali di cui soffre" (Rea 1996, 17). L'obiettivo è dunque duplice: da un lato esplora i doni che il ricco fiume Po regala al territorio padano e le sue comunità, dall'altro lato svela le sofferenze a cui il fiume è sottoposto soprattutto per lo sfruttamento incontrollato e la cattiva gestione (politica ed amministrativa, in primo luogo) delle acque fluviali. L'obiettivo del racconto di Rea è sì descrittivo, ma con l'obiettivo ben preciso di fare un taglio profondo nelle apparenze e mostrare in maniera critica e moralmente indignata il dolore del Grande Padre.

Nel caso del Tevere, gli autori Giannermete Romani e Graziano Vinti percorrono le sponde del fiume a piedi, camminando dalla sorgente al confine umbro-laziale. Qui, il fiume viene esplorato quale "motivo unificante" delle comunità che lo vivono, e l'obiettivo diventa quello di scrivere una "biografia del fiume che si fa attraverso la memoria e i raccont" (Romani & Vinti 2006, 13) degli individui e delle comunità umane che lo vivono, lo amano e lo temono.

3.1. Il Po si racconta

Ermanno Rea, giornalista e fotografo di professione, scrive *Il Po si racconta – Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta* nel 1993, quando compie il suo primo viaggio lungo il maggiore fiume della penisola italiana. Nel 1996 compie lo stesso viaggio una seconda volta, seppur più rapidamente, e aggiunge, alla fine di ognuno dei tre capitoli, delle note di aggiornamento sugli sviluppi delle persone e dei luoghi scoperti tre anni prima. Rea compie più di 652 km di viaggio in automobile, partendo dal delta del Po sulle coste adriatiche e arrivando alla sorgente sul Monviso,nelle montagne piemontesi. Il testo si divide in tre capitoli, *Il Delta*, *La Grande Pianura* e *La Collina e la Montagna*, esplorando un Po che ad ogni tratto sembra diverso ed unico, pur rimanendo sempre il medesimo corso d'acqua. Nel libro di Rea si scoprono persone, luoghi e storie inseparabilmente legati a quel che l'autore chiama col suo antico nome Eridano, il Grande Fiume, Sua Maestà, o ancora Grande Padre.

Il viaggio dell'autore prende inizio con il riferimento al mito di Fetonte, il quale fu abbattuto da Zeus alla foce dell'Eridano, antico nome del Po, per i guai commessi col carro del padre Sole. La prima tappa del percorso è Comacchio, dove la "dea anguilla" (preparata al sale e mangiata con la verza) rappresenta la risorsa principale di quelle Valli che il Po ha lasciato dietro nel suo storico spostamento verso nord e che si sono salvate dalle massicce opere di bonifica svoltesi fino agli anni '70. Il paesaggio in cui l'anguilla rappresenta la risorsa più grande si presenta "nitido, immobile, quasi vitreo" (Rea 1996, 58), come nel dipinto *Caccia in valle* di Vittore Carpaccio del 1495. Continua il percorso verso l'abbazia di Pomposa, la fortezza del Mesola (che significava per gli estensi il controllo dell'accesso, via fiume, alla Pianura Padana) e il Parco delle Duchesse, in cui la "topografia del piacere" della corte estense di mischia all'esplosione della fauna, poiché "il Delta è soprattutto questo." (ivi, 65). La tappa seguente è Goro, dove la scoperta di un banco di vongole nel 1968 ha portato oro e benessere, ma anche discordia e odio, due opposti che si ritrovano anche nell'azione del fiume in questa zona dove Po e Adriatico si incontrano, in quanto "tutto qui, nel bene e nel male, dipende dagli umori di Sua Maestà: abbondanza e carestia, premio e castigo." Tuttavia, "per la verità il fiume, fosse per lui, elargirebbe soltanto premi", portando a una "perversa doppiezza" ("un bel misto di paradiso e d'inferno"; ivi, 98) dove il Po porta rifiuti e veleni umani "perché è costretto a portarli, suo malgrado, in uno stato di acuta sofferenza, da quella autentica vittima che è." (Rea 1996, 75) Il fiume viene riconosciuto qui come una "creatura viva" (Rea 1996, 78), mostrato anche nel fatto che il letto del Po si sposta nella storia, togliendo a città come Ferrara e Adria il loro onore di città fluviali. Infine, lasciando personaggi come il *novlante* e il *fiucinino* dal lato emiliano, l'autore si sposta nel Delta veneto, dove regnano il latifondo e la media e grande proprietà privata, ma dove ci si rende conto che "il Delta è anche, se non soprattutto, questo: storia, artificio, scienza, esperienza, calcolo, ma tutto calato nel midollo delle cose, nascosto, camuffato", dove la complessità viene sempre condotta sotto la guida dell'uomo.

Proseguendo dal paesaggio del delta "piatto, orizzontale, statico", ci si muove lungo questo "oggetto misterioso" che è l'argine maestro del Po per inoltrarsi nella Grande Pianura, dove il paesaggio fluviale diventa "mosso, sinuoso, variegato." (Rea 1996, 127). Qui si vanno scoprendo infiniti universi, in quanto "lungo il Po si fronteggiano dappertutto mondi diversi, costumi, culture, gastronomie spesso senza alcuna parentela fra di loro." (Rea 1996, 129) Si attraversa così Ferrara, antica città fluviale che si riallaccia al Po dopo che quest'ultimo si è spostato verso nord col passare dei secoli, dove metà del territorio si trova sotto al livello del mare e dunque in costante pericolo di fronte alle possibili esondazioni del fiume (di cui ricordiamo quella famosa del 1951). Si oltrepassano la mezza dozzina di centrali Enel e qualche minuscola zona naturale protetta che, insieme, le une accanto alle altre, mostrano il "tragico conflitto che investe le sponde del Grande Fiume, sospese dappertutto tra incanto e saccheggio, manipolazione (nei fatti) e salvaguardia (nei sogni)." (Rea 1996, 154). Passando per Mantova, Cremona e Parma, si attraversa tutta la *Food Valley* italiana (in cui dominano

"le distese a perdita d'occhio di mais, soia, grano"; Rea 1996, 19), dove "fiume e pianura si integrano in un'unica ragnatela economica" (Rea 1996, 175). Eppure, è soprattutto qui che il fiume viene maggiormente maltrattato, invece di onorarlo quale "fiume di straordinaria bellezza, inesauribile portatore di dovizie nutritive e deposito traboccante di storia patria", al punto di portare l'autore a chiamare l'azione umana sul Po un "parricidio" (Rea 1996, 176). Infine, Rea attraversa piccoli gioielli quali Sabbioneta, Colorno, Guastalla, Brescello e Gualtieri, e ne annota debolezze e splendori fra una modernità che sfrutta un Po allo stremo e un passato che ricorda un carattere genuino e spavaldo come quello rappresentato in *Il Mulino del Po* di Lattuada (1949).

Proseguendo verso la collina e la montagna, si incontrano il Trebbia (il fiume più pulito fra quelli appenninici) e il Lambro (il più sporco fra quelli alpini), osservando ancora una volta un Po costretto a sopportare gli estremi. Si arriva così alle zone dell'Oltrepò Pavese, dove trovano rigoglio i campi di riso e la produzione enologica, e dove il Po assume misure onorevoli grazie all'unione con le acque del pulitissimo Ticino in altezza del ponte della Becca. La Garzaia, nei pressi di Valenza, offre uno spettacolo straordinario della fauna originaria della zona padana; ed è nei pressi di Valenza che anche l'argine maestro scompare, laddove il Po "abbaia ma non morde" (Rea 1996, 283) poiché non è più in grado di creare esondazioni significative. La fine dell'argine maestro indica la fine della parte più importante del viaggio, un viaggio in cui l'autore ha imparato cosa significhi la grande catastrofe della cementificazione del territorio e dell'avvelenamento delle acque fluviali. Da qui in poi, il viaggio si prepara alla propria fine. Vengono oltrepassate la zona piemontese del Po, protetta quale parco naturale dalla Regione Piemonte, e Torino, dove il fiume ha un aspetto giovane e adolescente. La fine si avvicina, il fiume sembra tornare ad origini più pure. Ma ancora una volta la delusione alla vista del disprezzo per le sacre acque: le porcilaie di Saluzzo, a 40 km dalla sorgente sul Monviso, sporcano fin dall'origine le acque di un Po pressoché torrente. Il viaggio termina cos, laddove il Po incomincia, e Rea si chiede, per concludere: "Ma può finire così un viaggio simile", con "un lunghissimo filo d'argento che srotola, con ignara allegria, verso le proprie disgrazie? Certo, può finire benissimo così." (Rea 1996, 304).

L'obiettivo di Rea era dichiaratamente quello di "raccontare la generosità del Po [...] spiegando nello stesso tempo i mali di cui soffre." (Rea 1996, 17). Riesce, così, a trasmettere il senso che assume il Po in quanto simbolo di memoria, raccontando le memorie collettive che il Grande Padre riassume in sé. In relazione al passato, scrive,

> una volta il Po si beveva; una volta nel Po ci si bagnava; una volta nel Po si pescava e l'elenco delle cose che una volta si facevano, dentro o accanto al Po, e che adesso non si fanno più [..] potrebbe tranquillamente continuare." (Rea 1996, 131)

Il fatto che nel Po si osservi una "superba e malata bellezza" (Rea 1996, 19) deriva dal rapporto che odiernamente gli uomini intrattengono con questa risorsa magnifica di vita, laddove "il Po [appare] come un grande simbolo di maternità. Una mamma generosa fino alla prodigalità, lentamente avvelenata, come in un cupo dramma medioevale, da un figlio istupidito dall'avidità.". Insomma, bisognava (durante il ventennio fascista) e bisogna fare i conti con il fatto che "per malandato o addirittura moribondo che lo si voglia giudicare, continua a essere il principio motore di tutti i processi vitali, l'asse intorno al quale ruota la fetta più grande dell'economia agroalimentare italiana." (Rea 1996, 21).

3.2. Storie lunghe un fiume

Giannermete Romani, attore teatrale e scrittore, e Graziano Vinti, progettista naturale e anch'esso attore teatrale, scrivono *Storie lunghe un fiume – memorie e racconti del Tevere* nel 2006, quando partecipano ad un'escursione del Club Alpino Italiano lungo le sponde del fiume. Compiono un viaggio di ca. 200 km, partendo dalle sorgenti del Tevere sul monte Fumaiolo (in passato chiamato Fiumaiolo) e arrivando ad Otricoli, in territorio umbro sul confine laziale. Il testo si presenta come una raccolta di racconti, aneddoti e narrative che nascono dall'incontro degli autori con i luoghi e personaggi del fiume, che essi chiamano anche Padre Tevere, nostro grande fiume, poderoso Tevere e, in connessione al suo colore biondo, flumen flavum. I due autori raccolgono, nel loro cammino, memorie di individui e memorie collettive, ma anche memorie dell'ambiente e dei luoghi fluviali.

Prime fra tutte, notiamo le memorie umane di singoli individui che fanno parte di quella "gente del Tevere" a cui gli autori vogliono dare voce. Il primo, Omero, grande narratore come comandato dal destino del suo nome, racconta della divisione geologica e quasi metafisica fra sassi bianchi freddi e sassi neri caldi (divisione appresa durante l'infanzia, quando da bambino costruiva strade col padre). Narra poi del mito della pignatta (molto diffuso in queste zone) che sarebbe nascosta misteriosamente e il cui ritrovamento avrebbe significato la salvezza economica delle famiglie povere. Omero racconta anche come nell'alveo del Tevere si raccoglieva il sasso tondo e *bono* che veniva trasportato dalle sorgenti e che veniva usato per fare strade, ponti e case; dal fiume si estraeva anche la sabbia per murare, l'acqua per annaffiare gli orti, l'energia per alimentare i mulini, il pesce per riempire le pance. Nei pressi dell'azienda Buitoni, Orlando racconta la storia della ricostruzione della ditta da parte degli operai e artigiani del luogo nell'immediato dopoguerra. Orlando regala anche l'aneddoto della grande pesca del Bronzetti, il quale, durante il periodo della lotta partigiana, non prese nemmeno un pesce a causa della sua particolare tecnica di pesca (buttare una bomba in acqua), che piuttosto fece sparpagliare i pesci per i campi e il grano alto. A Ponte Felcino incontriamo la storia di Edgardo Ligi, il quale, tornato dalla guerra, si impegnò a sfamare parenti e amici tuffandosi nel fiume e pescando pesci con le mani e la bocca. A Pretola troviamo Elda Giovagnoni che racconta le fatiche, i trucchi e i segreti delle lavandaie del posto, per le quali il fiume era fondamentale.

Gli autori riportano, quindi, innumerevoli memorie collettive di eventi storici di strettamente legati al fiume. Una tappa importante è il lago artificiale di Montedoglio, risultato dalla costruzione dell'omonima diga negli anni '80, e che ha provocato lo spostamento a monte del centro abitato della Madonnuccia. La diga moderna si trova nel punto preciso in cui il pastificio Buitoni di Sansepolcro ebbe una centrale idroelettrica agli inizi dello stesso secolo, e si trova nelle vicinanze del campo di internamento fascista di Renicci, nel quale vennero rinchiusi piu di 4.000 prigionieri (maggiormente slavi, ma anche dissidenti politici italiani). Per la comunità di Città di Castello, il 7 novembre 1896 è un giorno legato alla memoria indelebile dell'inondazione causata dal Tevere, il quale in una sola notte riuscì a rompere gli argini e far salire il livello dell'acqua a più di tre metri, soprattutto nei quartieri cittadini più poveri, danneggiando e spesso distruggendo materiali fondamentali per la sopravvivenza come olio, farina, castagne e combustibili per l'inverno (legna, carbone, foglie di granturco). Paradossalmente, sono proprio le piene delle acque che per alcuni rappresentano una risorsa importante, poiché in quelle occasioni il fiume "portava un sacco di legna, ceppi, rami, alberi che venivano arpionati con la *lima*" (Romani 2006, 95). Tragicamente, è sempre qui, nel tifernate, che il capo della resistenza dell'alta val tiberina, Venanzio Gabriotti, venne ucciso dai nazi-fascisti il 9 maggio 1944, inchiodando un triste e doloroso evento alle sponde del fiume. Nello stesso anno, un'altra piena ancor più imponente invase la valle tiberina a partire da Umbertide: "erano tre giorni che il Padreterno la mandava giù *a catroscio*, [...] il fiume era incazzato nero, torbido e con forza mieteva tutto cio che incontrava. La piena con prepotenza a monte strappava e a valle restituiva." (Romani 2006, 64). Memorabili, qui, Aroldo Aglietti che tira su il pesce a catinate, o ancora Anselmo e Cencino che riuscirono ad aggianciare un maiale da 180kg con le loro *uncinaje*.

Fondamentali sono anche le memorie collettive che ricordano ambienti naturali che fanno parte della fauna fluviale tiberina, sia del passato che del presente. La prima memoria di questo tipo si ritrova sul monte Fumaiolo, dove il Tevere, contornato da infiniti alberi di faggio, nasce nella zona delle cosiddette Vene, dove i minuscoli ruscelli lentamente si uniscono a valle e ognuno dei "fili d'acqua ghiacciata e cristallina è il Tevere, se ne porta dentro l'essenza" (Romani 2006, 15). Lungo il loro viaggio, gli autori notano che vari sono i riferimenti ad antichi culti delle acque e della fertilità, fino alla sopravvivenza della società contadina, come la presenza di monti dedicati a Giunone (dea nutritrice) e torrenti dedicati a Cerfio (dio della fertilità etrusco), o l'uso di pietre fluviali a virtù lattofore in vari santuari della zona. Il fiume, filo unificante di tante comunità, prende vari toponimi lungo il suo percorso verso il Tirreno: all'altezza del paese di Collazzone, il Tevere viene detto *morto* e chiamato Teverino o Teveraccio, e la morte (ossia la lentezza nello scorrimento delle sue acque) lo accompagna fino alle gole del Forello, dopo Todi, fino dove ricomincia finalmente a scorrere vivace; ma si trova anche, in questo suo percorso funerario, il Tevere *furioso*, incastrato tra Montemolino e Montecastello di Vibio, dove il fiume scorre rapido fra i colli (spiegando, quindi, la fitta presenza di mulini proprio su queste sponde nei secoli

passati). Oggi, proprio qui dove il fiume scorre furioso, inizia il parco fluviale del Tevere (da notare la ricca fauna tiberina formata da anguilla, granchio da fiume, aironi, gallinelle d'acqua, folaghe, svassi, anatre ecc.) che continua attraverso le gole del Forello, il lago di Corbara e il lago di Alviano, fino al confine col Lazio.

Infine, ricordiamo i luoghi e siti del fiume, nati grazie al fiume e nutriti dalla sua esistenza. Pieve Santo Stefano era un nodo viario primario dell'alta valtiberina in epoca romana e ha nelle sue vicinanze l'eremo di Cerbaiolo e il monte della Verna, legati indelebilmente ai santi Francesco e Antonio. Per quanto riguarda l'attività economica, il mulino ad acqua si era diffuso molto nell'alta valtiberina a partire dai secoli XI e XII: i mulini venivano alimentati attraverso canali di derivazione senza essere a contatto diretto con fiume e torrenti, per assicurare maggior controllo sulla forza idrica. Ovunque, mulini, traghettatori e barcaioli erano una presenza costante sul fiume fino a un secolo fa, andando sempre diminuendo col tempo. Sul fiume si poteva anche navigare, soprattutto in epoca romana: non è ancora chiaro se si potesse risalire fino alla confluenza col Paglia (Orvieto) o addirittura fino alle sorgenti, ma in ogni caso il commercio fluviale fu fondamentale per il trasporto sia di prodotti agricoli sia di granaglie e legname per la carpenteria navale romana. Molteplici sono i monasteri nei pressi del Tevere, come prova dell'organizzazione benedettina di un monachesimo che unisce spiritualità ed economia (erano i monasteri, infatti, a sviluppare l'agricoltura e la bonifica nelle zone paludose e rurali dopo la caduta dell'Impero romano). Ponte Valleceppi, così come Pontecuti, sono luoghi importanti per l'estrazione della rena fluviale (spesso depositata durante le piene). Per quanto riguarda il tempo libero, a Città di Castello (fra gli altri), "d'inverno, ci si potevano incontrare le persone che utilizzavano il fiume per il lavoro: lavandaie, mugnai, cavatori, ma era con la bella stagione che le rive si popolavano. < 'L'Tevere era 'l nostro mare >" (Romani 2006, 67), il che mostra il legame indelebile fra la comunità tifernate e il fiume (un legame molto vivo ancora oggi). V'erano anche locali sulle sponde del fiume, come il lussuoso *Lido* nelle vicinanze di Umbertide, travolto da una piena del 1939 e mai ricostruito. Nel tratto fluviale fra Deruta e Fratta Todina l'argine del Tevere si abbassa, la campagna è maggiormente esposta alle piene, e si trovano sparse qua e là varie case coloniche, belle e antiche, ciascuna circondata dal proprio argine che la protegge dalle acque delle esondazioni.

Alla fine di questo viaggio (letterario), ci si rende conto che il fiume rappresenta un "motivo unificante" che crea "un'identità collettiva, plurivoca", e dove è la stessa "*biografia del fiume* che si fa attraverso la memoria e i racconti" (Romani 2006, 13). Rimane, comunque, la presenza eterna delle contraddizioni, la intrinseca ambivalenza del fiume. Così, "vita e morte scorrono lungo la corrente del fiume, come metafore del bene e del male: acqua che dà vita, ma può dare anche morte" (Romani 2006, 122), e quando vi scorre la morte "fa veramente paura, appare turbolento e minaccioso" (Romani 2006, 76). Il testo, nel suo insieme, "ci ricorda i rischi che corriamo e quanti e quali attacchi stiamo portando all'acqua che scorre, a noi stessi quindi" (Romani

2006, 87), svegliandoci dall'illusione che il fiume rappresenta una realtà distaccata da quella umana.

4. Conclusione

Il concetto di memoria collettiva è fra i piu studiati nelle attuali scienze sociali, eppure la sua stessa definizione si sparge su un ampio spettro. Da un estremo, la memoria collettiva viene definita come una rappresentazione sociale contenuta "nel mondo", dall'altro viene definita piuttosto come il risultato di molteplici memorie individuali condivise. Le due definizioni danno luogo alla questione della differenziazione fra diverse tipologie di memoria collettiva: da un lato, oggettive e materiali; dall'altro, soggettive e mentali. Abbiamo cercato di esemplificare questa distinzione attraverso l'analisi di due opere artistiche del periodo fascista e due testi appartenenti alla moderna letteratura di viaggio. L'obiettivo della nostra analisi era quello di esplorare come due fiumi della penisola italiana, il Po e il Tevere, siano stati diversamente percepiti e ricordati sulla base di memorie collettive, appunto, diverse.

Durante il ventennio fascista, il Po rappresenta il fiume del sogno autarchico in quanto fonte principale di beni alimentari per la popolazione. Il testo da noi selezionato raffigura un'immagine infinitamente più complessa del fiume padano, mostrandone le ricchezze e le bellezze, ma anche i suoi dolori e le sue sofferenze provenienti da uno sfruttamento umano fino allo stremo delle sue possibilità. Per quanto riguarda il Tevere, il Fascismo ne fa il fiume sacro ai destini di Roma, elevandolo a simbolo dello spirito latino di cui il popolo italico si faceva portatore. Le pagine da noi analizzate suggeriscono, ancora una volta, una maggiore complessità nell'identità del fiume, il quale rappresenta per le comunità fluviali l'insieme degli opposti esistenziali, ossia risorsa e pericolo, meraviglia e mostro, speranza e paura.

Dalla nostra breve analisi si evincono due conclusioni importanti. In primo luogo, la distinzione fra definizioni di memoria collettiva porta con sé, come ipotizzato, una distinzione fra tipologie di memoria collettiva. Nel caso della memoria collettiva intesa quale rappresentazione sociale oggettivamente esistente "nel mondo", notiamo che l'oggetto della memoria (nel nostro caso, il fiume) riceve un'immagine semplice e semplificata, univoca e priva di sfumature, monolitica e con una funzione evidente (nel caso delle opere fasciste da noi analizzate, una funzione propagandistica). Nel caso della memoria collettiva intesa quale insieme di memorie individuali condivise, notiamo invece che l'oggetto riceve un'identità complessa e complicata, plurivoca e dotata di infinite sfaccettature, mutevole e con un carattere misterioso e oscuro (potenzialmente, qualsiasi memoria individuale potrebbe aggiungere un ulteriore tassello alla memoria collettiva di uno specifico oggetto, dando alla memoria medesima una natura implicitamente evolutiva e cangiante).

In secondo luogo, concludiamo che le due forme di memoria collettiva implicano forme diverse di relazione. I lieux de mémoire sono appositamente intrisi di un significato ideologico e sociopolitico, quindi intellettuale e statico: fra i personaggi intervistati e incontrati nei rispettivi viaggi (uno lungo il Po, l'altro lungo il Tevere),

nessuno mai vide il Po come fiume dell'autarchia o il Tevere come il fiume della romanità. Invece, le memorie individuali condivise mostrano maggior complessità e, soprattutto, maggior vicinanza al vissuto quotidiano delle persone e delle comunità di cui queste persone fan parte. Quando la memoria collettiva è il risultato della condivisione di molteplici memorie individuali, i soggetti che ricordano e riportano quella memoria, sono in un rapporto intimo e personale con il suo oggetto. Così, gli uomini e le donne che raccontano le loro storie nei due testi da noi selezionati, sono tutti in relazione con il fiume, sentono emozioni (affetto, paura, rabbia, curiosità) verso il "loro" fiume, collegano degli eventi importanti della loro vita (anche quotidiana) a quelle acque e vivono in una relazione dinamica con l'ambiente fluviale in cui esistono quali esseri umani. Con il cambiameento dei tempi, cambiano anche i fiumi, e così cambiano anche le vite delle persone e delle comunità. Per concludere, vogliamo citare qui un frammento che mostra come la vita del singolo può mutare, di fatto, col mutare del fiume e dell'ambiente:

> Sono nato in una casa rosa a due passi dal fiume. […] Il Tevere aveva l'acqua verde, c'erano le acacie profumate e ci si pescavano le carpe e i lasconi. […] Poi verso le cinque il bagno, Madonna come dava gusto attraversare il fiume che d'inverno era grosso e faceva paura e che adesso era calmo con l'acqua tiepida, fino all'altra sponda […] ed era un godimento sentirsi padroni del Tevere, dei suoi odori buoni, dell'ombra fresca dei suoi pioppi, liberi di giocarci e sentirsi sicuri. […] Quell'anno [in cui incominciai le scuole medie] il Tevere finì, era il millenovecentosettantasei e tutto cambiò. Per primo sparì lo stradello, […] al posto suo cominciarono a spianare, sbucare, sbudellare per fare la Zona Industriale. […] Da allora del mio Tevere persi le tracce, o meglio lui rimase ma era sempre più difficile avvicinarlo, cominciò a puzzare, iniziarono a buttarci dentro di tutto. (Romani 2006, 133-135).

La memoria collettiva guida la percezione di ciò che ci circonda, essa seleziona cosa ricordare e cosa dimenticare. Questo lavoro ha la speranza di portare un pizzico di maggior consapevolezza per l'ambiente in cui viviamo ed esistiamo. I fiumi sono risorse fondamentali per la vita delle comunità (umane e non solo), e meritano così la nostra attenzione e la nostra attiva protezione. Non lasciamo che queste meraviglie naturali cadano nell'oblio.

Bibliografia

Assmann, Jan., Czaplicka, John. 1995. *Collective memory and cultural identity*, in New German Critique, 65, p. 125-133.

Bertone, Manuela. 2017. *«Civis Romanus Sum» : romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini* (1915-1922), in Cahiers de la Méditerranée, 95, p. 109-118.

Bollati, Giulio. 1996. *L'Italiano: Il carattere nazionale come storia e come invenzione*. Torino: Einaudi

Connerton, Paul. 1989. *How societies remember*. New York: Cambridge University Press.

Darwin, Charles. 2001. *Charles Darwin's Beagle Diary*. New York: Cambridge Universit Press.

Durling, Robert. 1977. *Il Petrarca, il Ventoso e la possibilità dell'allegoria*, in Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques, 23(3-4), p. 304-323.
Halbwachs, Maurice. 1992. *On collective memory*. Chicago: University of Chicago Press. [Based in part on original work published in 1925.]
Hirst, William, Manier, David. 2008. *Towards a psychology of collective memory*, in Memory, 16(3), p. 183- 200.
Mori, Roberta. 2005. *Il Fascismo: l'arte della propaganda*, in Il Fascismo, p. 1000-1024.
Nemore, Francesca. 2015. *La politica autarchica del fascismo: tra industria e ricerca scientifica*, in Il Mondo degli Archivi, rivista in linea: http://www.ilmondodegliarchivi. org/index. php/studi/item/646-la-politica-autarchica-del-fascismo-tra-industria-e-ricerca-scientifica.
Nora, Pierre. 1997. *Realms of memory: rethinking the French past*. New York: Columbia University Press.
Olick, Jeffrey. 1999. *Collective memory: The two cultures, in Sociological Theory*, 17(3), p. 333-348.
Olick, J., Robbins, J. 1998. *Social memory studies: from "collective memory" to the historical sociology of mnemonic practices*, in Annual Review of Sociology, 24(1), p. 105-140.
Polo, Marco. *The Travels of Marco Polo*: The Venetian. Arcturus Publishing, 2019.
Rea, Ermanno. 1996. *Il Po si racconta: uomini, donne, paesi, città, di una Padania sconosciuta*. Milano: Feltrinelli Editore.
Romani, Giannermete, Vinti, Graziano. 2006. *Storie lunghe un fiume: memorie e racconti del Tevere*. Perugia: Ali&no Editrice.
Salvemini, Gaetano. 1966. *Le origini del fascismo in Italia: lezioni di Harvard. A cura di Vivarelli, Roberto*. Milano: Feltrinelli, 2015.
Smith, Eliot, Semin, Gun. 2004. *Socially situated cognition: cognition in its social context*, in Advances in Experimental Social Psychology, 36, p. 53-117.
Von Humboldt, Alexander, Bonpland, Aimé. 2013. *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of America: During the Years 1799-1804*. New York: *Cosimo, Incorporated.*

DOI: 10.35923/QR.09.02.20

Martina LUDOVISI
(Universität Zürich)

Memoria e oblio: per una riscoperta del romanesco delle Poesie di Giggi Zanazzo (1860-1911)*

Abstract: (**Memory and forgetting: for a rediscovery of the Romanesco in Giggi Zanazzo's Poesie**). The report aims to offer a linguistic analysis on two interesting aspects of the *Poesie romanesche* by Giggi Zanazzo; in particular, the author bases her observations on a new edition, unlike what was done previously. First of all, the author shows how she created this new edition. Finally, she analyzes the evolution of two innovative phenomena in Romanesco, the dialect of Rome: the development of vibrating consonant's degemination, after she has collected data and observations on this development in Zanazzo's editions; at last she talks about a backdating of a very important trait, *dovere da* + INF.

Keywords: *Romanesco; Giggi Zanazzo; critical edition; rhotic degemination; dovere da + INF.*

Riassunto: Il contributo vuole offrire una prima analisi linguistica di due aspetti notevoli delle *Poesie romanesche* di Giggi Zanazzo; ma, diversamente da quanto fatto in precedenza (Onorati/Scalessa 2011), l'esame verrà condotto su una nuova edizione. Dopo aver elencato e spiegato i motivi delle scelte metodologiche con cui è stata approntata questa nuova edizione delle *Poesie*, si passerà a due fenomeni innovativi nel romanesco ottocentesco: lo sviluppo della degeminazione di *rr* alla luce dei dati raccolti nelle diverse pubblicazioni di Zanazzo (1880-1904) e la retrodatazione del costrutto *dovere da* + INF.

Parole-chiave: *Romanesco; Giggi Zanazzo; edizione critica; degeminazione di -rr-; dovere da + INF.*

1. Introduzione

Chi volesse accostarsi alla poesia dialettale romana del XIX secolo troverebbe una moltitudine di studi sui *Sonetti* di G. G. Belli, al quale l'innegabile abilità scrittoria, la felice ironia e la sensibilità linguistica hanno concesso il predominio quasi esclusivo nella letteratura dialettale coeva e successiva.[1] Ciò vuol dire che tutti i poeti posteriori

* Negli ultimi anni gli studi sul romanesco stanno attraversando un periodo di grande fioritura (D'Achille 2012, 3). Al progetto *Grammatica storica del romanesco* (finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica per il periodo 2018-2022 – FNS 100012_169814/1) e alle ricerche connesse si devono molti dei contributi citati in questa ricerca. Lo stesso progetto dottorale, all'interno del quale si colloca la descrizione filologica e linguistica qui riportata, nasce in seno alla *Grammatica* (da qui in poi GSR). Ringrazio M. Loporcaro che mi ha aiutato in qualità di coordinatore del progetto zurighese. Si ringraziano inoltre S. Cristelli e V. Faraoni per i commenti a una versione precedente di questo studio e G. Vaccaro per aver fornito un primo modello della tabella in (1). Grazie anche ai responsabili scientifici della sessione congressuale e ai revisori anonimi.

[1] A conferma della sua importanza all'interno della letteratura dialettale si noti che tuttora il romanesco del XIX secolo è tradizionalmente diviso in pre e postbelliano.

a Belli, oltre a risentire della sua influenza, devono necessariamente confrontarsi col suo modello, in un rapporto che rivela sempre un'assoluta inferiorità dei primi rispetto al secondo. Tale inferiorità, tuttavia, non concerne l'aspetto linguistico: il romanesco postbelliano, e in particolare quello postunitario, considerando pure il suo rapporto con la lingua nazionale, è un fecondo terreno di studi che solo di recente è stato oggetto di analisi sincroniche o diacroniche e di ricerche di tipo sociolinguistico e variazionale (cfr. già D'Achille 2009, 63). Questa nuova ondata di studi si deve al recupero editoriale di molti testi della letteratura dialettale d'area capitolina: in quest'ottica nasce il progetto di riedizione delle *Poesie romanesche* di Giggi Zanazzo (1860-1911), poeta, prosatore e appassionato folclorista romano la cui produzione si colloca a cavaliere tra Otto e Novecento. Della necessità di una nuova edizione parlava già Giulio Vaccaro (2011) nella sua recensione all'edizione delle *Poesie* curate dal nipote del poeta, Armando Arpaja (2010), il quale offre una selezione di testi editi ed inediti in cui, tuttavia, il dato filologico non è considerato. Del resto, per avere un'edizione completa delle *Poesie* si deve risalire al 1976, quando G. Orioli ristampa per Newton & Compton la sua pubblicazione del 1968 (editori: Avanzini e Torraca).[1] Ciò non stupisce: per spiegare questa mancanza di edizioni critiche basti ricordare l'assenza di una catalogazione accurata dei materiali zanazziani che sono contenuti in più manoscritti tutti conservati negli archivi della Biblioteca Angelica di Roma: 2410 (*Favole e Leggende*), 2411 (*Tradizioni popolari romane*), 2412 (*Canti popolari romaneschi*), 2413 (*Tradizioni popolari romane*, vol. IV *Proverbi romaneschi*), 2414 (*Teatro*), 2415 (2 volumi) e 2416 (raccolgono poesie varie in dialetto), 2417 (carte relative alle *Tradizioni*), 2418 (componimenti poetici e teatrali di altri autori di cui lo Zanazzo curava la pubblicazione o la riedizione), 2419 (carte relative alle *Voci dell'antico dialetto romanesco*), 2420 (versi zanazziani editi su periodico e raccolti dallo stesso).[2] Ai manoscritti andrà aggiunto ciò che Zanazzo ha pubblicato su periodico e che non è riuscito a raccogliere nel ms. 2420 sotto l'evocativo titolo "Puzzonate (no ttutte perché n'ho scritte a mmijara) fatte a l'imprescia e scritte sottogamma pe' li foji: Capitan Fracassa, Rugantino, Casandrino, La Commedia Umana, er Messaggero, Cronachetta Azzurra, La Repubblica Letteraria, La Gazzetta del Popolo della Domenica, La Fornarina, ecc. ecc.". È presto detto, dunque, il motivo dell'assenza di un'edizione critica filologicamente accurata dell'opera zanazziana, in particolare quella in versi, sparpagliata qua e là nei giornali dell'epoca. Tuttavia, dopo un'attenta disamina delle raccolte in versi e la relativa sistematizzazione (vedi tabella in (1)), è sembrato utile circoscrivere l'edizione al solo materiale poetico pubblicato nelle edizioni a stampa

[1] Più indietro nel tempo si rintraccia una raccolta antologica curata da Mario dell'Arco (1951) e i due volumi curati dal figlio del poeta, Alfredo Zanazzo, datati 1921-1922. Quanto all'edizione Orioli, basti ricordare qui in nota l'assenza di una qualsiasi attenzione al dato filologico; se infatti all'autore si può riconoscere il merito di aver raccolto tutto il materiale edito, si noti però che lo trae da diverse edizioni in versioni che non riflettono l'ultima volontà dello Zanazzo.

[2] Per una descrizione più completa del materiale zanazziano cfr. Mazzatinti (1948, 145-149); in particolare per i mss. 2418 e 2419 cfr. Vaccaro (2010).

curate dall'autore fino al 1890, così da ottenere un buon compromesso tra mole di documentazione e attendibilità filologica.

2. Il metodo

Prima di tutto l'anno: il 1890 è un momento decisivo nella storia bibliografica dell'autore, sia perché ciò permette di escludere molta della poesia d'occasione – in cui lo Z. non brilla particolarmente, scrivendo spesso su commissione e, talvolta, con rime obbligate – sia perché le raccolte antologiche più ricche sono tutte precedenti a quest'anno.[1]

Quanto al metodo di costituzione del nucleo di poesie, è apparentemente semplice: in assenza di una catalogazione completa dell'opera in versi, si è resa necessaria la tradizionale schedatura (vd. il modello al punto (1)) con i luoghi ove ricorre il singolo componimento, in modo da individuare con sicurezza il più recente e, di conseguenza, l'ultima volontà dell'autore. Proprio in riferimento a questa, andrà fornita qualche specifica ulteriore: si è detto che il materiale zanazziano è sparso in più edizioni da lui curate, in diversi manoscritti, senza dimenticare i componimenti sui periodici e, com'è noto, per avere l'ultima versione di un testo bisogna esser certi di aver collazionato *tutte* le versioni esistenti. A questo punto, le difficoltà di un simile approccio paiono subito chiare: se può risultare semplice individuare l'ultima redazione di un componimento approvata dall'autore all'interno delle raccolte poetiche da lui edite negli anni, più arduo è rintracciarla all'interno delle pubblicazioni nei diversi giornali dell'epoca, dato che il materiale è abbondante, i periodici lacunosi e anche ciò che l'autore ha raccolto nel ms. 2420 è spesso privo di datazione.[2] Pertanto, assumere come principio guida per la costituzione del nostro *corpus* poetico il criterio tradizionale ed inserire l'ultima redazione nota a prescindere dal luogo di pubblicazione è da escludere; l'assenza di una datazione certa per tutti i materiali induce a considerare altre possibilità.[3] A tutti questi motivi si aggiunga pure che lo Z., sempre sui periodici, scrive spesso sotto pseudonimo e la questione della paternità di alcuni componimenti è tuttora incerta: se avessimo pubblicato *tutte* le poesie edite prime del 1890, l'indice avrebbe accolto anche i componimenti di dubbia attribuzione (come accade per l'edizione 1921-1922 curata da Alfredo Zanazzo; si vedano, ad esempio, i

[1] Per "ricche" si intende "con un numero cospicuo di componimenti fino ad allora inediti". E infatti nelle raccolte del 1892, 1895 e 1904, le uniche posteriori a questa data, il numero di versi già pubblicati è maggiore di quelli inediti. Nondimeno, nell'ottica di una visione completa dell'opera poetica zanazziana, i componimenti verranno integrati più avanti nel lavoro, tuttora in corso.

[2] Per le sigle, cfr. il paragrafo omonimo alla fine del contributo.

[3] Qualche considerazione puramente editoriale: dato il carattere diffuso del materiale redatto su periodico, risultava piuttosto elevata la possibilità che venissero a galla ulteriori redazioni dei componimenti, versioni più recenti che di regola avrebbero soppiantato quelle da noi elette a testo; ciò renderebbe la nostra edizione datata e difforme, dal momento che non offrirebbe più l'ultima redazione nota per tutti i componimenti. Al contrario, si può essere certi di offrirla limitandosi alle poesie uscite in raccolta e riservando all'apparato le varianti di quel preciso componimento, se edito pure su periodico.

componimenti con l'etichetta "dubbia autenticità" alle pp. 98, 180, 212 ecc.).[1] Tutto ciò ha portato a stabilire i criteri già detti: la nostra edizione accoglie i soli componimenti zanazziani pubblicati entro l'anno 1890 nelle stampe da lui curate.

Come tutte le edizioni critiche, anche questa prevede un apparato diviso in due fasce: la prima con le lezioni delle carte manoscritte, la seconda raccoglie le differenze rispetto all'edizione Orioli (1968). Tale sezione dell'apparato è particolarmente importante in quanto accoglie anche versi (talvolta interi sonetti) che apparivano nell'edizione Orioli (1968) come parte integrante della redazione finora nota della poesia – ovvero del 'testo canonico' tuttora in uso fra gli studiosi – ma che in realtà Zanazzo aveva eliminato in versioni posteriori a quella selezionata da Orioli per il suo volume. Intendendo obbedire al criterio dell'ultima volontà, non è stato possibile mantenerli a testo nella nuova edizione. D'altro canto, essendo numericamente poco sostanziosi, tali versi non potevano costituire una sezione a parte, così come accade per quelli editi su periodico o gli inediti (entrambi in appendice). Lo scopo finale, del resto, non era quello di creare un paragrafo con l'intera gamma di versi che l'autore ha espunto nel passaggio da un'edizione all'altra, ma dar conto da un lato delle modifiche apportate all'edizione di G. Orioli, dall'altro recar traccia di versi zanazziani peraltro spesso citati in studi dedicati al poeta.

È il caso del sonetto *La Guardia Nazionale*. Si veda il confronto operato tra il testo di Orioli (1968, 446-456) e quello della nuova edizione (si offre solo l'ultima strofa, che qui interessa):

Orioli (1968, 456-457)
- Me scappa pur'a me. - Ce vad'io puro.
- Annatevene tutti, e bona notte.
- Ma che manopre! fam'a battimuro.
- Su caporale, eh dameje du' botte...
- Ma nun è mejo fà 'ni [*sic*] passatella?
-Io nu' me tiro indietro, sor Panzella.

Battimuro: altro giuoco fanciullesco.
Nuova edizione (si basa sulla versione in 1904)

– Me scappa pur'a mme. – Cce vad'io puro.
– Annatevene tutti, e bbona-notte.
– Ma cche mmanopre! fam'a bbattimuro.
– Sor caporale, eh ddàmeje du' bbotte...
– Eh, si vvolemo fa' 'sta passatella?
Io nu' mme tiro indietro, sor Panzella.
Giuochi.

[1] Tra gli pseudonimi di sicura attribuzione perché rintracciati nel ms. 2420 si annoverano Er carrettiere Peppe, Signorini, Er trovatore, Ghetanaccio, Giggetto, Gnàcchete, L'abbate Luviggi, Marco Pepe, Miodine, Peppino, (E') Rugantino.

Ma in Orioli è conservata un'ulteriore serie di sestine, la cui ultima apparizione risale a *Quattro bojerie romanesche* del 1882 (1882QB, vd. sigle alla fine del contributo) e pertanto assente nella nuova edizione.

E' ricconto der caporale (Orioli 1968, 455-456)Dimenica vedessi a la rivista
che ber gioco je fece ar colonnello
la strucchia che montava, eh Giambattista?
Girava che pareva u' mulinello;
senza volé spostà, nun ce fu caso.
A lui, je ce sartò la mosca ar naso.

E j'appoggiò 'na speronata a morte.
Allora lei, quant'allargò le chiappe,
e fece 'na scureggia cusì forte
che lì per lì successe un tippe-tappe[74].
Parse a tutti 'na bomba che scoppiava
e che si te cojeva te sfregnava![76]

Immaginete er fugge de la gente!
A momenti scappaveno li serci,
tanto che, si nu' stavo su l'attente,
io puro me squajavo, e arivederci.
Figurte che Vittorio Manuvelle
ce se trovò e ce rise a crepapelle.

Il ronzino (strucchione, vecchio cavallo: dal verbo "trucchiare" che si dice dei cavalli che per vizio sfregano le zampe anteriori l'una con l'altra. *Strucchione* vale anche "uomaccione maltagliato" come spiega il Belli in nota al son. *Pio Ottavo* del 1° aprile 1829). *Tippe-tappe*: parapiglia ("momento di confusione", chiosa il Belli in nota al son. *La toletta de la padrona* del 26 marzo 1837. Ma altrove egli spiega il termine con il tremolio del letto prodotto dall'uomo e dalla donna nell'accoppiamento: cfr. sonn. *Un gastigo de la Madonna* del 13 dicembre 1832 e *La puttanicizzia* del 16 dicembre 1832). Parve. Ti sfigurava. Selci: parallelipedi di silice con cui si lastricavano le vie. Figurati. Vittorio Emanuele II. Storico (G. Zanazzo) Andrà notato che la redazione promossa da Orioli non rispecchia l'ultima volontà dell'autore, non solo perché non espunge i versi eliminati dallo Zanazzo nelle pubblicazioni successive del componimento, ma anche perché non restituisce la versione originale conservata in 1882QB (peraltro coincidente con quella del manoscritto 2415, c. 21r. secondo volume), che invece appare:

E' rricconto der caporale (1882QB)

Dimenica, vedeste a la livista
che bel gioco je fece ar colonnello

la stlucchia che tiè' ssott'eh Ggiambatista?
ggirava che ppareva u' mmulinello
nun voleva spostà, nun cc'era caso:
a llui, je ci sartò la mosc'ar naso,

e j'appoggiò 'na spelonata a mmoòlte
Hai visto lei? quant'allalgò le chiappe,
effece 'na sculeggia cusì fòlte
che, llì pe' llì, successe un tippe-ttappe.
Palse a ttutti una bbomba che schioppiava:
si ccojeva qualcuno lo sflegnava.

Figuramese e' rride de la ggente!
A momenti ce rìseno li selci.
Si nun sia mai nu' stavo su l'attente,
io, buttavo lo schioppo, e arivedelci.
Figul'te che Vittolio Manuvelle
ce s'incontrò e cce rise a clepa-pelle

(1) Rivista. (2) Strucchia: ronzino. (3) Spronata. (4) Morte. (5) Allargò. (6) Forte. (7) Parve (8) Figurati. (9) Storico.

Non conosciamo la fonte di Orioli. Da un primo confronto tale versione parrebbe estratta direttamente dall'edizione di Alfredo Zanazzo (Ve-Rom II 13-14) che comunque già all'epoca inseriva le sestine sotto l'etichetta "Parte rifiutata dall'Autore". In condizioni simili (analoga situazione per la serie di componimenti *Fiori d'Acanto*) sebbene il proposito iniziale fosse quello di restituire i versi della redazione "canonica", ovvero quella dell'edizione Orioli, per i motivi suddetti non è parso opportuno continuare a promuovere una versione di dubbia origine, filologicamente inattendibile, quando era possibile, invece, risalire all'ultima pubblicazione nota per quelle sestine; per tale motivo in apparato sono stati introdotti i versi di 1882QB e non quelli pubblicati in Orioli.

Come anticipato, per individuare l'ultima volontà dell'autore in riferimento al singolo componimento, si è resa necessaria la tradizionale schedatura, che offriamo di séguito a fini esemplificativi:

Edizione e mss.	Titolo	Forma metrica	Incipit	Data	Note
- 1880 - Ms. 2415 I (10r)	La morte de Napoliuncino	sonetto	Li zullù li frufrù! Ma c'anticaja	26 lug. 1879	Alfredo Z. glossa 'rifiutata'
-1880; 1882; 1884; 1885; 1892; 1904 -Ms. 2415 I (44r)	La divuzzione a san Giuvan dé ggiugno	sonetto	Ier'a sera cenassimo abbonora	23 giu. 1880	
Ms. 2420 (63r)	La verità	sonetto	'Na gavetta de granci ggiornalisti	30 mar. 1893	Ritaglio a stampa tratto da un periodico ignoto
Ms. 2415 I (477r)	Ar sor duchino d'Orleanse	sonetto	Caro sor *lecca-culi* a la grazzietta	3 ago. 1897	

(1)

Proviamo ad analizzarla: la prima poesia non pone problemi, è stata pubblicata solo nell'edizione *Vox populi* del 1880 e il ms. 2415 conserva una sola redazione alla c. 10r (varianti nella prima fascia d'apparato). La seconda, invece, compare in più raccolte, pertanto si assume come testo base la redazione più recente (in questo caso 1904). Le ultime due si trovano solo nei codici a noi pervenuti: la prima è un ritaglio a stampa tratto da un periodico ignoto, la seconda è redatta dalla mano dell'autore. A causa delle diverse caratteristiche del materiale, l'appendice è stata suddivisa in due sezioni: nella prima andrà la poesia *La verità* (componimento su periodico), nella seconda *Ar sor duchino d'Orleanse* (solo versione manoscritta). Nell'apparato dedicato a queste andranno le varie redazioni rintracciate su periodico e/o le diverse versioni raccolte nei manoscritti, indipendentemente dall'anno 1890, dal momento che solo per pochissimi scritti si può risalire con sicurezza alla data di pubblicazione.[1]

Per concludere: l'edizione si compone di 162 scritti in versi (sonetti, terzine, quartine e sestine), tutti pubblicati dall'autore nelle raccolte uscite prima del 1890; ma, non potendo ignorare per mole e valore linguistico (nonché per amor di completezza) il materiale periodico, una sezione dell'appendice è stata riservata a ciò che Zanazzo ha diffuso esclusivamente attraverso i giornali, mentre un'altra sezione è destinata ai componimenti di cui si conserva solo la redazione manoscritta (inediti).

[1] La scelta della redazione da inserire a testo obbedisce, ove possibile, al criterio temporale nei limiti della completezza testuale.

3. Aspetti linguistici

3.1 Lo scempiamento di *-rr-*

Tralasciando l'esame delle caratteristiche materiali, codicologiche e paleografiche dei nostri codici, che per motivi di spazio dovranno essere affrontate in altra sede, veniamo all'indagine linguistica.

Tra le difficoltà che pone l'analisi di una raccolta postuma che si snoda su un ampio arco di tempo c'è quella di dover inserire ogni fenomeno linguistico all'interno di un più vasto processo redazionale ed editoriale: se infatti all'altezza del 1880, come vedremo, l'autore poteva ancora utilizzare forme con *rr* geminata in sillaba protonica (ad es. *carrettiere*), vent'anni dopo lo stesso mostra la tendenza opposta (sempre *carettiere*). Tenere conto di variazioni simili per tutti i mutamenti è infattibile, ma limitandosi all'analisi dei soli fenomeni in corso o a quelli incipienti, e quindi più interessanti ai nostri fini, si possono trarre dati utili ad inquadrare le fasi di avanzamento o di regresso di un fenomeno. E infatti, quanto allo scempiamento della vibrante geminata, i *Sonetti* belliani avevano mostrato i primi affioramenti del tratto (vd. gli esempi raccolti in De Mauro 1989, XXXV, n. 15; Vignuzzi 1991, 749; Trifone 1992, 64-65) che, com'è normale per un fenomeno in via di diffusione, agisce solo nel contesto più favorevole, ovvero *rr* di sillaba protonica.[1] Circa mezzo secolo dopo Giggi Zanazzo restituisce un quadro diverso: se in protonìa sono ancora attestate forme con vibrante intensa (cfr. *infra*) a fronte dell'ormai più diffuso scempiamento, si può notare l'estensione del tratto anche ad *rr* di sillaba postonica.

Veniamo ai dati: nell'edizione compaiono in totale 67 occorrenze in cui la vibrante (scempia o geminata) si trova in postonìa e di queste 55 sono quelle che attestano il fenomeno, divise fra 12 voci: *aricore* 'ricorrere', *bazzure* (ma *bazzurro*), l'univerbato *cioccore* 'ci occorre', voci del verbo 'correre' *cure*, *core*, *córi* 'corri', *curo* 'corro', *curi*, *discure* nonché *discore* (ma *discurre*), *fèro* 'ferro', *guera*, *mira* 'mirra', *sèra* 'serra', *sgara*, *soccore*, *tera* (ma *terra*). Si veda la tabella al punto (2) che alle forme delle voci interessate dal fenomeno presenti nella nuova edizione fa seguire tutte le altre attestazioni rintracciate nelle pubblicazioni zanazziane.

[1] Altri testi coevi o di poco posteriori al Belli mostrano le prime avvisaglie di uno scempiamento incipiente: si vedano *arabbi*, *vierà* e *voria* in DidAbb 105, *cariera* in AvS 170-171, in ProvDid *cariere* 183 e *gueriere* 193, per Caterbi vd. Matt (2016, 31), in FrRim *voressi* 18, *vorà* 11, in FerSon *arivava* 94, *arivato* 119, *arivo* 127, *cariera* 34. Sulla cronologia e sull'area da cui il fenomeno si sarebbe irradiato c'è disaccordo fra gli studiosi: pur rimandando ai rispettivi studi, in questa sede ricordiamo che Palermo (1993), dopo aver rinvenuto alcune testimonianze prebelliane, ipotizza una lunga gestazione del fenomeno, specie in posizione protonica. Il fenomeno, dunque, si sarebbe sviluppato fin dal Seicento, penetrando a Roma dalle aree contermini. Diversamente Trifone (2017) e Capotosto (2017) ritengono poco significative le occorrenze riportate da Palermo e per il fenomeno immaginano una genesi più recente, ottocentesca. Peraltro la zona di diffusione del fenomeno non sarebbe limitata al contado romano come sostenuto da Massimo Palermo (sulla base della segnalazione di Papanti 1875: 401), ma comprenderebbe pure il resto del Lazio, le altre regioni dello Stato Pontificio e la stessa Toscana. Sulla questione vd. ora Bianchi-Ludovisi [in preparazione], in cui si rilevano ulteriori testimonianze della degeminazione nella documentazione prebelliana.

Forme	Luoghi	Edizioni e varianti	Controesempi nella nuova edizione
aricore	126.4	edizione unica del 1884-Sm	
ba(u)zzure	44.4, 76.III.5	44>1880 (*bazzure*); 1892 76>1884 (*bbuzzure*); 1885 (*bbuzzure*); 1892 (*buzzure*); 1904	*Bazzurro* 15.T (poesia edita solo in 1880)
cioccore	11.8, 118.7	11> 1880 (*cioccorre*); 1883 (*ccioccore*); 1884 (*ccioccorre*); 1885 (*ccioccorre*); 1892 (*ccioccore*); 1904 118> 1884-Sm (*cioccore*); 1895 (*cioccore*); 1904	
cure, core, cori, curo, curi	66.10, 77.108, 122.65 (2 occ.); 55.VIII.13, 84.11, 117.II.12 [4 tot.]; 58.53; 59.79; 133.I.13, 154.7 e 43	sempre forme con *r* in tutte le edizioni per gli stessi esempi (da 1881Reg)	*curre* in 161.9 e 12 in dialetto di Albano laziale
discure/discure	76.III.3, 160.358, 48.9, 55.XIII.6 28.5, 56.5, 96.12 [10 tot.]	sempre forme con *r* in tutte le edizioni per gli stessi esempi (da 1880)	*discurre* 14.10 *discurrenno* 162.358
fero	149.7	1885NB (fero); 1892	
guera	24.14, 55.VI.10, 65.105, 126.84, 127.84	in tutte le edizioni sempre *guera* ad eccezione di 24> 1880 (*guerra*); 1884 (*guera*); 1885 (*guera*); 1892	
mira	80.253,256 e 260,	ed. unica 1884 (*mira*)	
sera	65.121 e 122	1884 (*sera*/*sera*); 1892 (*sèra*); 1904	ma *serra-serra* 43.12,
sgara	11.10	1880 (*sgarra*); 1883 (*sgarra*); 1884 (*sgarra*); 1885 (*sgarra*); 1892 (*sgara*); 1904	
soccore	117.II.11	1884-Sm (*soccore*); 1895 (*cioccore*); 1904	
tera	55.III.14, 59.5 e 7, 147.57 [10 tot.]	in tutte le edizioni sempre *tera* fin da 1881Reg - ad eccezione di 147> 1885NB (*terra*); 1892 (*tera*); 1904	*terra* 43.14

(2)

Come risulta chiaro, nonostante l'alto numero di esempi in cui *rr* di sillaba postonica degemina, la maggior parte delle occorrenze[1] riguarda pressoché solo i lemmi *correre* (e congeneri), *guerra* e *terra*, i primi a mostrare il mutamento in atto in maniera sistematica già a partire dal 1880; il dato è in linea con quanto offerto dal rapido confronto con gli autori precedenti e coevi (ad esempio per Chiappini cfr. Rosato(2008-2009, 95-96, sul tema cfr. Faraoni 2021, §3.2.21).[2] Ciò si rivela degno di nota anche per un altro motivo: a quest'altezza cronologica, cioè al momento dell'uscita della prima raccolta (*Vox populi*, 1880), lo scempiamento della vibrante in posizione protonica, seppure si possa considerare piuttosto diffuso, non era ancora del tutto sistematico quantomeno nell'uso zanazziano, come mostrano i controesempi rintracciati nella nuova edizione *arreggio* 19.4, *arrissettati* 80.332, *arrosto* 64.5, *arroto* 128.8, *burrini* 18.2, *burrino* 27.10, *carrettiere* 36.T, *carretto* 36.8, *Ghitarrino* 26.13, *marrana* 58.292 e 299, *marrano* 23.1, *smarrono* 23.2, *tarrocchi* 42.4, *torrone* 80.184, *vorrebb'* 75.42, *vorrebbe* 17.10.[3] Le poesie fino al numero 42 (compreso) sono tutte tratte direttamente dall'edizione 1880, poiché l'autore non è più intervenuto sui testi per riproporle nelle pubblicazioni successive; diversamente le forme rimanenti, ovvero *arrissettati* (1884), *arroto* e *vorrebb'* (1885), *arrosto* e *marrana* (1904), provengono dalle edizioni degli anni seguenti. Il quadro che si ricava da una simile situazione documentaria si può forse leggere in questo modo: almeno fino al 1880 la vibrante di sillaba protonica, quantomeno nelle opere del nostro autore, pur mostrando perlopiù regolarmente il fenomeno della degeminazione, presenta ancora controesempi (comunque in numero nettamente inferiore rispetto all'effettiva presenza di *r* < *rr* protonico), peraltro un numero che va sempre più ridimensionandosi negli anni seguenti. Parallelamente si era già generalizzato lo scempiamento di *rr* postonico in alcuni lemmi ad alta frequenza quali *correre* (e congeneri), *guerra* e *terra*, spesso utilizzati a prescindere dalle esigenze rimiche. A questo si aggiunga pure la testimonianza diretta dello Zanazzo che, sulla perdita tardiva della vibrante nel parlato capitolino coevo, così si esprime chiosando la locuzione *Perde l'erre* nei *Modi di dire*: "Perdere il di sopra, l'importanza. E i Romaneschi la *r* l'han perduta dopo il 1870. Infatti prima, parlo dei miei tempi, si pronunciavano molto forte le parole: *terra*, *guerra*, *sferra*, *arrotà*; mentre adesso si dice: *tera*, *guera*, *arotà* ecc." (Penzo 2003, 183 in nota; corsivi aggiunti). Ma le *Poesie* testimoniano anche un'altra fase –quella 1890-1904 – in cui c'è stato un avanzamento del fenomeno, come dimostrato dai dati zanazziani tratti dalle diverse pubblicazioni (dal 1880 al 1904) e dai sempre minori controesempi individuati (vd. *supra*: *arrissettati* 1884, *arroto* e *vorrebb'* 1885, *arrosto*

[1] Dall'elenco sono stati esclusi tutti quegli esempi attestati per usi connotati verso l'alto e quelli che non pertengono al romanesco (ad es. *curre* nel dialetto di Albano e *sbirro* in it.).
[2] Per il confronto ci si è serviti del *corpus ATR* (*Archivio della Tradizione del Romanesco*, su cui cfr. Vaccaro 2012, 80). L'accesso alla banca dati, tuttora inedita, è stato gentilmente concesso dallo stesso Giulio Vaccaro, che ringrazio.
[3] Quando citati, i luoghi delle occorrenze si riferiscono al numero della poesia e al verso.

e *marrana* 1904): del resto, la fase 1890-1904 è quella che ha portato poi alla generalizzazione dello scempiamento di *rr* in tutte le posizioni.

Che i dati zanazziani siano indice affidabile di condizioni linguistiche parrebbe provato pure dai dati estratti dai *Sonetti* (1860-1895) di Filippo Chiappini (1836-1905), di una generazione posteriore al Belli e quasi contemporaneo del Nostro: nei suoi scritti infatti "le forme con *rr* [in qualsiasi posizione] prevalgono nettamente su quelle con *r*" (Rosato 2008-09 96), che peraltro affiorano sporadicamente.[1] Fra queste, si nota che *guera* e *tera* ricorrono più di una volta nei manoscritti "e ciò sembrerebbe dimostrare che, insieme al condizionale del verbo *volere* (anch'esso ricorrente spesso e nella forma con *r* scempia), siano tra le prime voci ad aver risentito di tale innovazione fonologica" (*ibidem*; sul tema cfr. già Faraoni 2021, §3.2). Quando nel 1927 Gino Chiappini, nipote del poeta, assumerà l'onere e l'onore di pubblicare i *Sonetti*, interverrà sulle vibranti rendendole scempie, a dimostrazione che la degeminazione di *rr* era ormai sistematica in tutte le posizioni.

Quanto all'affidabilità del *corpus* zanazziano, mette conto citare alcune accortezze dell'autore circa la variabilità del romanesco popolare: valga ai nostri fini, e sempre in riferimento allo scempiamento di *rr*, il semplice confronto tra *girarosto* (55.II.10), tipo strettamente romano che compare in questa forma sin dall'ed. 1881Reg, e *arrosto* (64.5), meno diffuso nell'uso popolare e di conseguenza mantenutosi intatto ancora nell'ed. 1904 (opera lo stesso confronto Trifone 1992, 65 per Belli). Oltre a ciò si può segnalare la notazione del raddoppiamento fonosintattico (RF) ove atteso, in particolare nelle ultime edizioni.[2] L'autore infatti, oltre a dar sempre conto del fenomeno nei contesti in cui è categorico (cioè dopo *a*, *e*, *si*, *che*), ne registra pure le oscillazioni per quei monosillabi (ovvero *da*, *de*, *ne*, *ner*, *nun*) che tendono a subirlo variabilmente (Faraoni/Loporcaro 2021, §3): cfr. "a vvedemme strappà dda 'n assassino" (55.XIII.7) di contro a "Su' moje lo sapeva ggià da 'n pezzo" (147.65); "Antr'è pparlà' dde morte antr'è mmorì" (147.48) / "che ppuzza che cce stà de cristianiccio" (80.120).[3]

3.2 Il costrutto *dovere da* + infinito

Veniamo ora alla perifrasi *dovere da* + verbo all'infinito (INF), una delle principali innovazioni del romanesco contemporaneo (D'Achille/Giovanardi 1998) e l'ultimo, in ordine cronologico, dei tre che assolvono la funzione del verbo servile *dovere* nel dialetto capitolino.[4]

[1] Le forme con *r* nei manoscritti di F. Chiappini: *parocchietta*186 41, *accaparasse* 60, *cciarivai* 60, *guera* 84, *orore* 85, *tera* 89, *vorebbe* 90 / *vorei* 161, *sottèra* 98, *arrabbiato* 118 (Rosato 2008-09, 96).

[2] E infatti nelle primissime edizioni lo Zanazzo, come prima di lui il Belli, non notava graficamente il RF, salvo poi cambiare idea già qualche anno più tardi.

[3] Sulla resa del RF in ZanNov, con particolare attenzione alla sua restituzione grafica dopo *come* introduttore di comparativo di uguaglianza, si veda Faraoni/Loporcaro (2021, §3.2). Sul RF più in generale si veda il recente lavoro di Libbi (2017-18).

[4] I tre costrutti sono: il tipo *avere da* + INF di lunga tradizione, il tipo italiano *dovere* + INF e *dovere da* + INF, tuttora vivo seppur fortemente marcato in diastratia (cfr. Faraoni 2021: §3.1.13).

Il tipo *dovere da* + INF, almeno secondo quanto ricostruito da Faraoni/De Luca (2019, §4) farebbe la sua prima comparsa nel 1910, anno in cui ricorre nei sonetti di Micozzi e Ribechi (in Possenti 1966, 443 e 550). Delle tre ipotesi genetiche in campo proposte da D'Achille e Giovanardi (1998, 58), recentemente Giannelli (in stampa)[1] porta dati a sostegno di una di queste: testimonianze di *dovere de* +INF vengono rintracciate in ZanNov (*dovete de sape'* 1907, 137), in Sindici (*se le deve de cibballe* 1906, 188) e, su suggerimento di L. Pesini, in un sonetto di Viviani datato 1898 (*devi sempre de staie a fa' la posta!* in Possenti 1966, 215). È ora possibile aggiungere un ulteriore esempio a questa rassegna: la nuova edizione delle *Poesie* permette di documentare *dovete de sape' ch'incontro a lloro* nel componimento *Er Natale a Roma* (nuova edizione 80.49) – uscito singolarmente in un fascicoletto all'altezza del 1884 – verso che in Orioli (1968, 561) risultava *Poco lontano dar Paese loro*.

In virtù di queste attestazioni che precedono cronologicamente quelle di *dovere da* + INF, Giannelli ipotizza che a partire dal costrutto *dovere* + INF, possa esser stata inserita dapprima la preposizione *de*, ovvero il regolare corrispettivo romanesco della preposizione italiana *di*, poi sostituito da *da* (da cui *dovere da* + INF) in quanto *de* risultava troppo marcata a livello basilettale.[2] La testimonianza zanazziana delle *Poesie* dunque, oltre ad integrare la rassegna di esempi rintracciati da Giannelli (in stampa), attesterebbe la fase embrionale del costrutto retrodatandolo al 1884, se davvero – come pare – il quadro relativo all'origine del tipo può essere così delineato.

Sigle

G. Zanazzo. 1880. *Vox populi preceduta da roba da chiodi di Gellio Romano*, Tipografia E. Sinimberghi.
G. Zanazzo. 1881. *A la mi regazza! A la mi regazza, la leva, la sera de la Befana.* Poesie romanesche, Velletri, Pio Stracca tipografo editore.
G. Zanazzo. 1882. *Quattro bbojerie romanesche, con osservazioni linguistiche* del prof. Francesco Sabatini, Roma, E. Perino.
G. Zanazzo. 1882. *La sera de la befana, sestine romanesche*, Roma, Tipografia elzeviriana, II edizione.
G. Zanazzo. 1882. *Quattro bbojerie romanesche con osservazioni linguistiche del prof. Francesco Sabatini*, Roma, E. Perino, I edizione.
G. Zanazzo. 1883. *Quattro bbojerie romanesche*, Roma, E. Perino, II edizione.
G. Zanazzo. 1883. *Un'infornata ar teatro nazionale*, Roma, E. Perino, IV edizione.
G. Zanazzo. 1883. *A la mi' Regazza*, La Lèva, La sera de la Bbefana, Roma, E. Perino, IV edizione.
G. Zanazzo. 1884. *N'infornata ar teatro nazionale*, Roma, E. Perino, V edizione.
G. Zanazzo. 1884. *Quattro bbojerie romanesche*, Roma, E. Perino, III edizione.

[1] Con l'apporto di Faraoni (sul costrutto cfr. Faraoni 2021: §3.1)

[2] Avrà peraltro influito sulla sostituzione di *de* con *da* l'esistenza di una perifrasi con la medesima preposizione (*avere da* + INF, vedi *supra*) per la stessa funzione. Sarà opportuno menzionare in questa sede la riflessione di L. Pesini, nata proprio in seno ad una discussione sull'origine della perifrasi: lo studioso fa notare la tendenza ad inserire *de* anche in altre strutture, rintracciate ad es. in Belli, del tipo verbo impersonale + INF quali *bbasta de scolà er nerbo* (son. 13), *A mmé mme piasce de magnà* (son. 399), *a nnoi nun tocca de parlà* (son. 651) ecc. Del resto, va specificato che la tendenza a non tollerare l'infinito argomentale privo di complementatore (nel Meridione *a*, a Roma *de*) è comune all'Italia meridionale e seppur la proposizione col modale non ricada sotto tale tendenza, in quanto gode normalmente di un livello di integrazione statica più forte, questa potrebbe comunque aver influito (si ringrazia Michele Loporcaro per il suggerimento).

G. Zanazzo. 1884. *Smorfie, stuzzichini pe' le donne*, Roma, E. Perino.
G. Zanazzo. 1884. *Streghe, stregoni e fattucchieri. Sestine romanesche di Giggi Zanazzo con appunti di Francesco Sabatini*, Roma, E. Perino, III edizione.
G. Zanazzo. 1884. *La Pasqua a Roma*. Tradizione e scenette originali romanesche di Giggi Zanazzo, Roma, E. Perino, IV edizione.
G. Zanazzo. 1885. *Quattro bbojerie romanesche*, Roma, E. Perino, IV edizione.
G. Zanazzo. 1885. *Ah sente ch'è dorce. Nòve Bbojerie de Giggi Zanazzo con una poesia in dialetto siciliano dello stesso*, Roma, E. Perino.
G. Zanazzo. 1886. *A la mi' regazza, La leva, La sera de la Befana*. Roma, Agenzia giornalistico-libraria ditta Perino di Cerroni e Solaro.
G. Zanazzo. 1886. *Fiori d'acanto*. Roma, Cerroni e Solaro.
G. Zanazzo. 1892. *Poesie e Prose* - illustrate da Camuar, Roma, Perino.
G. Zanazzo. 1895. *Prose e poesie scelte* illustrate da Camuar, Roma, E. Perino.
G. Zanazzo. 1904. *Poesie romanesche*, Roma, Casa ed. nazionale Roux e Viarengo.
Anonimo. 2019. *Avviso strasordinario de una cummedia de tre atti che se chiama gnente de meno che la Didona der Metastazzio*, in appendice a Ludovisi, Martina (2019).
G.G. Belli. 2018. *I sonetti*, a c. di P. Gibellini, L. Felici ed E. Ripari, 4 voll. Torino, Einaudi; Caterbi
G. Caterbi. 2016. *Er Vangelo siconno Matteo*, a c. di L. Matt, Roma, Il Cubo.
A. Barbosi. 2019. *La Didona abbandonata. Storia, (ri)edizione e commento linguistico*, a c. di M. Ludovisi, Tesi di laurea magistrale (relatore prof. V. Faraoni), «Sapienza» Università di Roma.
V. Agnesotti. 1868. *Francesca da Rimini liberamente tradotta in lingua romana ossia in dialetto trasteverino*, Ancona, Tip. di F. Gabrielli e C.; Orioli.
G. Zanazzo. 1968. *Poesie romanesche*, a c. di G. Orioli, 3 voll. Roma, Avanzini e Torraca.
L. Randanini. 2019. *Provemio alla Didona abbandonata*, in appendice a Ludovisi, Martina (2019); Ve-Rom (I-II).
G. Zanazzo. 1921-1922. *Versi romaneschi editi ed inediti*, a c. di A. Zanazzo, 2 voll., Roma, M. Carra e C. di Luigi Bellini.
G. Zanazzo.1907. *Tradizioni popolari romane*. 1. Novelle, favole, leggende romanesche, Torino-Roma, Società Tipografico Editrice Nazionale.

Bibliografia

Arpaja, Armando 2010. *"Roma affatata". Antologia di storie romane sospirate dai versi di Giggi Zanazzo: ricerche storiche, fotografie, selezione dei testi editi e inediti,* Roma: Edizioni Studio12.
Capotosto, Silvia. 2017. *Alternanze rr/r e ll/l nei Sonetti romaneschi del Belli: correzioni grafiche e riflessi linguistici, in "Studi linguistici italiani",* Roma: Salerno Editrice, p. 106-126.
D'Achille, Paolo. 2009. *Sul romanesco di prima fase: rassegna degli studi del decennio* 1999-2008, in "RR. Roma nel Rinascimento", p. 47-63.
D'Achille, Paolo. 2012. *Questioni aperte nella storia del romanesco*, in Loporcaro / Faraoni / Di Pretoro (2012), p. 3-27.
D'Achille, P., Giovanardi, C. 1998. *Conservazione e innovazione nella sintassi verbale dal romanesco del Belli al romanaccio contemporaneo, in Sintassi storica*. Atti del XXX Congresso della Società di Linguistica Italiana (Pavia, 26-28 settembre 1996), a cura di Paolo Ramat e Elisa Roma, Roma, Bulzoni, pp. 469-493; ristampa, con nota di aggiornamento, in id., Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo, Roma: Carocci, 2001, p. 43-65 (da cui si cita).
D'Achille, P., Giovanardi, C. 2001. *Dal Belli ar Cipolla. Conservazione e innovazione nel romanesco contemporaneo*, Roma: Carocci.
De Mauro, Tullio. 1989. *Il romanesco ieri e oggi, in Atti del Convegno del Centro Romanesco Trilussa e del Dipartimento di Scienze del linguaggio dell'Università di Roma "La Sapienza" (Roma, 12-13 ottobre 1984)*, Roma: Bulzoni.

Faraoni, Vincenzo. 2021. *Il romanesco prima e dopo Porta Pia, Relazione al convegno «Dalla Roma pontificia alla Roma italiana. Le istituzioni culturali e la città» (Roma – Università La Sapienza, 20-21 maggio 2021), si cita dal foglio di accompagnamento.*

Faraoni, V., De Luca, Y. 2019. *Il romanesco di Alessandro Bausani, Relazione al convegno Il romanesco tra ieri e oggi (Liegi, 9 settembre 2019), si cita dal foglio di accompagnamento*.

Faraoni, V., Loporcaro M. 2019. *La Grammatica storica del romanesco: il progetto e alcune acquisizioni, Comunicazione al XXIXe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Copenaghen, 1-6/7/2019.

Faraoni, V., Loporcaro, M. 2021. *Due innovazioni del romanesco del romanesco di II fase (e mezzo),* in Actes du XXIXe Congrès international de linguistique et de philologie romanes, a cura di L. Schøsler e J Härmä, 2 voll., Strasbourg, Société de linguistique romane/ÉLiPhi, vol. 2, 993-1005.

Giannelli, Alessia. in stampa*. Il dialetto delle «Novelle, favole e leggende romanesche» di Giggi Zanazzo*, «il 996», 2021.

Libbi, Laura. 2017-18*. Il raddoppiamento fonosintattico nel romanesco contemporaneo, Tesi di laurea magistrale (relatore prof. V. Faraoni)*, "La Sapienza" Università di Roma.

Loporcaro, M., Faraoni, V., Di Pretoro, P. A. 2012. *Vicende storiche della lingua di Roma*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Mazzatinti, Giuseppe. 1948. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, a cura di S. Vitale, v. LXXVI, Firenze: Olschki.

Onorati, F., Scalessa, G. 2011*. Le voci di Roma. Omaggio a Giggi Zanazzo. Atti del convegno di studi*, Roma, 18-19 novembre 2010, Roma: Il cubo.

Orioli, Giovanni. 1968. (a cura di). *Luigi Zanazzo, Poesie romanesche*, 3 voll., Roma, Avanzini e Torraca, rist. in Id. (1976), Roma: Newton Compton.

Palermo, Massimo. 1993. *Note sullo scempiamento di r nel romanesco pre-belliano*, in "Studi linguistici italiani", 19, pp. 227-235.

Papanti, Giovanni. 1875*. I parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di messer Giovanni Boccacci*, Livorno: Vigo.

Penzo, Giorgia. 2003. *Le raccolte paremiologiche di Luigi Zanazzo*, in "Contributi di filologia dell'Italia mediana", XVII, p. 167-199.

Possenti, Francesco. 1966. (a cura di). *Cento anni di poesia romanesca*, Roma: Staderini, 2 voll.

Rosato, Evelina. 2008-09. *Vicende testuali e studio linguistico dei Sonetti romaneschi di Filippo Chiappini, Tesi di laurea specialistica* (relatore prof. Claudio Giovanardi), Università degli studi di "Roma Tre".

Sindici, Augusto. 1906. *Ore calle: sonetti, Roma: Società Nuova Antologia-Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli.*

Tellenbach, F. 1909. *Der römische Dialekt nach den Sonetten von G.G. Belli*, Zürich: Leemann.

Trifone, Pietro. 1992. *Roma e il Lazio*. Torino: Utet.

Trifone, Pietro. 2017. *«Tera se scrive co' ddu ere, sinnò è erore». Nuovi appunti sullo scempiamento di rr in romanesco,* in Gerstenberg, Annette / Kittler, Judith / Lorenzetti, Luca / Schirru, Giancarlo (a cura di), Romanice loqui. Festschrift für Gerald Bernhard zu seinem 60. Geburtstag, Tübingen: Stauffenburg, p. 89-96.

Vaccaro, Giulio. 2010. *Nun c'è lingua come la romana. Voci dell'antico dialetto romanesco in Giggi Zanazzo*, Roma: Il Cubo.

Vaccaro, Giulio. 2011. *Recensione di Armando Arpaja, Roma affatata*, in "il 996", 2, p. 115-19.

Vaccaro, Giulio. 2012. *Posso fare un unico vocabolarione romanesco? Per un Dizionario del romanesco letterario*, in "il 996", X, 3, p. 65-85.

Vignuzzi, Ugo. 1991. *Nota linguistica, in Gibellini*, Pietro (1991), p. 743-753.

DOI: 10.35923/QR.09.02.21

Silvia MADINCEA PAȘCU
(Università Tibiscus di Timișoara)

Il ruolo della memoria nella didattica delle lingue straniere a distanza

Abstract: (*The Role of Memory in the Online Foreign Language Teaching*) The role of memory in teaching and learning a foreign language has long been discussed. Through memorization techniques language skills are developed, while various morpho-syntactic and lexical aspects are acquired. The use of memorization techniques in foreign language teaching is well known. Teachers generally apply various strategies to encourage memorization and to overcome the difficulties of some students. This paper aims at showing the memorizing techniques used in distance learning including stimulating visual memory through the use of multiple images, stimulating auditory memory by vocalizing, or stimulating movement-activated memory including the routine. Some techniques can be used in both face-to-face and distance teaching, while some are useful in only one environment. Practical examples of the described situations will be discussed together with the various platforms and applications that can favour various memorization techniques, without losing sight of the role of the teacher in the teaching process.

Keywords: *memorization techniques, L2, online teaching (DAD)*

Riassunto: Il ruolo della memoria nell'insegnamento e apprendimento di una lingua straniera è stato discusso a lungo. Attraverso le tecniche di memorizzazione le abilità linguistiche vengono sviluppate, mentre vari aspetti morfo-sintattici e lessicali sono acquisiti. L'uso delle tecniche di memorizzazione nella didattica delle lingue straniere è ben conosciuto. Gli insegnanti applicano generalmente varie strategie per favorire la memorizzazione e superare le difficoltà di alcuni studenti. Il presente lavoro intende mostrare le tecniche di memorizzazione usate nell'insegnamento a distanza tra le quali stimolare la memoria visiva utilizzando più immagini, stimolare la memoria uditiva vocalizzando, oppure stimolare la memoria attivata dal movimento includendo la routine. Alcune tecniche possono essere usate tanto nell'insegnamento faccia a faccia, quanto nella didattica a distanza, mentre alcune sono utili solo in uno degli ambiti. Esempi pratici delle situazioni descritte saranno discussi insieme alle varie piattaforme e applicazioni che possono favorire varie tecniche di memorizzazione, senza perdere di vista il ruolo dell'insegnante nel processo d'insegnamento.

Parole-chiave: *tecniche di memorizzazione, L2, didattica a distanza (DAD)*

1. Introduzione

Il presente lavoro persegue due scopi principali, da una parte il mostrare di alcune tecniche di memorizzazione usate nell'insegnamento a distanza e non solo e, dall'altra parte, discutere alcune **piattaforme** e **applicazioni** che possono favorire varie tecniche di memorizzazione, senza dimenticare il ruolo dell'insegnante nel processo educativo.

Per raggiungere questi scopi ci è sembrato utile fare prima alcuni riferimenti alla memoria, ai tipi di memoria, così come ai tipi di apprendenti.

2. La memoria

A partire da vari studi neuropsicologici della memoria, Paradis (2004) propone una teoria neurolinguistica sull'apprendimento delle lingue. Secondo Paradis (*Idem*), la prima lingua, la lingua materna, è acquisita e memorizzata nei sistemi della memoria implicita, cioè una modalità che permette di comprendere e parlare una lingua in maniera automatica e fluente.

Dall'altra parte, una seconda lingua imparata a scuola, in maniera formale, è acquisita e memorizzata specialmente nei sistemi della memoria esplicita, cioè un apprendimento consapevole di regole grammaticali, strutture ecc.

La teoria si verifica facilmente nell'esperienza lavorativa di ogni insegnante. Ci capita spesso a vedere che studenti con valutazioni migliori nella L2 hanno delle difficoltà in una conversazione libera nella stessa lingua, mentre studenti con valutazioni basse, ma buone capacità comunicative, riescono a produrre e continuare meglio una conversazione.

Vale a dire che la lingua madre è prevalentemente basata su processi di memorizzazione impliciti, ma ci si ritrovano spesso componenti della memoria esplicita. Per esempio, durante la comprensione sono attivate tanto la memoria esplicita per il riconoscimento del lessico, quanto la memoria implicita per la compressione grammaticale.

Ci sono vari tipi di memoria e tutti noi usiamo una combinazione di essi. Durante il processo di memorizzazione si possono usare diversi metodi per stimolare i vari tipi di memoria, per esempio l'uso delle immagini può stimolare la memoria visuale, la vocalizzazione può stimolare la memoria uditiva oppure usando la routine si può stimolare la memoria attivata dal movimento.

3. Tipi di apprendenti

Prima di passare alle varie tecniche di memorizzazione proposte per una classe virtuale di L2, sarebbe utile identificare e descrivere anche i tipi di apprendenti a prescindere dall'ambito in cui si svolge la lezione, in presenza o a distanza. La classifica degli studenti prende in considerazione le loro necessità educazionali, il loro tipo di memoria, lo stile di apprendimento, ma anche circostanze particolari, come per esempio lo stato d'anima.

I tre tipi principali di apprendenti che potrebbero essere identificati sono i seguenti:

a. L'incredulo

Lo studente incredulo non va mai d'accordo con quello che dice l'insegnante, non è mai convinto, è sempre sospettoso. L'insegnamento a distanza gli sembra confortevole visto che può usare la distanza imposta dalla tecnologia a suo favore.

Tanto nella classe tradizionale in presenza, che nella classe virtuale la soluzione sarebbe coinvolgere questo tipo di studente quanto più possibile per mostrargli che la sua partecipazione conta e ha impatto per l'intera sessione di studio.

b. L'approvatore

Lo studente approvatore accetta tutte le idee anche quelle non-convenzionali, ma non ammette mai di non avere capito qualcosa. Non fa delle domande e non richiede spiegazioni supplementari, perdendo l'opportunità di imparare e capire meglio.

Nella classe online la soluzione dell'insegnante è più facile che nella classe in presenza. La funzione *chat* di varie piattaforme offre a questo tipo di studente il conforto di non aver disturbato l'intera classe facendo una domanda.

c. L'indagatore

Lo studente indagatore vuole sapere dettagli su ogni aspetto discusso, è molto attento ai dettagli e fa domande su cose che non servono al momento della lezione, cose che si studiano più tardi per esempio. Interrompe spesso la lezione e ha un effetto negativo tanto sul piano prefato dell'insegnante per la lezione, quanto sugli altri studenti.

Anche questa volta, la lezione a distanza ha una soluzione semplice attraverso la funzione *chat* dove l'insegnante può fornire informazioni supplementari con link, siti, materiali aggiuntivi. Si mantiene in questo modo la struttura pianificata della lezione e la soddisfazione dello studente indagatore.

4. Tecniche per favorire la memorizzazione

Quando si tratta di gruppi di 10-25 o più studenti, sembra difficile per un insegnante determinare quale tecnica dovrebbe usare per i vari tipi di memoria e di apprendenti. A prescindere dalla tecnica, "Il sistema affettivo gioca dunque un ruolo essenziale nella scelta di ciò che vale la pena di essere memorizzato". (Fabbro, 2005: 11)

Tra i fattori che possono facilitare l'apprendimento di informazioni esplicite, secondo Fabbro (2005) ci sono:

a) la volontà e focalizzazione dell'attenzione (si possono ottenere con una lezione attraente, piacevole, coinvolgente e dinamica);

b) il recupero consapevole e la descrizione verbale delle conoscenze memorizzate nei sistemi della memoria implicita, memoria dichiarativa (per esempio si può raccontare un accaduto);

c) l'esporre degli studenti ad immagini per recuperare conoscenze esplicite;

d) il coinvolgimento emozionale degli studenti (le esperienze emotivamente neutre sono facilmente dimenticate).

Ci sono invece alcune strategie che possono favorire la memorizzazione:

4.1. Le associazioni

Le associazioni sono una tecnica semplice tramite cui si possono associare due termini, un termine con un'immagine, due immagini, un termine con una frase, una frase intera con un pezzo di informazioni ecc.

Nel creare le associazioni, è importante farlo in modo divertente o produrre un'emozione positiva. Il nostro cervello è programmato a ricordare i momenti piacevoli, e dunque la memorizzazione è facilitata dalle attività divertenti.

Paragonato all'insegnamento in presenza, l'insegnamento online sembra vantaggiato dalle numerose immagini applicabili rapidamente, dai colori, dall'animazione, dalle citazioni ecc.

4.2. Le ripetizioni

Anche se sembrano antiquate, le ripetizioni sono un uso di base nella memorizzazione. Attraverso la ripetizione di una canzone preferita di cui si imparano le parole, l'insegnante ripete la stessa cosa in contesti diversi e gli studenti imparano senza sforzo. Si possono creare mappe concettuali e mostrarle alla fine della lezione come un riassunto della lezione, si può costruire la pagina di riassunto insieme agli studenti oppure come compito.

La **mappa concettuale** può partire da più argomenti principali, in una struttura a rete anche tridimensionale. Serve per rappresentare in forma grafica strutture più o meno complesse in cui ci sia bisogno di specificare che tipo di relazioni intercorrono fra i concetti. Ha una struttura reticolare, non necessariamente gerarchica e può includere immagini e colori, ma privilegia la struttura logica più che l'aspetto grafico.

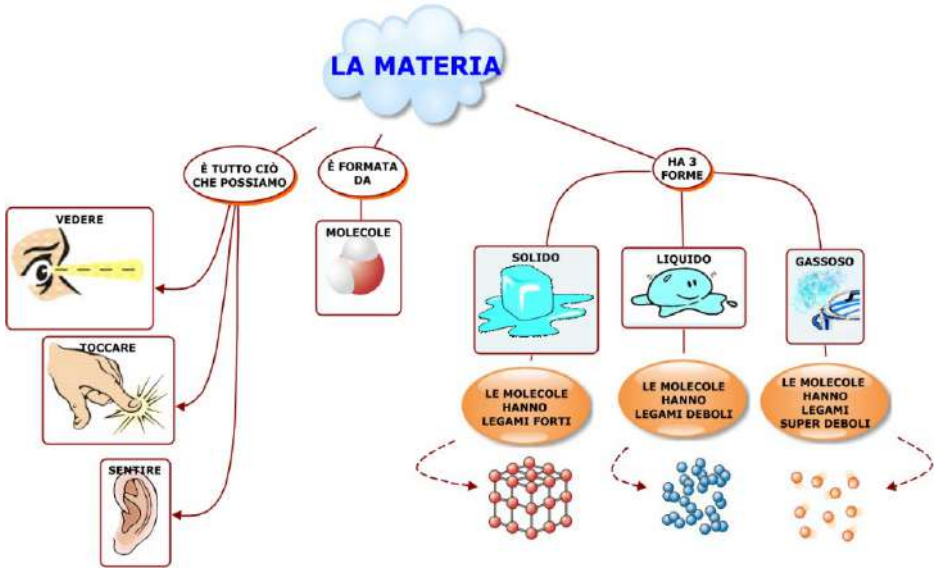


Immagine 1. Esempio di mappa concettuale (Antoniel: 2017)

La **mappa mentale** invece parte da un solo argomento di base, da cui si diramano tutte le derivazioni ed associazioni, con ramificazione gerarchica. Serve per presentare in modo sintetico una struttura di pensiero anche complessa (un libro, un film, un progetto, un problema). È utile per organizzare e comunicare le idee, strutturare le

informazioni, sviluppare piani, supportare e facilitare il pensiero creativo, il problem solving, le decisioni. Organizza gerarchicamente i concetti senza definirne il tipo di relazione. Fa largo uso di immagini e colori, per sollecitare l'emisfero destro del cervello.

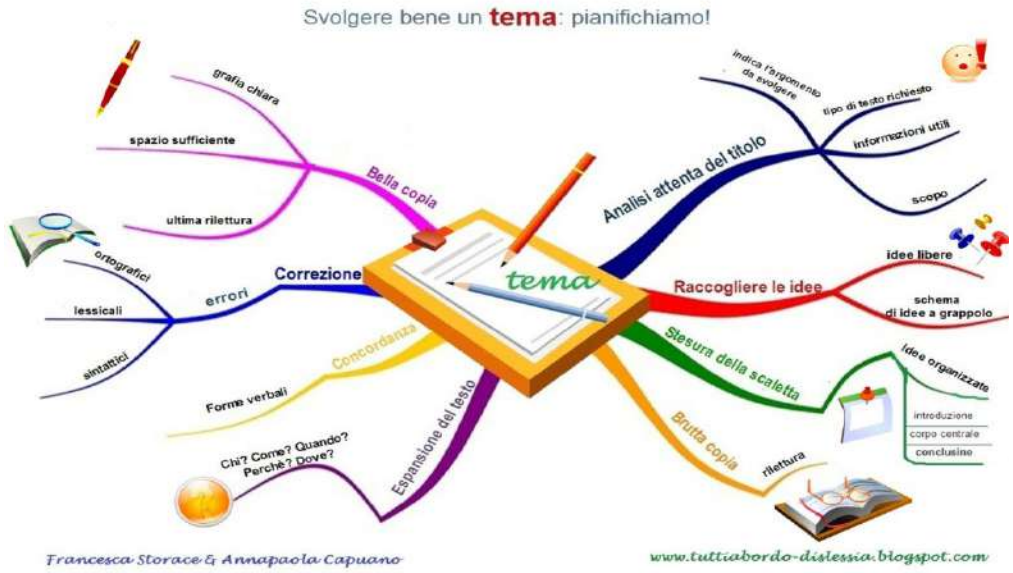


Immagine 2. Esempio di mappa mentale (Storace, Capuano: 2011)

Le mappe concettuali e mentali sono utilissime tanto nell'insegnamento in presenza, in forma cartacea, quanto nell'insegnamento a distanza, in forma digitale. Alcune applicazioni da poter utilizzare per la creazione di mappe sono le seguenti:

a. per mappe concettuali:

CMAP TOOLS: su Pc e Ipad;

MINDOMO: con un database interno di modelli già pronti che si possono condividere;

MINDMEISTER: modelli già pronti e condivisibili; si possono anche creare mappe da zero;

XMIND: si possono creare mappe di alta qualità;

MINDMAPPER: per Android e Ios;

b. mappe mentali: senza pagamento (Freemind, Lucidchart, Gitmind, Coogle, Mindmap, Xmind.net e con pagamento (Imind map).

4.3. I giochi

Numerose esperienze educative e ricerche in ambito neurolinguistico suggeriscono che le lingue si imparano meglio quando non sono insegnate ma adoperate. Per esempio, ai bambini dell'asilo nido o a quelli che non hanno compiuto

sei anni, nessuno pensa di insegnare elementi grammaticali di una lingua straniera. I bambini imparano invece facilmente la lingua mediante il gioco e l'interazione comunicativa.

Kahoot! è una piattaforma ottima per l'apprendimento a distanza e lo studio autonomo, che offre agli insegnanti gli strumenti per creare i propri quiz basati per esempio sulla grammatica o sul vocabolario. Si possono anche cercare giochi prefabbricati progettati da altri. Gli insegnanti possono ospitare giochi dal vivo sui loro computer o sfidare gli studenti a completarli nel loro tempo libero. Gli studenti inseriscono un codice PIN sui dispositivi personali, ottenendo l'accesso a una sala giochi virtuale. Qui competono contro i loro colleghi e i loro punteggi sono presenti nella classifica dell'insegnante. Kahoot! dispone anche di musica che sicuramente contribuisce al divertimento, specialmente nel caso degli studenti più giovani.

Quizizz è un'alternativa a Kahoot! Anche la musica e l'interfaccia sono un po' più moderne, il che la rende leggermente più adatta per adolescenti e adulti più grandi.

4.4. La musica

Un altro mezzo utilissimo per favorire la memorizzazione è la musica. **Lyrics Training** è una piattaforma utile per gli insegnanti che desiderano insegnare ai propri studenti un nuovo vocabolario o aiutare gli studenti a migliorare le proprie capacità di ascolto in modo divertente. La Lyrics Training prende video musicali da YouTube e chiede agli studenti di riempire gli spazi vuoti mentre si concentrano sui testi. Questo mette alla prova la capacità degli studenti di ascoltare attentamente, oltre a leggere e scrivere rapidamente a tempo con la musica. Gli insegnanti possono selezionare il livello di difficoltà e il modo in cui desiderano che i loro studenti riempano gli spazi vuoti, scrivendo il vocabolario o selezionando risposte a scelta multipla.

Lyrics Training è gratuito e consente inoltre agli insegnanti di caricare i propri testi preferiti per creare esercizi personalizzati. C'è anche una speciale modalità karaoke, che risulta utile per gli studenti più giovani.

4.5. Le schede didattiche

Usate spesso anche nelle lezioni in presenza, le schede didattiche sono utilissime nella memorizzazione. **Quizlet** è un semplice strumento per memorizzare il vocabolario. Ha innumerevoli set di schede didattiche da cui gli insegnanti possono scegliere. La piattaforma consente agli insegnanti di personalizzare o crearne le proprie schede, facilitando la loro condivisione con la propria classe tramite link o su Google Classroom.

Gli insegnanti possono utilizzare le schede didattiche per esplorare le definizioni di parole, guardare esempi di come possono essere utilizzate in una frase e praticare la pronuncia e l'intonazione in gruppo. Con ogni set di schede ci sono nove diverse modalità di studio, che danno agli insegnanti la possibilità di mettere alla prova gli studenti su attività come scrittura, ortografia o memoria, ecc.

Quizlet è anche un ottimo strumento di ricapitolazione, che consente agli studenti di creare a casa i propri set di schede didattiche e condividerle con i colleghi. Offre

anche giochi, che gli studenti possono giocare individualmente, ma anche un gioco di classe collaborativo con Quizlet Live, che raggruppa gli studenti in squadre e li incoraggia a comunicare e lavorare insieme per indovinare le risposte corrette.

4.6. La narrativa

Un'altra tecnica usata per sviluppare la memorizzazione è la narrativa. **Storybird** è un modo piacevole di aumentare le capacità di lettura e scrittura degli studenti più giovani. In sostanza, offre una comunità per la narrazione, in cui studenti e insegnanti possono scrivere i propri libri online e condividerli con altri lettori.

Storybird offre una raccolta curata di opere d'arte su cui gli utenti possono basare le loro storie. Questi possono essere semplici libri illustrati o storie più lunghe, rendendo la piattaforma ideale sia per i giovani studenti che per gli adulti.

La piattaforma funziona bene come strumento di apprendimento a distanza perché non richiede alcuna funzionalità audio. Gli studenti possono leggere, condividere e commentare il lavoro di altre persone.

4.7. Il movimento

Sempre come tecnica usata per facilitare la memorizzazione abbiamo il movimento. **GoNoodle** è una piattaforma che promuove video di consapevolezza e movimento per tutte le materie scolastiche ed è uno strumento piacevole da utilizzare con bambini e adolescenti. Aiuta gli utenti di essere giocosi ma intelligenti, con video musicali divertenti, canzoni rap educative e presentatori vestiti in modo brillante. La piattaforma ha anche una categoria appositamente dedicata all'ELA (English Language Acquisition) con canzoni su temi diversi, per esempio canzoni su virgole, consonanti e contrazioni. Le attività su GoNoodle si possono incorporare nella lezione online come ricompensa o pausa dallo studio.

Ci sono ovviamente tante altre piattaforme e applicazioni che possono favorire la memorizzazione attraverso gioco, musica, racconti e così via, ci siamo limitati invece a indicare una piattaforma per ogni tecnica di memorizzazione discussa. Per altre piattaforme usate nella didattica a distanza, con la loro descrizione vedi anche Madincea-Paşcu, Petcovici (2020) e Madincea-Paşcu (2021).

5. Conclusioni

Le principali tecniche di memorizzazione proposte sono: le associazioni, le ripetizioni (le mappe concettuali e mentali), i giochi, la musica, le schede didattiche, i racconti, i movimenti (specialmente per i piccoli).

La didattica a distanza ha aperto la porta verso innumerevoli piattaforme e applicazioni da usare nel processo educativo.

Sarebbe impossibile per ogni insegnante conoscere o utilizzare tutte le piattaforme e le applicazioni. Il presente lavoro ha provato perciò dimostrare che il principale ruolo dell'insegnante è quello di essere consapevole della loro enorme varietà e scegliere quelle piattaforme e applicazioni che meglio si adattano alla loro personalità, stile di insegnamento e apprendimento, tipi di apprendenti, materia e scopi.

Bibliografia

Paradis, Michel. 2004. *A Neurolinguistic Theory of Bilingualism*. Amsterdam: Benjamins.

Madincea Pașcu, S., Petcovici, T. 2020. *Switching To Online Teaching During the Pandemic*, in "Anale seria Științe Economice", volumul XXV/2020, Timișoara: Eurostampa, pp. 96-101.

Madincea Pașcu, Silvia. 2021. *Challenges of Online Language Teaching – Useful Applications*, in "Professional Communication and Translation Studies". Proceedings of the 12th International Conference, 26-27 March 2021, Timișoara: Editura Politehnica, pp. 207-214.

Webografia:

Antoniel, Barbare. 2017. *Mappe concettuali.* Disponibile su http://www.fiordizucche.it/2017/09/differenza-tra-mappe-concettuali-e-mappe-mentali.

Fabbro, Franco. 2005. *Memoria e apprendimento delle lingue*, in "Indire". Disponibile su http://www.chersi.it/listing/neoassunti2008/6lingua_straniera/1790.pdf. Data di accesso 2.02.2021.

Storace, Francesca, Capuano, Annapaola. 2011. *Mappe mentali*. Disponibile su http://tuttiabordo-dislessia.blogspot.com/2011/10/mappa-mentale-il-tema.html

www.kahoot.com

www.quizizz.com

www.lyricstraining.com

www.quizlet.com

www.storybird.com

www.gonoodle.com

DOI: 10.35923/QR.09.02.22

Daniele MANNU
(Università per Stranieri di Perugia)

"Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria". Emilio Lussu: la presa di coscienza individuale che diventa cultura comune

Abstract: ("I have not relied on my imagination but on my historical memory". How Emilio Lussu Acquired Individual Awareness and Turned his Experience into a Collective Consciousness) The purpose of this speech is to analyze the circumstances that led Sardinian writer Emilio Lussu to convey his experience across his writing. At the very beginning, Lussu was an interventionist, and he strongly supported the Italian military intervention against the German Empire and Austria-Hungary during World War I. After the war, he founded the political party Partito Șardo d'Azione ("Șardinian Action Party"), a social-democratic movement that promoted autonomy towards the ideal of independence. He considered himself an antifascist activist. Due to his radical political views, in 1927 he was sentenced to 5 years of confinement on the island of Lipari. However, he managed to escape two years later. Together with Carlo Rosselli, he founded <<Giustizia e Libertà>> ("Justice and Freedom"), an antifascist resistance movement. These events largely influenced Lussu's subjects in literature. He could elaborate and turn them into a collective consciousness, without setting aside the importance of each individual's experience. Lussu's bibliography becomes thus a way to understand the tragedy of the war in Italy and Europe. The first part of this lecture will introduce these subjects and their correlation to Lussu's historical memory. Then, we'll analyze the major works that best reflect his literary legacy, such as *La catena*, *Marcia su Roma e dintorni* (*Road to exile. The story of a Sardinian Patriot*), *Un anno sull'altipiano* (*Sardinian Brigade*) and *Un bombardamento notturno*.

Keywords: *Antifascism, Confinement, Historical memory, Individual awareness, Collective consciousness*

Riassunto: L'intervento ha come scopo la disamina delle forme e delle vicissitudini attraverso le quali Emilio Lussu diviene uno scrittore catalizzatore di esperienze, che rielabora e trasforma, rendendole proprie di un'immagine collettiva. Ufficiale durante la Prima guerra mondiale - schierato inizialmente su posizioni interventiste -, uno dei fondatori del Partito Șardo d'Azione - prima - e - successivamente - insieme a Carlo Rosselli, di <<Giustizia e Libertà>>, Lussu diede, inoltre, un determinante apporto alla lotta antifascista, motivo per cui, nell'ottobre del 1927, fu condannato al confino sull'isola di Lipari, dalla quale riuscì a evadere nel luglio del 1929. Ciò che emerge dallo scrittore e politico sardo è la grande capacità di convogliare in elaborati letterari di grande livello le vicende drammatiche del singolo, le quali diventano una sorta di metro di giudizio relativo alla storia italiana ed europea dei primi decenni del Novecento. Il presente contributo si suddivide in due parti. Dapprima verranno trattati alcuni aspetti principali concernenti la memoria storica di Lussu, che saranno la base fondante delle sue opere più importanti. In secondo luogo - mediante il collegamento a *La catena*, a *Marcia su Roma e dintorni* e al libro sulla Prima guerra mondiale, *Un anno sull'altipiano*, senza tralasciare un racconto di recente pubblicazione come *Un bombardamento notturno* - saranno esaminati quei testi letterari, nei quali quella stessa memoria storica dell'autore sembra manifestarsi maggiormente.

Parole chiave: *Antifascismo, Esilio, Memoria storica, Autocoscienza, Collettività*

Ogni individuo è il risultato di esperienze personali e di vicende collettive tramandate nel corso degli anni da chi ci ha preceduto. Tornare con la mente ai primi decenni del Novecento, all'incirca a un secolo di distanza da oggi, significa, inevitabilmente, il dover affrontare degli avvenimenti che comportarono una frattura totale col passato, non solo per l'Italia, ma per l'umanità intera. La Grande guerra, iniziata nel 1914 - con l'Italia che vi entra ufficialmente nel maggio del 1915, in accordo con gli Alleati, contrapposti agli Imperi centrali - implicò enormi ripercussioni e trasformazioni in seno agli equilibri europei, trasmettendo segni permanenti nella vita collettiva delle popolazioni. Milioni di uomini, per ideali che nella maggior parte dei casi non riconoscevano, provarono sul proprio corpo gli effetti dell'industrializzazione dal punto di vista prettamente militare, in quella che fu una sorta di vera e propria carneficina originata dall'applicazione feroce della scienza moderna. (De Gioannis 2003, 121). Da quella guerra, inoltre, presero le mosse gli avvenimenti futuri che marcarono profondamente la coscienza degli italiani, dall'avvento del fascismo alla susseguente partecipazione alla Seconda guerra mondiale. Dopo la fondazione dei fasci di combattimento, nel marzo del 1919, il fascismo salì al potere nell'ottobre del 1922, per rimanervi sino al luglio del 1943. Mussolini, durante questo ventennio, cercò di inquadrare la popolazione nel partito, pervadendo così, completamente, la vita degli italiani, dalle abitudini più semplici alla concreta maniera di vivere quotidiana: l'Opera nazionale dopolavoro, grazie alla quale tanti italiani, che prima non avevano avuto la possibilità, poterono assistere a spettacoli teatrali, concerti e fare dei viaggi, e il sistema assistenziale realizzato per migliorare la vita quotidiana delle donne - venivano forniti assegni agli impiegati per la moglie e i figli minori - sono solo due esempi concernenti i modi utilizzati dal regime per influenzare il popolo. (Lepre A. Petraccone C. 2008, 206-207). Si trattava però di metodi che servivano, più che altro, a nascondere le reali difficoltà in cui versava il Paese, dal punto di vista economico e sociale. La dittatura, infatti, si sviluppò, soprattutto, mediante frequenti atti violenti e limitazioni alle libertà individuali: la prevenzione e il controllo serrato per vigilare su chi aveva idee estranee a quelle fasciste e la conseguente repressione degli oppositori erano gli espedienti maggiormente impiegati. Tra il 1926, anno in cui fu fondato il Tribunale Speciale per la difesa dello Stato - organo del regime per soffocare le opposizioni - e il 1943, furono denunciati al medesimo Tribunale più di 15.000 antifascisti. Al confino e a una logica vita di miseria ne furono inviati12.330. (Lepre A. Petraccone C. 2008, 206-207). Altri oppositori furono costretti a esiliare per non subire le ingiuste sanzioni.

A questo complesso periodo storico si ricollega strettamente la figura di Emilio Lussu, ufficiale durante la Prima guerra mondiale e successivamente strenuo avversario del regime, una ostilità che gli comportò il carcere, il confino e in seguito lo spinse verso l'esilio in Francia. Principalmente uomo politico, a cui toccò anche una felice attitudine per la scrittura, Lussu ha avuto la grande capacità, nonché il merito - dopo aver toccato con mano la follia della guerra e la vita da nemico del fascismo - di tramandare alle generazioni future, mediante alcune opere letterarie di grande rilievo, una serie di drammatici fatti ed esperienze personali, che con il passare degli anni sono

assurte a una sorta di metro di giudizio della storia italiana del Novecento. Il riferimento è presto detto e ci indirizza direttamente a *La catena*, a *Marcia su Roma e dintorni* e a *Un anno sull'altipiano*, il trittico attraverso il quale Lussu sviluppa una lucida disamina relazionata alla tragedia della storia italiana, dalla Grande guerra, all'ascesa e all'affermazione del fascismo. Questi scritti, realizzati durante l'esilio, tra la fine degli anni degli anni Venti e gli anni Trenta del secolo scorso, risultano talmente contrassegnati da una grande quantità di elementi facenti parte della memoria dell'autore, che occorre evidenziare alcune vicissitudini dell'esistenza di quest'ultimo, per comprendere al meglio il loro fulcro e i differenti significati.

Nato ad Armungia, in provincia di Cagliari, il 4 dicembre del 1890, Emilio Lussu ebbe la possibilità di crescere in una piccola comunità retta da valori sociali comuni, elaborati e perfezionati nel corso del tempo. All'interno della sua famiglia, di agricoltori benestanti, maturò inoltre, grazie agli insegnamenti del padre, le prime basi di un'educazione democratica. Comincia a interessarsi alla politica nel periodo relativo agli studi universitari, presso la facoltà di giurisprudenza di Cagliari, e sviluppa dentro di sé un interventismo di derivazione risorgimentale, che individuava nell'Austria il naturale nemico con cui combattere per completare l'unità italiana. Prima come tenente e poi come capitano della Brigata Sassari - reparto militare costituito su base regionale - prende parte alla Prima guerra mondiale, impegnandosi su vari fronti, dal Carso, all'Altipiano di Asiago, alla difesa del Piave, conseguendo anche due medaglie d'argento e due di bronzo al valore militare. Saranno i momenti vissuti in prima persona durante quella guerra di trincea, il rendersi conto che a combattere erano le classi più povere, di pastori e contadini, che lottavano gli uni contro gli altri, senza sapere il vero motivo ideologico, e solamente per ricavarne una cospicua ricompensa futura, a permeare in Lussu una coscienza più marcatamente antimilitarista e spietatamente critica nei confronti dei comandi superiori, in possesso di un'autorità spesso non appoggiata e avvalorata dalla capacità di giudizio nell'impartire gli ordini. Gli anni vissuti in trincea portano Lussu ad accostarsi a quei soldati e pastori che avevano combattuto al suo fianco.[1] (Todero 2003, 457-458). Una volta tornato in Sardegna, dopo la guerra, si reinserisce all'interno della vita sociale e diviene esponente del movimento degli ex-combattenti, fondando nell'aprile 1921, il Partito Sardo d'Azione - formazione politica basata specialmente sulle classe rurali; movimento democratico in prevalenza proletario, con un programma autonomista e liberista - con il quale viene eletto alla Camera, come deputato, nelle elezioni del 1921 e del 1924. Sempre nel 1924, Lussu è uno dei deputati facenti parte della cosiddetta "Secessione dell'Aventino", la protesta degli oppositori al fascismo, avvenuta a seguito della scomparsa di Giacomo Matteotti - nel giugno di quell'anno era stato prima rapito e poi ucciso da una squadra fascista -, il quale aveva precedentemente denunciato pubblicamente i brogli e le minacce utilizzate dai fascisti per vincere quelle stesse elezioni. Anche Lussu, che

[1] Cf. Fabio Todero. 2003. Un anno sull'altipiano tra letteratura e storia, in Eugenio Orrù, Nereide Rudas (a cura di), L'uomo dell'altipiano. Riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu. Cagliari. Tema.

aveva sempre stigmatizzato pubblicamente le forme di violenza utilizzate da Mussolini per arrivare al potere, subì diverse aggressioni fasciste. Nel novembre del 1922, nel corso di una manifestazione antifascista, viene aggredito alle spalle da una guardia regia; ferito seriamente, viene ricoverato in ospedale per diversi giorni. Il 31 ottobre del 1926, dopo il fallito attentato contro Mussolini, compiuto da un giovane ragazzo, Anteo Zamboni - con indagini mai del tutto chiarite - i fascisti decisero di vendicarsi scagliandosi contro gli oppositori rimasti in tutta Italia. Lussu fu uno dei naturali prescelti. Quella stessa sera assaltarono in massa la sua casa, situata nel centro di Cagliari, per poi fuggire, quando egli sparò sul primo squadrista, che era saltato sul balcone del suo studio. Venne arrestato e rinchiuso nel carcere cagliaritano. (Franzinelli 1997, 91-92. Si veda anche Fiori 1985.). Egli ricorderà la sua esperienza carceraria in un pamphlet, *La tortura*, pubblicato nel marzo del 1949 su lla rivista mensile di politica e letteratura <<Il Ponte>>, fondata dall'intellettuale fiorentino Piero Calamandrei. Pur essendo un testo breve e relativo ad un ricordo amaro della sua vita, affiora la vena narrativa del Lussu, in particolar modo quando intende dare, a ciò che racconta, un tono che si colloca in una via di mezzo tra il polemico e il satirico:

> Se dalle vicende carcerarie di ciascuno di noi, potesse derivare una riforma civile moderna al fine di facilitarla io segnalerei, dalla mia esperienza di detenuto, solo un settore: quello delle cimici. Terribile settore. Chiuso in una cella, nella solitudine, lontano dal mondo esterno in isfacelo, un <<intellettuale>> può trovare facile conforto nel raccoglimento e nello studio. […] Ma quando, la notte, incominciavo quella meditazione pigra e distesa che suole precedere il sonno, ecco le cimici. Le cimici! Cimici dappertutto. Cimici nei capelli, nelle orecchie, nel naso, fino alle dita dei piedi. […] Uscivano dai buchi più misteriosi della cella e […] risalivano le pareti fino ad arrivare in alto […] e infine si lanciavano nel vuoto. Sotto il vuoto, disteso sulla branda ero io. […] Vederle manovrare con metodo scientifico, umano, e avvicinarsi aggressive, faceva pensare che non bestie minuscole esse fossero, ma mostri lillipuziani, dall'intelligenza fredda e razionale, implacabili nella volontà di tortura.[1]

La dura esperienza carceraria aveva intaccato in maniera forte la sua salute: contrasse una pleurite, una grave malattia polmonare, che causa forti stati febbrili. Le difficoltà fisiche lo accompagnarono per tanti anni, frenando in determinate occasioni la sua voglia di azione contro il fascismo. Frequenti furono i periodi che passò, durante gli anni dell'esilio, in Alta Savoia e in Svizzera per cercare di ristabilirsi. Nell'aprile del 1936 subì anche una complessa operazione chirurgica relativa alla resecazione di sei costole. In carcere vi rimase per tredici mesi. Nell'ottobre del 1927 i giudici lo assolsero per cause evidenti di legittima difesa e fu ordinato il suo rilascio, ma la scarcerazione non avvenne, dato che, definito dai fascisti, come egli stesso scrive ne *La catena* <<individuo pericoloso per il Regime, avversario irriducibile, dannoso all'ordine pubblico>> (Lussu. 1997. 51), fu inviato al confino per cinque anni a Lipari,

[1] Lussu, Emilio. 1949. *La tortura*, in "*Il Ponte*", Anno 5, nr. 3.

la più grande delle Isole Eolie. A Lipari avviene una delle pagine più epiche della vita di Lussu. Dopo quasi due anni di confino, sbarcato sull'isola nel novembre del 1927, e vari tentativi di fuga, riesce a evadere la notte del 27 luglio del 1929, insieme a Carlo Rosselli e Francesco Fausto Nitti, su un motoscafo guidato da due amici antifascisti, Gioacchino Dolci e Italo Oxilia. Nitti e Rosselli descrissero l'impresa in due scritti: il primo in *Le nostre prigioni e la nostra evasione*,[1] il secondo in un testo dall'eleganza letteraria come *Fuga in quattro tempi*.[2] Lussu riesaminerà quei ricordi in *Marcia su Roma e dintorni* e ne *La catena*. Così rievoca, in quest'ultimo, la notte dell'evasione:

> Il 27 ritentammo la prova. Ad un tratto, appena percettibile, il palpito di un motore. Un motoscafo si avvicinò. Il segnale era il nostro. Caio era sulla prua. Non una parola all'incontro. Uno dopo l'altro passammo a bordo. La prua virò rapida in un cerchio strettissimo. E poi, via, per il libero spazio del mare, seguendo la rotta tracciata. Poco dopo fu dato l'allarme. I motoscafi e il mas vagarono nella notte, impotenti. Il disordine da noi previsto, li aveva, col ritardo, resi inoffensivi. Le basi navali, per complicazioni burocratiche, intervennero il giorno dopo, e noi passammo sicuri all'estero, in 14 ore.[3]

Il primo agosto del 1929 i tre arrivarono a Parigi, dove fondarono, insieme ad altri esiliati, il movimento politico antifascista e clandestino, di ispirazione liberalsocialista <<Giustizia e Libertà>>.[4] È durante l'esilio che l'attività letteraria dell'autore sardo diviene maggiormente prolifica. La lotta politica attiva contro il regime, in quel momento, dopo il carcere e il confino, non era possibile. Il libro assurge così a una nuova forma di agire, contraddistinta sia dalla volontà di segnalare i soprusi, sia dall'esortazione alla lotta. (Salvestroni 1974, 3). In quegli anni, oltre a uscire, nel 1936, il saggio politico *Teoria dell'insurrezione*, verranno pubblicati, prima in Francia, per poi apparire in Italia solo dopo la fine della Seconda guerra mondiale, anche i già citati *La catena* (1929), *Marcia su Roma e dintorni* (1933) e il libro di memorie sulla Grande guerra, *Un anno sull'altipiano* (1938), il trittico di testi dove affiora maggiormente la memoria storica dell'autore.

Per trarre un quadro completo della trilogia lussiana i testi in questione devono necessariamente restare affiancati l'uno con l'altro. Ciò che immediatamente colpisce il lettore è la caratteristica struttura temporale utilizzata dall'autore: se ne *La catena* vengono descritte le forme utilizzate dal fascismo per operare il pieno controllo sul Paese, in un periodo di riferimento compreso tra l'autunno del 1926 - con in rilievo l'attentato di Zamboni dell'ottobre di quell'anno, probabilmente ritenuto da Lussu lo

[1] Fausto Nitti, Francesco. 1946. *Le nostre prigioni e la nostra evasione*. Napoli. Edizioni scientifiche italiane.
[2] Rosselli, Carlo. 2019. *Fuga in quattro tempi*. Lecce. Youcanprint. Nota introduttiva di Pierluigi Regoli).
[3] Emilio Lussu, *La catena*, cit., pag. 78.
[4] Per un approfondimento relativo ai principi ispiratori del movimento <<Giustizia e Libertà>> e al ruolo di Lussu al suo interno si rimanda al testo di: Brigaglia, Manlio. 2008. *Emilio Lussu e «Giustizia e Libertà». Dall'evasione di Lipari al ritorno in Italia (1929-1943)*. Cagliari. Edizioni Della Torre.

spartiacque della vita pubblica italiana, per via del susseguente inasprimento feroce delle repressioni contro gli oppositori - e la fuga da Lipari del luglio del 1929, *Marcia su Roma e dintorni* si ricollega a un arco temporale più vasto, che vede un Lussu impegnato attivamente in politica e nella lotta contro le violenze fasciste. Vengono ancora trattati, seppur con altre forme stilistiche, gli anni corrispondenti alle vicende dell'arresto, del confino e dell'evasione, ma la base di partenza è quella del primo dopoguerra. Non è descritto quindi il fascismo già affermato del primo libro, ma il fascismo che tenta di arrivare, riuscendoci, con mezzi non troppo eleganti, al potere. Quanto viene espresso nei testi del 1929 e del 1933, posto in relazione ai fatti storici narrati e alla ricerca delle radici della piena consapevolezza ideologica dell'autore, si può a sua volta comprendere con maggior chiarezza mediante la lettura delle pagine sulla rievocazione dell'esperienza nella Grande guerra, *Un anno sull'altipiano*. L'elemento chiave che racchiude quasi tutta la narrativa di Lussu è l'interesse per i problemi di tipo etico-politico.[1]

Il suo debutto letterario avviene nell'agosto del 1929, con *La catena*.[2] Realizzato d'impulso, è stato il primo libro dell'emigrazione italiana in territorio francese. Il titolo è metaforico: i metodi utilizzati dal regime per sopprimere gli oppositori rappresentano, in senso figurato, la serie di anelli che costituisce una catena. Lo scopo che l'autore si prefigge con questo testo corrisponde, dunque, non solo alla condanna degli abusi perpetrati dai fascisti, che egli ha vissuto in prima persona, ma anche alla volontà di dare un contributo per liberare gli italiani da quella medesima metaforica catena di violenze. È come se da queste pagine emerga chiaramente il bisogno dell'autore di far sentire la sua voce per rendere pubblica la situazione di tanti compagni, obbligati a restare in silenzio e a patire le vessazioni imposte. Dal punto di vista strutturale ci si trova dinanzi a un libro di poche pagine e suddiviso in sei capitoli. Nella prima parte Lussu spiega accuratamente le forme preparatorie adoperate dai fascisti per le cosiddette leggi eccezionali - in primo piano la soppressione dei partiti e la censura della stampa avversa al regime -. Stessa diligenza nella spiegazione si riscontra anche nella presentazione del Tribunale Speciale - delle sue condanne e torture nelle carceri - e nei capitoli connessi all'ammonizione e al confino di polizia. Anche se cerca di smorzare il lato autobiografico per dare voce a un intero popolo, gli episodi più interessanti, descritti in poche decine di pagine, rimangono comunque quelli che egli ha vissuto personalmente, dal racconto dell'assalto dei fascisti presso la sua abitazione cagliaritana a quello dei vari tentativi di fuga da Lipari. Inoltre, se si legge con oculatezza tutto il testo e si compie allo stesso tempo un atto di immedesimazione con l'autore, appariranno più evidenti quei passaggi, presenti quasi in ogni pagina, in cui sembra venire a galla il suo stato d'animo, che quasi scalfisce l'iniziale volontà di

[1] Cf. Isenghi, Mario *Ritratti critici di contemporanei. Emilio Lussu*, in «Belfagor», vol. 21, n. 3 (31 Maggio 1966),
p. 300-323.
[2] Un'interessante recensione de *La catena* è pubblicata in "Studi Sociali".1930. Anno I, n.3, 16 maggio.

documentazione oggettiva dei fatti.[1] Generalmente i sentimenti si rivelano mediante determinati toni sarcastici che, in seguito, raggiungeranno il picco più alto in *Marcia su Roma e dintorni*. La pungente descrizione dei giudici che hanno appena condannato, attuando un delitto, dei condannati politici, ne è un tipico esempio:

> La soddisfazione irradia l'onesto volto dei giudici per la bella fatica compiuta. In fondo capita a pochi di poter distribuire tante migliaia di anni di reclusione e la pena di morte con sì dura costanza […]. Possono ormai uscire contenti. Nelle case che aspettano, deposti fregi e spalline, possono vestire come tutti i mortali.[2]

Alla vita di coloro che si fecero corrompere dal fascismo, annichilendo la propria moralità, Lussu contrapporrà la complessa e delicata situazione degli oppositori, facendo risaltare quindi un elemento centrale che riguarda non solo *La catena*, ma anche gli altri due libri facenti parte del trittico. Questo elemento si lega alla visione dell'umanità avvilita e distrutta, una concezione rispetto alla quale l'autore sardo non riesce a far finta di niente, sviluppando dentro di sé un profondo senso di ribellione, che d'altronde riapparirà, in forma ancora più forte, in merito alla realtà della guerra, descritta in *Un anno sull'altipiano*.

In generale, l'opera del 1929, pur presentando alcune differenze con le successive - qui Lussu decide di concentrarsi nell'esplicare l'idea di base e non il singolo caso, come avviene specialmente in *Marcia su Roma e dintorni*; nel già menzionato capitolo del Tribunale Speciale, ad esempio, egli racconta la seduta che si realizza, ogni volta, con la medesima procedura, e non il singolo fatto accaduto, utilizzato come modello rappresentativo - si ricollega ad esse per tematiche e significati. Molti degli avvenimenti che contribuirono a generare la realtà di sofferenze raccontate ne *La catena* saranno difatti trattati in modo cospicuo in *Marcia su Roma e dintorni*. Il motivo conduttore di questi due testi è dunque lo stesso: mostrare ai lettori dell'epoca e a quelli delle generazioni successive, quante persone preferirono, per ragioni opportunistiche e non certamente ideali, compromettersi con il fascismo, servendolo umilmente, invece di rischiare la propria vita per combatterlo. (Salvestroni, 1974, 12). Un caso, tra i tanti a disposizione, è quello dell'onorevole Giovanni Cao, personaggio che ritroviamo in entrambi i libri, prima come nemico del regime, per poi fare causa comune con quest'ultimo. Così lo descrive Lussu, con una scrittura rapida e asciutta, ne *La catena*, dopo aver visto che era proprio il suo ex-amico a comandare la banda di fascisti avente il compito di assaltare la sua casa e di compiere un'aggressione fisica nei suoi confronti:

> Era stato con me all'università; aveva fatto con me tutta la guerra; dopo la guerra aveva militato nel mio stesso partito; aveva esercitato la professione nel mio studio legale; mi era stato affezionato fino alla marcia su Roma. Dopo la marcia su Roma non seppe resistere alle minacce e alle lusinghe e diventò fascista. Dovetti pregarlo

[1] Cf. Salvestroni, Simonetta, Emilio Lussu scrittore, cit. p. 7-16.
[2] Lussu, Emilio, *La catena*, op. cit., p. 38.

> di abbandonare il mio studio e non ci parlammo più. Rimasi tuttavia sorpreso, quella sera, nel vederlo capeggiare personalmente simile spedizione contro di me.[1]

Esempi come quello dell'onorevole Cao, di individui che misero da parte coscienziosità e doveri morali, si riscontrano abbondantemente, come sopra accennato, anche in *Marcia su Roma e dintorni*, seppur sviluppati con altre forme strutturali, dal momento che, rispetto al precedente testo, pur essendo uguale la tematica storico-politica, diversa è l'impostazione di base e differenti sono gli obiettivi che Lussu decide di porre all'opera.[2] Sotto questo aspetto risultano esemplificativi alcuni passi della prefazione che lo stesso autore compose per l'edizione in italiano, pubblicata in Francia nel 1933:

> Nello scrivere queste pagine, io ho voluto fissare gli avvenimenti politici del mio paese, così come li ho personalmente vissuti negli ultimi anni. Con ciò non pretendo di scrivere la storia del fascismo: io narro solo alcuni episodi legati alla mia vita. […] La mia è la stessa generazione del fascismo della prima ora: molti dei suoi capi sono stati miei compagni d'infanzia, di scuola o di guerra. […] Il fascismo che io descriverò è il fascismo che ho visto sorgere. Molti aspetti mi sono certo sfuggiti; ad altri ho probabilmente dato maggiore importanza. […] Solo il tempo consentirà, forse, una critica meno soggettiva: oggi ciascuno di noi porta in sé non solo idee ma anche e soprattutto passioni. Noi possiamo offrire la nostra testimonianza e le nostre impressioni: agli altri il giudizio.[3]

Appare evidente l'intento dell'autore - egli, in un certo senso, rompe con la tradizione letteraria - di comunicare con i lettori. Come scrive nella prefazione, fornisce delle testimonianze, ma non i giudizi. Il compito di trarre le conclusioni politiche e morali è affidato, per l'appunto, al lettore, il quale viene spesso coinvolto all'interno dei vari episodi presi in esame. Il suo proposito non era quello di rivolgersi al pubblico italiano ma al lettore straniero - *Marcia su Roma e dintorni* aveva già avuto, in quel periodo, diverse traduzioni in altre lingue

che seguendo le vicende che si sono svolte attorno ad un oppositore democratico, può farsi un'idea, a grandi linee intuitive, del fascismo, dell'antifascismo e della stessa civiltà italiana.[4]

Quando il libro uscì in edizione italiana, dopo la Seconda guerra mondiale, Lussu si rifiutò di effettuare modifiche e ne spiegò i motivi in una ulteriore prefazione:

---

[1] Lussu, Emilio, *La catena*, op. cit., p.20-21.

[2] In relazione agli aspetti principali di *Marcia su Roma e dintorni* si rimanda ai contributi seguenti: 17 ottobre 1965; Benedetto Croce, *Marcia su Roma e dintorni,* in *Scritti e discorsi politici*, vol. II, Bari, Laterza, 1963, p. 172-177; Magrini (pseudonimo di Aldo Garosci), *Marcia su Roma e dintorni,* in Quaderni di "Giustizia e Libertà", 9 novembre 1933, pp. 97-99; Eugenio Montale, *Cronache di una disfatta* (2 giugno 1945), in *Auto da fé*, Milano, Mondadori, 1966, p. 30-33.

[3] Dalla *Prefazione* scritta da Lussu per la prima edizione di *Marcia su Roma e dintorni* e pubblicata in: Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2015, pag. 23.

[4] Ibidem.

> Rileggendo Marcia su Roma e dintorni dopo tanti anni e con una maggiore esperienza politica, io mio accorgo che il libro è ben manchevole. […] Ma io lo affido al pubblico dell'Italia libera, o in via d'essere libera, così come è uscito nella prima edizione, poiché il libro non ha mai voluto essere un'opera storica. Esso è solo un documento soggettivo su un periodo della civiltà italiana. E i documenti soggettivi non si possono ripubblicare aggiornati, riveduti e corretti.[1]

In un testo in cui l'autore chiarisce di non voler fare la storia del fascismo, ma soltanto presentare come esso si rivelò a lui e come egli stesso lo sentì da avversario e combattente, viene meno, fin dall'inizio, la volontà oggettiva e per certi versi documentaria del precedente libro. Nei dieci anni di storia della Sardegna, dove il fascismo tardò a prendere piede e, più in generale, dell'Italia, compresi tra il primo dopoguerra e la fuga da Lipari, tutti i vari avvenimenti, più o meno importanti, che si intrecciano in quel periodo, vengono scelti e filtrati facendo perno sull'esperienza diretta dello scrittore sardo, nel quale si imporrà la figura del narratore rispetto a quella del critico politico e storico. Attraverso le vicende rappresentate, Lussu intende consegnare al lettore l'immagine della decadenza della democrazia italiana e l'inevitabile venire meno delle coscienze dei vari personaggi. È questo il motivo di continuità principale tra questo scritto e *La catena*. Scorrendo le pagine si scoprirà l'elevato numero di suoi ex-compagni in guerra, militanti nel suo partito e amici personali, i quali, così come l'onorevole Cao, passarono al fascismo. Nel trattare questi personaggi l'autore fa un uso elevato dell'arma dell'ironia e del sarcasmo, tipica di buona parte della sua narrativa, espediente che gli consente di svuotarli dal loro carattere e dalla loro personalità.[2] Uno dei più emblematici, in questo contesto, è certamente l'onorevole Lissia, al quale egli dà molta importanza perché rappresenta il primo vero contatto con una realtà che gli provoca tanta sofferenza. Lissia viene prima presentato come esponente delle libertà democratiche e successivamente, dopo la Marcia su Roma, come rappresentante del fascismo scelto da Mussolini per esporre il programma fascista nell'Aula del consiglio provinciale di Cagliari. È mediante un uso elevato dell'arma dell'ironia e del sarcasmo, che Lussu riesce a mettere alla berlina il regime attraverso questo particolare personaggio, specialmente quando lo descrive, parlando nell'Aula provinciale, intento a muovere ripetutamente il suo sigaro:

> Il mio collega amava ispirarsi ai sigari. Tutte le volte che doveva esprimere un concetto con precisione e con forza, dal taschino egli estraeva un sigaro. […] Il pubblico rimase colpito nel vedere tanti sigari allineati nello stesso taschino. E più colpito allorquando, alle prime parole, un primo sigaro, nervosamente impugnato e

[1] Dalla *Prefazione all'edizione in Italia*, scritta da Lussu nel 1944 e pubblicata in: Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, op. cit., p. 25.
[2] Cf. Salvestroni, Simonetta, *Emilio Lussu scrittore*, cit., p. 17-34.

> manovrato, incominciò ad eseguire spostamenti complessi e acrobatici. L'ilarità serpeggiò nell'aula, prima insinuante e prudente, poi si levò rumorosa.[1]

Quest'opera testimonia quindi i vari passaggi che permetteranno allo scrittore e, insieme a lui, al lettore, di prendere coscienza su come, forze interne ed esterne - con forze esterne si intende il fascismo - annientarono uomini deboli tramutandoli in persone senza dignità.[2] Questa è la tematica di fondo che unisce *Marcia su Roma e dintorni*, sia - come abbiamo visto - al testo del 1929, sia - come vedremo - a quello sulla guerra, riaffiorando in praticamente tutti gli scritti dell'autore, il quale risulta caratterizzato, non bisogna dimenticarlo, da un'idea di profondo rispetto verso la persona umana, che vede qui distrutta nei suoi valori più alti. Però, tanto in *Marcia su Roma e dintorni*, quanto ne *La catena*, non vengono illustrati in concreto i motivi che si collocano alle radici di quella intima sofferenza. Tali motivi diverranno più chiari attraverso la lettura e l'analisi *Un anno sull'altipiano*, che si configura come il culmine del suo percorso formativo.

Un anno sull'altipiano racconta gli avvenimenti nei quali, tra il giugno del 1916 e il luglio del 1917, venne coinvolta la Brigata Sassari - 151° e 152° reggimento di fanteria - quasi tutta composta da soldati sardi. All'inizio dei fatti narrati Lussu era tenente aiutante maggiore in seconda del 3° battaglione del 151° reggimento. In questo libro non si riscontra l'intento pratico e di incitamento all'azione che anima i due precedenti.[3] Esso nasce su altri presupposti, che si possono ricavare sia dalle lettere, che egli scambiava con gli amici Carlo Rosselli e Gaetano Salvemini - il primo, si ricorderà, fu uno dei protagonisti della fuga da Lipari, mentre il secondo, dopo essere stato processato per attività antifascista, lasciò l'Italia nel 1925 e fu uno degli ispiratori del movimento di "Giustizia e Libertà" -, sia dalle prefazioni che l'autore sardo scrisse per due diverse edizioni dell'opera. Nella prefazione composta nel settembre del 1960 Lussu afferma di aver scritto il libro in Svizzera, in un sanatorio di Clavadel, nei pressi di Davos, in un periodo di tempo compreso fra il 1936 e il 1937:

> Mi ero ritirato là, in seguito all'aggravarsi della malattia polmonare contratta in carcere, non potuta curare al confino di Lipari e, dopo l'evasione, trascurata in Francia. Deciso a guarire avevo subito una operazione chirurgica piuttosto pesante e la cura mi imponeva un lungo periodo di immobilità.[4]

[1] Emilio Lussu, *Marcia su Roma e dintorni*, cit. p. 82-83.
[2] Salvestroni, Simonetta, *Emilio Lussu scrittore*, op. cit., p. 22.
[3] In relazione agli aspetti principali di Un anno sull'altipiano si rimanda ai contributi seguenti: Arnaldo Bocelli, *L'altipiano di Lussu*, in "Il Mondo" 14 febbraio 1961, p. 8; Mario Isnenghi, *La guerra sconsacrata di Emilio Lussu*, in "Quaderni piacentini" anno III, n. 19-20 ott.-dic. 1964, pp. 70-73; Carlo Serafini, Un anno sull'altipiano di Emilio Lussu, in "Oblio" VII, 28 (inverno 2017), pp. 155-167; Silvio Trentin, Un anno sull'Altipiano in "Giustizia e Libertà", anno V, n. 20, 20 maggio 1938, p. 3.

[4] Dalla *Prefazione* scritta da Lussu nel 1960 e pubblicata in: Emilio Lussu *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino, 2014, p. 7.

Sarà quindi la sospensione obbligata dall'attività politica a condurlo a ricordare quella che fu una tappa determinante ai fini della sua maturazione civile. La forzata inattività non sarebbe però bastata, da sola, a convincerlo a scrivere il libro, se egli non avesse avuto bisogno di soldi - il 5 giugno del 1936 comunica a Rosselli l'intenzione di riprendere a scrivere il libro sulla guerra, interrotto per terminare *Teoria dell'insurrezione*, con l'obiettivo di concluderlo alla fine di quell'anno "Mi è necessario per fare un po' di denaro",[1] ricorderà Lussu nella medesima lettera. Il libro fu poi pubblicato nel novembre del 1937 a Buenos Aires, in spagnolo[2] e nel 1938, in lingua italiana, a Parigi, presso le Edizioni italiane di cultura - e soprattutto senza le insistenze di Salvemini:

> Fin dal 1921, in seguito alle rievocazioni che insieme facevamo della guerra, egli mi aveva chiesto di scrivere un libro: <<il libro>>, diceva nella sue lettere. Nell'esilio <<il libro>> era diventato una specie di cambiale che io dovevo pagargli.[3]

L'impostazione che Lussu vuole dare al libro è chiara già nella premessa che scrive nell'aprile del 1937:

> Sono ricordi personali, riordinati alla meglio e limitati ad un anno, fra i quattro di guerra ai quali ho preso parte. Io non ho raccontato che quello che ho visto e mi ha maggiormente colpito. Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria; […] Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti di allora.[4]

In una lettera a Salvemini, del 18 agosto - non compare l'anno ma si può far risalire al 1935 - Lussu anticipa i concetti della premessa:

> Non intendo affatto scrivere un libro di storia. Esso sarà pressappoco come la *Marcia su Roma* [*e dintorni*] un libro di ricordi personali e di guerra vissuta.[5]

Da quel "Non alla fantasia ho fatto appello", della prefazione del 1937, l'autore chiarisce subito, attuando una sorta di riflessione personale volta a fornire un apporto

---

[1] La lettera è pubblicata nella sezione Lettere a Carlo Rosselli (1930-1937), in E. Lussu, Tutte le opere. 2. L'esilio antifascista 1937- 1943, a cura di M. Brigaglia, Cagliari, Aìsara, 2010, p. 182.

[2] Cf. Castellini, Remo*, Un anno sull'altipiano nella versione in lingua spagnola del 1937*, in "Quaestiones Romanicae", 2017, p. 388-403. All'edizione spagnola fa riferimento anche il contributo di Fernando Molina Castillo, *Lussu e la Spagna, Lussu in Spagna*, in Daniela Marcheschi (a cura di), *Per rileggere Emilio Lussu. Atti del I e II Seminario Internazionale di studi su Emilio Lussu (Cagiari - Armungia, 2018 e 2019)*, Voghera, Libreria Ticinum Editore, 2021, p. 51-71.

[3] Dalla *Prefazione* scritta da Lussu nel 1960 e pubblicata in: Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 7.

[4] Dalla *Prefazione* scritta da Lussu nel 1937 e pubblicata in: Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano*, cit., p. 7.

[5] Archivio Gaetano Salvemini, Scatola 101, Lettera di Emilio Lussu a G.S. Assy, 18 agosto [?], ms., 1c.

determinante in merito a una valutazione collettiva sulla guerra del 1915-1918, di volersi distinguere da chi prima di lui aveva scritto cose non vere su quella vicenda, facendo perno solo sull'invenzione. Il testo si presenta non solo come un contributo alla memoria pubblica, ma anche come una lucida testimonianza antitradizionale di quella guerra, avente lo scopo di identificare, con la descrizione del mondo dell'esercito, la vera natura della società dalla quale poté prendere piede, negli anni avvenire, il fascismo. Emerge, in tutto il libro, una carica demistificatoria e dissacrante volta a distruggere i valori, le tradizioni e i miti del primo conflitto mondiale. I motivi principali che si manifestano sono tre:[1]

Il ribaltamento del luogo comune che tende a considerare i propri superiori come padri buoni e ben voluti. Lussu evidenzia l'illogicità degli ordini, il più delle volte criminali, perpetrati da capi irresponsabili e veri colpevoli del genocidio di uomini innocenti. Sono vari i personaggi che l'autore utilizza per sviluppare questa tematica, ma il più emblematico è certamente quel generale Leone che appare a partire dal capitolo VII. In un episodio, dopo essersi sporto da una trincea, rischiando di essere colpito dalle fucilate nemiche, ordina al caporale, che lo stava osservando insieme al protagonista-narratore - lo stesso Lussu - di compiere lo stesso gesto eroico:

> "Se non hai paura" disse rivolto al caporale, "fa' quello che ha fatto il tuo generale." "Signor sì", rispose il caporale. […] Si era appena affacciato che fu accolto da una salva di fucileria. Gli austriaci, richiamati dalla precedente apparizione, attendevano coi fucili puntati. Il caporale rimase incolume. "Bravo!" gridò il generale. "Ora, puoi scendere." Dalla trincea nemica partì un colpo isolato. Il caporale si rovesciò indietro e cadde su di noi. Io mi curvai su di lui. La palla lo aveva colpito alla sommità del petto, sotto la clavicola, traversandolo da parte a parte. Anche il generale si curvò. I soldati lo guardavano, con odio. "È un eroe", commentò il generale.[2]

Ciò che viene rappresentato è un ordine inutile e privo di senso, che costa la vita a un uomo. Una morte alla rovescia, osservata con spiccato orrore dal resto dei soldati ma salutata con piacere dal generale Leone.

La tematica dell'alcool, non considerata fondamentale in altri romanzi di guerra, viene invece messa in primo piano da Lussu per contribuire a mostrare ai lettori il continuo scoramento che accompagna gli individui che incontra durante le vicende che narra. L'autore ci introduce questo motivo per mezzo del colonnello Abbati, il quale spiega perché il cognac, in quel determinato contesto, era per necessario per lui, così come per tutti i soldati. Ci troviamo nel quarto capitolo:

> Io mi difendo bevendo. Altrimenti, sarei già al manicomio. Contro le scelleratezze del mondo, un uomo onesto si difende bevendo. […] L'anima del

[1] Cf. Salvestroni, Simonetta*, Emilio Lussu scrittore*, cit., p. 61-91.
[2] Lussu, Emilio, *Un anno sull'altipiano*, cit., p.53-54.

> combattente di questa guerra è l'alcool. Il primo motore è l'alcool. Perciò i soldati, nella loro infinita sapienza, lo chiamano benzina.[1]

Per colpa della guerra e - a sua volta - dell'alcool, che beveva per non pensare, alla fine del libro, il colonnello Abbati, totalmente immerso nella sua pazzia, si suiciderà appendendosi a testa in giù su un albero.

La smitizzazione dell'ebbrezza dell'assalto. Saranno gli assalti a palesarsi come i momenti centrali e più dolorosi delle vicende da lui vissute personalmente al fronte. Così afferma l'autore, nel capitolo XV, in merito agli assalti, in un passo del romanzo:

> Di tutti i momenti quello precedente l'assalto era il più terribile. Chi non ha conosciuto quegli istanti non ha conosciuto la guerra.[2]

Nei capitoli dedicati agli assalti, per il loro carattere tragico, si perde inoltre quella sottile ironia che caratterizza buona parte del romanzo e che accomuna quest'ultimo a *Marcia su Roma e dintorni*.[3] Alla base dei motivi sopracitati vi è un concetto che ricollega strettamente *Un anno sull'altipiano* agli altri due testi del trittico: il procedimento, menzionato in precedenza, consistente nell'annientamento totale della dignità umana, colpita sia dalla propria debolezza sia, come spesso avviene nel caso del libro sulla guerra, dai soprusi e dalle prepotenze dei generali.

Per poter comprendere appieno il carattere autobiografico del romanzo bisogna necessariamente, così come l'autore ci fa capire nella già citata premessa del 1937,[4] operare una distinzione tra il Lussu della metà degli anni Trenta e il Lussu protagonista dell'opera. Il primo, come sostiene uno dei maggiori studiosi dello scrittore sardo, Manlio Brigaglia, riguarda il secondo <<come esemplare umano affatto distinto da sé, legato alla propria formazione ideologica e culturale, alle proprie (limitate) esperienze prebelliche>>.[5] Non vengono elencate in maniera concreta le riflessioni che determinarono un rovesciamento di posizioni rispetto alla guerra. Si lascia il lettore libero di ripensare e di giudicare da solo quegli avvenimenti.

In relazione alle posizioni di Lussu è emblematico uno dei capitoli più importanti dell'opera, il XXV. È il capitolo politico riguardante le discussioni tra ufficiali dopo un caso - non certamente l'unico durante la guerra - di ammutinamento dei soldati. Tra le idee prevalenti affiorano, contrapposte a quelle del comandante della 10ª**,** che sarebbe poi lo stesso Lussu, quelle di uno dei protagonisti dell'opera, il tenente Ottolenghi. Quest'ultimo giustificherà le ragioni degli ammutinati, definendo la guerra "una strage

[1] *Ivi*, pp. 37-38.
[2] *Ivi*, pag. 105.
[3] Lussu, Emilio. 2019. *Un bombardamento notturno*, Milano. Edizioni Henry Beyle.
[4] Così, ricordo, scrive Lussu: "*Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti di allora*".
[5] M. Brigaglia, *Emilio Lussu e "Giustizia e Libertà"*, *Dall'evasione di Lipari al ritorno in Italia (1929-1943)*, cit., p. 204.

inutile"[1], e farà venire a galla la sua volontà di attaccare il vero nemico, non gli austriaci, ma quello composto dai comandi superiori. È attraverso i pensieri di Ottolenghi che si configurano le posteriori convinzioni rivoluzionarie dell'autore, ma il Lussu del 1916-1917 risponderà utilizzando tali parole:

> Le ragioni ideali che ci hanno spinto alla guerra son venute forse a mancare perché la guerra è una strage? Se noi siamo convinti che dobbiamo batterci, i nostri sacrifizi saranno compensati. [....] La maggior parte vorrebbe veder finita la guerra, finita in qualsiasi modo, perché la fine significa la sicurezza della sua vita fisica. Ma ciò è sufficiente a giustificare il nostro desiderio? Se così fosse, un pugno di briganti, non ci avrebbe perennemente in suo arbitrio, impunemente, solo perché noi abbiamo paura della strage? Che ne sarebbe della civiltà del mondo, se l'ingiusta violenza si potesse sempre imporre senza resistenza?[2]

In una lettera che spedisce a Salvemini, il quale gli aveva chiesto di sopprimere quel capitolo, perché, probabilmente, gli sembrava prevalessero le tesi di Ottolenghi, il 1° dicembre del 1937 Lussu chiarisce i motivi di quella affermazione:

> Quel capitolo del mio libro vuole mettere la mia coscienza in pace. In quella conversazione fra ufficiali, il comandante della X**ª**, cioè io, sostiene che, malgrado tutto, la guerra bisognava farla. Io l'ho fatta con la coscienza di difendere una posizione di libertà e di democrazia in Europa. […] I briganti, secondo la mia mentalità di allora, erano i tedeschi, oggi sono i fascisti tedeschi e italiani ecc. Sicché la morale attuale è che, se i fascisti scatenano una guerra bisogna battersi contro: e si debbono battere anche i rivoluzionari, i socialisti, i comunisti. […] Quel capitolo dice: malgrado sia una carneficina mostruosa bisogna farla, altrimenti i briganti vincono. [3]

Non si tratta certo di una concezione pacifista, ma di una visione che considera valida solo un tipo di guerra: quella che abbia come suo ultimo fine la salvaguardia degli oppressi e delle libertà democratiche minacciate.

Sviluppando una disamina su Lussu e sui suoi scritti vi è un altro concetto che non può passare in secondo piano: è noto che egli si considerasse propriamente un politico, volto all'azione, e che non avesse l'obiettivo di entrare nella cosiddetta <<Repubblica delle lettere>>. Nonostante questo, spinto dai motivi precedentemente elencati - bisogno di denaro, forzata inattività e insistenze di Salvemini -scriveva tanto, mostrando di avere dei progetti precisi e sempre facendo ricorso alla sua memoria storica: Così scrive a Salvemini il 21 aprile del 1939:

---

[1] Lussu, Emilio, *Un anno sull'altipiano*, op. cit., p. 180.

[2] *Ivi*, pag 181.

[3] Archivio Gaetano Salvemini, Scatola 101, Lettera di Emilio Lussu a G.S., Parigi, 1 dicembre 1937, ms., 2 cc.

Parte di questa lettera è stata pubblicata da Giovanni Falaschi, *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in Alberto Asor Rosa (dir.), in *Letteratura italiana. Le Opere*. 1997. vol. IV, II, Torino. p.184-185.

> Ti mando la novella. […] Essa fa parte di una serie di novelle che mi propongo di scrivere: pubblicate una ad una, in riviste americane, potrebbero dopo essere raccolte in un libro.[1]

Il 23 agosto - quasi certamente del 1939, vista la continuità con la precedente - gli scrive ancora:

> Ti spedisco quest'altro racconto. È militare, ma è ancora quella vita di cui la mia memoria è piena. Forse potrebbe andare per l'Atlantic M.[2]

Il racconto in questione, pur non potendolo affermare con certezza, potrebbe essere *Un bombardamento notturno*, inedito sino al 2019, e unico suo testo breve compiuto insieme a *Il cinghiale del diavolo*, scritto nel 1938. Il dattiloscritto è conservato presso il Museo storico di Armungia. La tematica è sempre quella della guerra, ma il fronte cambia. È infatti ambientato nel giugno del 1918, con l'esercito italiano impegnato a far fronte all'avanzata austriaca sul Piave. Anche in questo racconto Lussu prende di mira i suoi superiori, ma non con l'utilizzo della feroce condanna del libro del 1937/1938, bensì mettendoli in ridicolo con un sarcasmo e una ironia che non possono non suscitare sorriso e sorpresa nel lettore. Esempio dimostrativo di quanto appena affermato si riscontra nell'episodio finale. Lussu, con gli altri ufficiali, che durante la giornata erano stati impegnati a studiare le linee difensive, si trovano, per riposare, in un hotel, a Treviso. Durante la notte vi è un attacco aereo degli austriaci che li obbliga a rifugiarsi nella cantina. Seguendo gli ordini del generale, l'autore sardo e altri suoi compagni salgono sul tetto per osservare l'orizzonte, verso le linee del Piave. Quando ritornano in cantina, Lussu si trova dinanzi a una scena comica e paradossale, che ci racconta:

> Al centro della cantina, stava il generale comandante la divisione. Io credetti che tenesse una conferenza agli ufficiali. In piedi, dritto, la testa leggermente piegata in avanti, sembrava concentrato per proseguire un pensiero interrotto. Le pantofole rosse luccicavano ancora ai suoi piedi. […] La mano destra era poggiata sulla fondina della pistola, al fianco, e la sinistra, il braccio penzoloni, impugnava ancora le calze come uno scudiscio. Il fiocco del berretto grigio da notte, gli cadeva sulla tempia, con abbandono. Io feci ancora qualche passo, in punta di piedi, […] perché ero obbligato a presentargli il rapporto della mia ricognizione. […] Egli restava immobile, […] aveva gli occhi chiusi. E dalle labbra leggermente aperte, a cadenza regolare, usciva un soffio, intermittente, leggero, come se delicatamente e variamente egli tentasse di spegnere la fiamma di una candela. Il generale dormiva.[3]

[1] Archivio Gaetano Salvemini, Scatola 120, *Lettera di Emilio Lussu a Gaetano Salvemini*, Parigi, 21 aprile 1939, ms., 1c.
[2] *Ivi*, Lettera di Emilio Lussu a Gaetano Salvemini, s.l., 23 agosto [?], ms., 1 c. Lussu si riferisce a *The Atlantic Monthly*, rivista statunitense di cultura.
[3] Lussu, Emilio. 2019. *Un bombardamento notturno*, Edizioni Henry Beyle, Milano, , p. 44-46.

Ciò che emerge è uno stile di scrittura precisa e perfetta - tipica di tutte le opere del Lussu, ma che qui si manifesta con maggior forza - tendente al recupero di tutti i minimi particolari da un ricordo che, evidentemente, per la sua assurdità, gli è rimasto fortemente impresso nella mente.

Questo racconto, unito agli altri testi facenti parte del trittico, ci offre l'opportunità di sottolineare, ancor di più, l'aspetto secondo cui Emilio Lussu ha avuto il merito di percorrere infinite esperienze, non solo in Italia ma anche all'estero: soldato, deputato, incarcerato come nemico del regime, bandito, ministro, oltre che uno scrittore, le cui opere, una volta lette, restano incancellabili. Enzo Enriques Agnoletti, partigiano e politico italiano, che lo conobbe a Firenze nel 1943, lo ricorda meravigliosamente in questa maniera:

> Chi l'ha conosciuto nei momenti in cui l'uomo è più uomo, l'ha letto, ascoltato, amato, […] ha sempre saputo e sentito che tutto quello che ha fatto, scritto e detto, non l'ha mai fatto per sé, ma prima di tutto per quegli uomini e quelle donne che sono stati per lui la vivente immagine dell'umanità e che, grazie anche al suo genio, al suo onore, al suo coraggio, dalla secolare servitù sono arrivati alla difficile libertà.[1]

Bibliografia

Bocelli, Arnaldo. 1961. *L'altipiano di Lussu,* in *"*Il Mondo", n.7, 14/2.

Brigaglia, Manlio. 2008. *Emilio Lussu e «Giustizia e Libertà». Dall'evasione di Lipari al ritorno in Italia (1929-1943)*. Cagliari: Edizioni Della Torre.

Brigaglia, Manlio (a cura di). 2010. *E. Lussu, Tutte le opere. 2 L'esilio antifascista 1927-1943.* Cagliari: Aìsara.

Castellini, Remo. 2017. *Un anno sull'altipiano nella versione in lingua spagnola del 1937*, in "Quaestiones Romanicae". Atti del Convegno Internazionale CICCRE. Szeged: Jate Press.

Croce, Benedetto. 1963. *Marcia su Roma e dintorni,* in *Scritti e discorsi politici*, vol. II. Bari: Laterza.

Falaschi, Giovanni. 1997. *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in Alberto Asor Rosa (dir.), in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV/2, *Il Novecento*, Torino: Einaudi.

Fiori, Giuseppe.1985. *Il Cavaliere dei Rossomori*, Torino: Einaudi.

Franzinelli, Mimmo.1997. *Postfazione* in Emilio Lussu, *La catena*, Milano: Baldini & Castoldi.

Isnenghi, Mario. 1964. *La guerra sconsacrata di Emilio Lussu*, in "Quaderni piacentini" anno III, n. 19-20, p. 70-73.

Isnenghi, Mario. 31 maggio 1966. *Ritratti critici di contemporanei. Emilio Lussu*, in «Belfagor», vol. 21, n. 3, p. 300-323.

Lepre, Aurelio, Petraccone, Claudia. 2008. *Storia d'Italia dall'unità a oggi*, Bologna: Società editrice il Mulino.

Lussu, Emilio. 1949. *Una tortura*, in "Il Ponte", ANNO V/numero 3, p. 392-393.

Lussu, Emilio. 1997. *La catena*, Milano: Baldini & Castoldi.

Lussu, Emilio. 2014. *Un anno sull'altipiano*, Einaudi: Torino.

Lussu, Emilio. 2015. *Marcia su Roma e dintorni*, Nuoro: Ilisso Edizioni.

Lussu, Emilio. 2019. *Un bombardamento notturno*, Milano: Edizioni Henry Beyle,.

Magrini (pseudonimo di Aldo Garosci). 1933. *Marcia su Roma e dintorni,* in "Quaderni di Giustizia e Libertà", p. 97-99.

[1] Rojch, Antonio (a cura di). 2001. *Storie di un capo tribù. Lussu oltre la leggenda*. Bolotona (Nuoro). Grafica Mediterranea, pag. 82.

Marcheschi, Daniela (a cura di). 2021. *Per rileggere Emilio Lussu. Atti del I e II Seminario Internazionale di studi su Emilio Lussu (Cagiari - Armungia, 2018 e 2019)*.Voghera: Libreria Ticinum Editore.
Montale, Eugenio. 1966. *Cronache di una disfatta*, in *Auto da fé*. Milano: Mondadori. pp. 30-33.
Nitti, Francesco Fausto, 1946. *Le nost re prigioni e la nostra evasione*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
Orrù, Eugenio, Nereide, Rudas (a cura di). 2003. *L'uomo dell'altipiano. Riflessioni, testimonianze, memorie su Emilio Lussu*, Cagliari: Tema.
Ortu, Gian Giacomo. 2008. *Emilio Lussu. Tutte le opere. Vol. 1: Da Armungia al sardismo 1890-1926*. Cagliari: Aìsara.
Roich, Antonio (a cura di). 2001. *Storie di un capo tribù. Lussu oltre la leggenda*. Bolotona: (Nuoro). Grafica Mediterranea.
Rosselli, Carlo (nota introduttiva di Pierluigi Regoli). 2019. *Fuga in quattro tempi*, Lecce: Youcanprint.
Salvestroni, Simonetta. 1974. *Emilio Lussu scrittore*. Firenze: La Nuova Italia.
Sanna, Paola. 1965. *Emilio Lussu scrittore*. Padova: Liviana Editrice.
Serafini, Carlo. 2017. *Un anno sull'altipiano di Emilio Lussu*, in "Oblio" VII, 28, p. 155-167.
Trentin, Silvio. 20 maggio 1938. *Un anno sull'Altipiano* in "Giustizia e Libertà", anno V, n. 20, p. 3.
Varese, Claudio. 1951. *Lussu scrittore*, in "Il Ponte", n. 9-10, settembre-ottobre, p. 1312-1317

DOI: 10.35923/QR.09.02.23

Delia Ioana MORAR
(Università "Babeș -Bolyai", Cluj-Napoca)

Per ricordare Caravaggio: *Il dono di saper vivere* vs. *Fluturele negru*

«Il passato è un lusso da proprietari».
(Pincio 2018, 156)

Abstract: (**Remebering Caravaggio: Il dono di saper vivere vs. Fluturele negru)** The present work aims to make a comparative analysis between two contemporary novels that propose the figure of the genius of Baroque painting that was Michelangelo Merisi called Caravaggio as we celebrate in 2021 450 years since his birth. The novels are: *Il dono di saper vivere* by Tommaso Pincio published in 2018 by Einaudi and the novel *Fluturele negru* by the Romanian prose writer, Radu Paraschivescu, published by Humanitas in 2010 and republished in 2019. These are two very different novels, but united by an extremely interesting narrative structure and by the fact that both stories, even if they don't pretend to be novels about Caravaggio or biographical books, they both take the figure of the great painter and his complicated times and bring it back to the present in a new light. In different languages and different but somewhat similar styles, the two novels are witnesses of a past collective memory reconstructed from paintings, legends, myths, chronicles on the life of the seventeenth century that rewrite with a new language, a rhythm and a present liveliness that make us remember the charm of painting and of life of the Baroque century.

Keywords: *Caravaggio, collective memory, Baroque, contemporary novel, narrative structure.*

Riassunto: Il presente lavoro si propone di fare un'analisi a confronto tra due romanzi contemporanei, che ripropongono la figura del genio della pittura barocca che è stato Michelangelo Merisi detto Caravaggio, di cui festeggiamo nel 2021 i 450 anni dalla nascita. Si tratta del romanzo *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio uscito nel 2018 presso la casa editrice Einaudi e del romanzo *Fluturele negru* del prosatore romeno Radu Paraschivescu, uscito presso la casa editrice Humanitas nel 2010 e ristampato nel 2019. Sono due romanzi molto diversi, ma accomunati da una struttura narrativa estremamente interessante e dal fatto che, tutte e due le storie, anche se non sono necessariamente due romanzi su Caravaggio, oppure due opere biografiche, prendono la figura del grande pittore e dei suoi tempi complicati e la riportano nel presente in una luce nuova. In lingue e in stili diversi, ma in qualche modo simili, i due libri sono testimoni di una memoria collettiva passata tratta da quadri, leggende, miti, cronache sulla vita del Seicento, periodo che rivestono di un linguaggio nuovo, di un ritmo e di una vivacità attuali e ci fanno ricordare il fascino della pittura e della vita del secolo del Barocco.

Parole chiave: *Caravaggio, Barocco, memoria collettiva, romanzo contemporaneo, struttura narrativa.*

Il presente lavoro si propone di fare una breve analisi a confronto tra due romanzi contemporanei che si costruiscono intorno alla figura del mitologico Caravaggio e lo riportano nella memoria collettiva del presente. Si tratta del romanzo italiano *Il dono di saper vivere* di Tommaso Pincio, pubblicato nel 2018 presso la casa editrice Einaudi

e del romanzo romeno *Fluturele negru* (*La farfalla nera*) di Radu Paraschivescu, uscito presso la casa editrice romena Humanitas nel 2010 e ristampato nel 2019. Sono due libri molto diversi, ma accomunati da una struttura narrativa estremamente interessante e dal fatto che, tutte e due le storie, anche se non pretendono di essere due romanzi su Caravaggio, oppure due opere biografiche, prendono la figura del grande pittore, e dei suoi tempi complicati e complessi, e li riportano al presente in una luce nuova. In lingue e in stili diversi, ma in qualche modo molto simili, i due libri sono testimoni di una memoria collettiva passata, tratta da quadri, leggende, miti, cronache sulla vita del Seicento, periodo che rivestono di un linguaggio nuovo, di un ritmo e di una vivacità attuali e ci fanno ricordare il fascino della pittura e della vita del secolo barocco e della Roma di ieri e di oggi.

I due autori sicuramente non si conoscono, ma appartengono alla stessa generazione e hanno molti tratti in comune e i loro libri, affrontando lo stesso argomento ed essendo contemporanei, si parlano tra di loro, si completano molto bene e, soprattutto, sono un esempio di come si può riproporre, vivacizzare un tema molto comune, un personaggio conosciuto e su cui si è molto discusso, un eccellente esempio di come un bravo narratore può dire qualcosa di nuovo pur parlando di cose vecchie, può rinfrescare, può attualizzare un artista di qualche secolo fa, ma in quanto genio, sempre attuale.

Radu Paraschivescu è uno scrittore, traduttore, giornalista romeno, nato nel 1960. Legge, parla e scrive di sport e di letteratura. Collabora con giornali e riviste romene e vari programmi radiofonici che parlano di sport così come di cultura e di grammatica. È laureato in filologia, ha studiato l'inglese e il francese e traduce molto dall'inglese, ma anche dal francese, si esprime su problemi di attualità politica e sociale e scrive romanzi. Lavora da anni come redattore presso la casa editrice Humanitas. Abita nella capitale romena, ma sogna di vivere a Roma. È molto innamorato della cultura italiana e secondo lui l'Italia è il testamento che Dio ha lasciato all'uomo.

Tommaso Pincio, dal vero nome di Marco Colapietro, è uno scrittore, saggista, ritrattista, traduttore italiano, nato nel 1963. Ha preso il suo soprannome dallo scrittore postmoderno Thomas Pynchon. Ha frequentato l'Accademia delle Belle Arti e ha esordito come fumettista, ha diretto per anni una galleria d'arte internazionale e ha vissuto per molti anni a New York come assistente di un pittore famoso. Collabora con riviste e giornali e traduce dall'inglese, si occupa soprattutto di letteratura americana.

Come si può osservare da queste brevi righe biografiche, scrivere romanzi non è la prima *occupazione* dei nostri autori. Hanno in comune il fatto che traducono tutti e due dall'inglese e collaborano in modo costante con giornali e riviste e si dedicano alla narrazione per pura passione e lo fanno molto bene, tutti e due sono apprezzati per le loro qualità di narratori e ritenuti tra gli scrittori più originali della loro generazione. Come prova di questo apprezzamento, ci sono anche i vari premi ricevuti per i romanzi pubblicati finora.

Michelangelo Merisi da Caravaggio è un pittore italiano nato a Milano nel 1571. Vive l'adolescenza e l'infanzia in Lombardia, tra il capoluogo lombardo e il borgo di

Caravaggio. Nel 1992 lascia Milano, forse soggiorna a Venezia e poi arriva a Roma, che è costretto ad abbandonare nel 1606. Negli anni successivi vive a Napoli, Malta, Siracusa, Messina, forse anche a Palermo. Nel 1616 vuole tornare a Roma, ma morirà prima di raggiungerla. Caravaggio è il maggiore rappresentante della pittura barocca in Italia, uno dei pittori più contrastati di tutti i tempi, e gli studi sulla sua vita sono tanti e continuano ad apparire e a riservare infinite sorprese. Il libro di storia dell'arte sulla vita e sulla personalità di Caravaggio, a cui ci appoggiamo nel presente lavoro e da cui abbiamo riportato le righe di sopra, è il *Caravaggio segreto* dello storico dell'arte Costantino D'Orazio uscito presso la casa editrice Sperling&Kupfer nel 2013.

Il romanzo romeno *La farfalla nera* esce nel 2010, quando si celebravano 400 dalla morte del nostro pittore e viene ristampato nel 2019. *Il dono di saper vivere* esce nel 2018, ma secondo le dichiarazioni dell'autore era già in cantiere da molto tempo, quindi è molto probabile che, in effetti, le due storie siano uscite dalla penna dei loro autori nello stesso periodo. La prima cosa che potremmo dire sui due romanzi è che non sono dei libri su Caravaggio, ma piuttosto dei libri caravaggeschi. Ritroviamo in modo diretto Caravaggio solo in una parte del romanzo romeno e in alcune parti del romanzo italiano, ma lo spirito caravaggesco è presente in ogni riga delle due opere che sono un autentico e vero omaggio alla figura del genio della pittura barocca.

Il dono di saper vivere è strutturato in due parti. La prima parte, intitolata appunto *Il dono di saper vivere*, è divisa in 10 capitoli numerati, senza titolo. La seconda parte: *La maledizione di dover raccontare* è divisa in 5 capitoli che hanno anche dei titoli: *Il filo del denaro*; *Il filo della morte*; *Il filo del rumore*; *Il filo della malinconia*; *Il filo dello specchio*. Questi titoli estremamente suggestivi non fanno altro che riassumere il libro, i temi che questo affronta e sui quali l'autore vorebbe che i suoi lettori riflettessero. È stato catalogato come un libro sulla vita e sul mito di Caravaggio, un'autobiografia, un metaromanzo che forse non sempre riesce a trovare un equilibrio perfetto tra le sue componenti, ma sicuramente rende omaggio alla figura del *Gran Balordo*, il soprannome che viene dato da Tommaso Pincio al nostro celeberrimo pittore.

In un articolo dedicato al libro, uscito sulla rivista online *La Balena Bianca* e scritto in occasione della selezione del premio Bergamo 2020, che poi il libro ha vinto, Eloisa Morra, docente di letteratura italiana e critico, parla della *funzione-Caravaggio*, facendo riferimento a quello che Jean Starobinski aveva definito *intuizione identificante*, vale a dire la vita e le opere di Caravaggio sono solo un pretesto per Pincio per parlar di sé in modo indiretto, presentandosi come qualcun altro (Morra 2020). In effetti, nella prima parte del romanzo assistiamo al dialogo, o piuttosto al monologo che un giovane ex gallerista fa ai muri della sua cella, mentre aspetta le visite del suo avvocato che dovrebbe difenderlo dall'accusa di un omicidio che non ha mai commesso. L'idea intorno alla quale ruota questa prima parte è l'immedesimazione del giovane gallerista con il pittore che si trova a rivivere il destino di Caravaggio che è poco presente in modo diretto. La sua presenza c'è dappertutto però, perché il nostro protagonista pretendeva di avere in cantiere un libro sulla vita di questi:

> pittore maledetto fra i più adorati dalle masse, anzi del più adorato dei pittori, maledetti e non; quello conosciuto con il nome del posto da cui veniva e in cui era cresciuto, un borgo insignificante abitato da gente flemmatica, in pratica l'esatto contrario di lui, che infatti era nato a Milano, all'epoca a due ore di cavallo dal borgo in questione. (Pincio 2018, 27)

Il detenuto da giovane, appena uscito dall'Accademia di Belle Arti, era senza soldi e con poche prospettive di carriera. È un classico giovane inadatto per carattere, incapace di portare a termine qualsiasi progetto, però spinto dalla necessità di guadagnare qualcosa decide di accettare un lavoro per il quale non ha alcuna predisposizione: vendere i telefax della Olivetti. Inizia a presentare l'apparecchio alle gallerie d'arte del centro di Roma e l'unica galleria a cui riesce anche a vendere un telefax è un posto nascosto, difficile da trovare in via di Pallacorda, la fatidica strada dove qualche secolo prima, Caravaggio ha ucciso Ranuccio Tomassoni. Nella stessa galleria ritrova un'opera del Cavalier d'Arpino, titolare di una bottega in cui ha lavorato Merisi stesso, e che raffigura il soggetto di Davide e Golia. Il quadro ricorderà al ragazzo un altro capolavoro sempre del Caravaggio. Arrivato a casa da quel primo incontro nella galleria, con una busta piena di soldi ricavati dalla vendita del telefax e con un'offerta di lavoro inattesa, si ritrova a contemplare le banconote da centomila lire, quelle con la faccia del Caravaggio. A questo punto non può non chiedersi se non è il caso di cominciare a interpretare tutta quella serie di coincidenze come un segno. Una specie di messaggio nascosto, trasmesso dal destino per non rinunciare alla stesura del *libro in cantiere*.

Come ci dichiara Pincio stesso in un'intervista, la storia del pittore è stata per lui una vera ossessione. Sembra che il Caravaggio, non a caso chiamato *Gran Balordo* nel libro, è stata una presenza costante nella sua vita. Il nostro autore ha davvero trascorso tanti anni nei posti descritti nel libro, ha lavorato in una galleria, ha passato molto tempo davanti alle opere del nostro pittore esposte nelle chiese romane e, d'altronde, si ritiene molto fortunato per avere questo privilegio. Da ragazzo, nel corso di una gita alla Galleria Borghese, viene paragonato per scherzo al *Bacchino Malato* ritratto da Caravaggio.

Tornando al protagonista del *Dono*, egli accetterà il lavoro che il titolare di quella galleria noto nell'ambiente come l'Inestinto gli ha offerto e si troverà ad usare spesso il motivo del duello di Caravaggio per uscire d'impaccio da varie situazioni difficili. Ad un tratto però, il racconto si interrompe, con una frase lasciata in sospeso e il lettore si ritrova nell'appartamento romano di Pincio stesso. Inizia così la seconda parte del romanzo che aveva il detenuto come protagonista e che viene sostituito dalla breve cronaca di una litigata sotto casa, nel caos quotidiano della Roma di oggi, diverso da quello della Roma barocca, ma pur sempre caos. Nelle prima pagine di questa seconda parte arriva inattesa anche la confessione: "Semmai non fosse ancora evidente, la voce di questo libro non è più la stessa. Niente discorsi agli odiati muri. Al carcerato chiamato Melancolia subentro io." (Pincio 2018, 161).

Praticamente ripartiamo da zero, con un nuovo libro dallo stesso argomento. L'autore si rende conto dell'impossibilità di continuare nell'idea del romanzo con cui aveva iniziato, e così, come in uno dei mille bivi della vita, cambia strada e stile e ricomincia da capo. Il romanzo diventa un saggio, un'autobiografia, una specie di diario. In effetti ogni parte ha come motto una citazione ripresa dai diari di Andy Warhol. L'argomento rimane sempre Caravaggio e l'ossessionante *libro in cantiere* della cui sorte tutti si interessano. Le ultime pagine sono dedicate interamente **alla vita e alla fortuna del *Gran Balordo***. Come nei ritratti di Warhol, le cui citazioni dai *Diari* costituiscono una specie di *filo rosso della storia*, l'immagine del pittore si moltiplica in versioni contrastanti: abbiamo l'omicida poco atto al disegno preparatorio detestato dai biografi seicenteschi; viene ricordato poi il Caravaggio cinematografico di Onorio **Longhi**, che diventa parte dell'identità artistica nazionale in seguito al boom della mostra sui Caravaggeschi curata dal critico negli anni 50; c'è l'effigie presente sui pezzi da centomila lire sostituente il Manzoni; ritroviamo il racconto della sua vita cosparsa di errori nel numero *Maestri del Colore* ritrovato per caso in un cassonetto (Morra 2020) e la storia del volumetto *Tutta la pittura del Caravaggio* della collana *Biblioteca d'Arte Rizzoli* trovato buttato su un marciapiede in un cestino della spazzatura, invece di stare almeno nelle scatole dei libri da un euro delle bancarelle di cui Roma è piena.

Quest'ultimo ritrovamento è di nuovo percepito come un segno del destino. E se il libro in cantiere che gli toglie tanto tempo ed energie avrà la stessa sorte? È questo il momento di abbandonare definitivamente il progetto? Invece di abbandonare, Pincio decide di leggere il libriccino pescato dalla spazzatura e fare uno sperimento: ricostruire dopo qualche giorno, dalla propria memoria, quello che gli rimane dal ritratto letto. Seguono quattro pagine dedicate a Michelangelo Merisi detto Caravaggio. Quest'ultimo episodio è anche un pretesto per il nostro scrittore per fare delle riflessioni sulla memoria di ognuno di noi e sulla memoria collettiva, sul modo in cui oggi ci rapportiamo al passato nella letteratura, nell'arte, nella vita in generale, come singoli individui e come società. Conservare tracce del proprio passato diventa sempre più un lusso.

Ad ogni riga che leggiamo siamo sempre più convinti che il libro su Caravaggio non vedrà mai la luce, e invece si sta costruendo sotto i nostri occhi. È non è un libro come gli altri, stiamo leggendo una storia davvero caravaggesca, piena di ritratti e autoritratti, di specchi, di delusioni e tormenti in cui ritroviamo Tommaso Pincio l'uomo e il pittore, ritroviamo la Roma barocca e la Roma di oggi, strade biforcute come quella di Pallacorda e ritroviamo noi stessi in bilico tra le scelte da fare e le strade da prendere. L'immagine di Caravaggio che ci viene restituita è piena di umanità, lontano dai cliché che lo hanno tanto demonizzata, tanto ai suoi tempi che lungo la storia. Il titolo del libro è ispirato da una frase dello storico dell'arte americano Bernard Berenson che diceva di Caravaggio che gli manca il dono di saper vivere, e questo tratto è quello che più lo accomuna al narratore-protagonista del libro e al nostro scrittore.

Tommaso Pincio ci propone con questo romanzo un turbinoso gioco di specchi e riflessi come quelli molto cari al Barocco, di sdoppiamenti e di ritratti e autoritratti che sorprendono il lettore ad ogni riga, lo provocano, non lo fanno mai sentire al sicuro. Il risultato è un inedito e appassionato ritratto del nostro pittore e una specie di vendetta che lo scrittore riesce a ottenere facendo finalmente i conti con la sua ossessione nei confronti della presenza costante di Caravaggio nella sua vita. È anche la storia di un uomo che cerca di convincerci che un fallimento, un progetto mancato, un destino antieroico sono sempre da vivere. Dobbiamo imparare a fare i conti con il nostro destino, con le nostre ossessioni, con le nostre scelte e con i fallimenti che nella vita di ognuno di noi succedono. La famosa strada della Pallacorda biforcuta che segna il destino di Caravaggio e di Pincio finisce per diventare un simbolo del tempo, ma anche un esempio di come, a volte, pur prendendo vie diverse, arriviamo sempre allo stesso risultato.

Un ritratto altrettanto inedito, malinconico, ma sempre appassionato di Caravaggio e della sua Roma lo ritroviamo anche nel romanzo dello scrittore romeno Radu Paraschivescu. La struttura della storia è anche in questo caso molto coinvolgente: abbiamo due fili narrativi che si intrecciano e che potrebbero, come nel caso italiano, diventare due romanzi diversi. Il romanzo è strutturato in 12 capitoli di cui sei raccontano la vita della Roma del Seicento e gli altri sei sono pensati come una specie di diario-lettera che Caravaggio stesso scrive al suo maestro ormai morto, Simone Peterzano. Se il libro italiano è ambientato nella Roma di oggi, il libro romeno ricostruisce la Roma decadente della fine del secolo XVI, inizio del secolo XVII. Ci viene svelata la Roma dei cardinali, dei mendicanti, delle prostitute e dei loro protettori. Le descrizioni sono senz'altro ispirate dai quadri del nostro pittore e dai documenti sulla sua vita avventurosa.

Nel suo libro *Caravaggio segreto*, il critico Costantino D'Orazio afferma:

> I misteri nascosti nei suoi capolavori: Caravaggio è diverso. Le scene che appaiono nelle sue tele, prima di essere racconti sacri o immagini pagane, sono brani di realtà. I suoi personaggi compiono gesti «normali», vestono espressioni «comuni», non sono stravolti dall'enfasi che spesso ispira i protagonisti raffigurati da altri pittori del suo tempo. Sono dipinti «al naturale», come si diceva all'epoca. Eventi e situazioni sembrano sempre possibili; nelle sue tele, anche l'intervento divino diventa un fatto concreto e umano, a volte tanto umano da destare scandalo. I quadri che realizza per gli altari delle chiese sono davvero rivolti a tutti, anche agli osservatori meno preparati a leggere un'opera sacra. Per questo molti grandi mecenati del suo tempo l'hanno amato e hanno sfidato la giustizia del Papa pur di ottenere un suo quadro, anche dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni. (D'Orazio 2013, 11)

Concordiamo pienamente con questa descrizione e le immagini ricavate dal libro dello scittore romeno sono una prova in più di questa verità. La Roma di Paraschivescu è la Roma del primo Seicento, la vita vissuta e raccontata dai tavernieri e dai marchesi,

dalle prostitute e dai cardinali, dai coltivatori di patate e dai mercanti. Caravaggio non è presente in modo diretto in questi capitoli, ma c'è nelle storie di tutti e soprattutto nella storia d'amore con Lide. Ritroviamo negli episodi raccontati da Paraschivescu un Caravaggio che rovescia i canoni e da fuoco ai pregiudizi. I suoi modelli provengono da bordelli o carceri, i suoi amici lo accompagnano nelle taverne dove bevono vino e chiacchierano e gli sono vicini nelle risse all'angolo della strada. Perso nel piacere della sfida, sempre pronto a contraddire e a creare stupore, Caravaggio è un dannato dalle mani angeliche, un peccatore ossessionato dalle ossessioni. E una di queste ossessioni lo visita sempre più spesso, sotto la forma di una creatura notturna che, in una specie di rituale esorcistico, l'artista vuole immortalare sulla tela.

Se nel *Dono di saper vivere* una delle costanti che fanno da sottofondo alla storia è il famoso *libro in cantiere*, nel romanzo romeno questa costante è appunto l'immagine di una *farfalla nera*. Questa farfalla non è altro che una mera invenzione romanzesca di Paraschivescu, ispirata dal nero che ci fa pensare all'idea di buio ed è un esplicito rimando al nostro pittore e al suo rapporto con l'oscuro, con le ombre e con le luci e i miracoli che fa nei suoi quandri giocando con questi due elementi.

Negli altri sei capitoli invece, pensati sotto forma di lettera-confessione, riscopriamo un Caravaggio che si autoritrae facendo uso delle parole questa volta. Tra altre cose confessa al suo maestro che non è molto contento di quello che gli altri pensano su di lui, ma non può non osservare il fatto che siano tutti d'accordo su una cosa: che il piacere notturno gli si addice come a nessun'altro a Roma, città che continua invece ad essere percepita come una specie di fontana della luce. Così gli viene l'idea di voler dipingere un quadro che racchiuda in se un'immagine del mondo, una storia della notte, della distruzione e della morte ricamata sulle ali di una farfalla. Una rappresentazione della fine del mondo, diversa da quelle che ha davanti agli occhi chiunque entri in una chiesa dorata della Roma barocca. Questo quadro vorrebbe offrire un'immagine diversa da tutta l'opera del pittore piena di decapitazioni, brandelli, crocefissi, corpi trafitti da frecce, lance trafitte nella carne, spade che sgozzano, feroci tormenti di martiri silenziosi, santi uccisi come bestiame. In un momento di riflessione Caravaggio stesso dice basta a questo tipo di raffigurazioni e chiede a se stesso come mai non sia ancora stanco? Quanto altro sangue deve scorrere nei suoi quadri per provare vendetta sul mondo? Quante altre croci devono essere portate dietro ai condannati? Quante altre teste devono cadere sotto l'ascia?

Ritroviamo in queste righe un aspetto molto interessante che accomuna le due storie, che è quello dell'idea della *vendetta*. Tommaso Pincio parla della scrittura come mezzo di vendedicarsi sul mondo, sulle cose già successe che attraverso la scrittura possono rivestire un altro aspetto. Radu Paraschivescu, invece, allude a una vendetta attraverso il dipinto. Quello che Caravaggio fa nei suoi quadri, non è altro che un vendicarsi sul mondo, sul suo destino, sui tempi complicati che ha vissuto e che lo hanno trasformato in un pittore maledetto.

Se *il libro in cantiere* del protagonista del *Dono* è una specie di motore che porta avanti la storia, la *farfalla nera* è in effetti la protagonista segreta del romanzo dallo

stesso nome. Questa farfalla insegue Caravaggio per tutta la sua vita, soprattutto nei momenti in cui è stato minacciato dalla morte, così come succede anche con il famoso *libro in cantiere* del romanzo italiano. Non c'è traccia di questa farfalla nella bibliografia caravaggesca, ma chi potrebbe affermare con certezza che non ci sia stata questa farfalla nella mente del nostro genio maledetto? Chi potrebbe mai dire che Michelangelo Merisi non abbia avuto in mente un quadro ideale che avrebbe voluto dipingere e che non è più riuscito a portare a termine?

D'altronde, un altro possibile protagonista del romanzo del prosatore romeno è, appunto, Caravaggio stesso alla continua ricerca della vera pittura, che dovrebbe sempre basarsi e contenere il buio, il nero, la vera pittura che potrebbe testimoniare e lasciare tracce dell'umanità del suo tempo. Un'altra protagonista potrebbe essere Roma stessa dove a ogni passo si poteva viaggiare con l'occhio della mente verso la fine del XVI secolo e lo si può benissimo fare ancora oggi. Il libro di cui stiamo parlando è una testimonianza in questo senso.

Il quadro immaginario con la farfalla nera cade simbolicamente in preda ad un incendio e il suo creatore, un dannato dei suoi tempi, conclude la sua lettera con delle considerazioni linguistiche sul significato delle lettere che compongono il nome della città di Roma: mescolando le lettere potremmo ottenere le parole "amor" oppure "mora" che nelle lingue slave significa "uno spirito del male plasmato nel sonno", o semplicemente "incubo" oppure, proprio "farfalla". La forma della farfalla, prima di riposarsi nel ricettacolo di un fiore, rimanda anche all'immagine della crocefissione. *La farfalla nera* può essere tutto questo, ma è anche più di questo, è un invito a riscoprire un uomo, un'opera, un'epoca, un genio. *La farfalla nera* può simboleggiare, secondo il poeta e critico romeno Octavian Soviany, proprio il "desiderio di morte" di un'intera civiltà che così come ci viene descritta si situa in un contesto molto più ampio del tempo storico del secolo barocco a cui fa riferimento (Soviany 2020). La decadenza, l'eccesso, il caos quotidiano, gli eccessi, i malfattori, i ladri, l'inseguimento del successo oppure la lotta per la sopravvivenza appartengono ad un'epoca così come ad un'altra. Come ce lo racconta anche il romanzo italiano, i problemi dell'arte, il rapporto con il denaro e con il successo degli artisti di oggi non sono poi tanto diversi da quelli del Seicento.

Se Tommaso Pincio è stato rimproverato di non riuscire sempre a mantenere un equilibrio tra le diverse componenti del suo libro e di costruire dei labirinti complicati da cui poi, non sempre è capace anche di uscire (Morra 2020), Radu Paraschivescu è accusato di esagerare a volte con i dettagli, di appesantire il racconto con parole troppo complicate ed esagerazioni per voler essere il più vicino possibile all'atmosfera barocca (Purcaru 2011). Anche nelle pagine in cui parla Caravaggio di sé al maestro Peterzano, si sente troppo il punto di vista dello storico dell'arte e meno la voce di un'autentica confessione. Nonostante questo, il Caravaggio di Paraschivescu e come quello di Pincio, soprattutto molto umano e meno demonizzato e impossibile, come invece risulta di solito dai libri d'arte e dai documenti del tempo.

Costantino D'Orazio sostiene nel suo libro, a cui abbiamo già accennato, che quello che tiene in vita il genio di Caravaggio è propio l'*Arte* e non il racconto di un'esistenza sconvolta dagli eccessi, dai delitti e dalla fuga. Anche se non si è mai preoccupato di avere una propria bottega, di trasmettere il suo *mestiere* ad altri, suo malgrado vanterà per oltre un secolo una schiera eccezionale di seguaci. Più della sua stravaganza e della maledizione che lo ha portato verso una brutta fine, ciò che lo renderà sempre vivo è: "l'energia e il fascino della sua pittura, che ancora oggi irretisce il nostro sguardo e cela enigmi da svelare." (D'Orazio 2013, 308).

È proprio quest'arte, questo fascino del segreto che ritroviamo nei due romanzi. La Roma di Tomaso Pincio viene descritta così:

> Tardo mattino, le undici o un'ora così. Sento aprirsi la porta del negozio sotto casa. Anzi, diciamo meglio, la porta del negozio sotto la mia finestra, visto che abito al primo piano. Dovrei lavorare, tradurre o pensare a cosa fare del mio libro, se non provare a rimetterci mano. Non ambisco a tanto, però. […] Di solito se quella porta si apre è perché l'uomo del negozio, un azzimato cinquantenne dallo stomaco troppo eminente per le sue gambe esili, esce per telefonare. Si pianta in mezzo a questa strada secondaria dove purtroppo non passano mai auto e dà inizio a trattative che vanno avanti per ore. Ciangola a voce alta, imbonisce, scherza, ragiona, racconta, piazza la sua merce, partite di scarpe da donna, roba griffata: il negozio non vende al dettaglio ma all'ingrosso, ad altri commercianti. Lo sento dire cifre, sollecitare pagamenti, e i numeri che dalla strada risalgono fino alla mia finestra impedendomi di pensare sono sempre consistenti, dai diecimila euro in su. Lo sento ridere, una risata sguaiata, insopportabile. (Pincio 2018, 142-143)

La Roma di Paraschivescu ci si presenta così:

> În haine de primăvară, Roma era o mireasă jinduită la grămadă. Peţitori din patru zări încercau să-i intre în voie, să-i afle tainele, să-i măsoare tăria sau moliciunea. Unii umblau sfios pe lângă pereţii mâncaţi de mucezeală, alţii îşi puneau la treabă cutezanţa şi se băteau cu pumnii în piept. O viermuială pestriţă luase în stăpânire oraşul. În pieţe vânzătorii de peşte cu nasurile încreţite de mirosuri îşi strigau marfa şi chemau lumea cu gesturi largi. Sporovăiala zecilor de precupeţe urca pe zidurile caselor ca un nor de vorbe chitite să încălzească tălpile lui Dumnezeu. Hoţomanii iuţi de mână şi cu sânul pe jumătate plin pândeau nebăgarea de seamă a negustorilor ca să şterpelească orice se nimerea, gata s-o ia la picior dacă erau văzuţi. (Paraschivescu 2019, 167).

Il quadro ricreato dal narratore romeno è altrettanto caotico, ma forse più colorato e la città descritta da lui, come osservava anche il critico Octavian Soviany, presenta tutte le caratteristiche di una città infernale dove i principi morali sono stati ormai aboliti e dominano le passioni e gli istinti sfrenati, ma dietro ai quali si nasconde la stessa passione della propria decadenza e morte (Soviany 2020).

Tempi, autori, stili diversi ricreano alla fine l'immagine della stessa città che ancora oggi mantiene il suo fascino e nasconde i suoi segreti. Per ciò che riguarda l'immagine di Caravaggio nel libro di Pincio troviamo questo ritratto:

> Indossò i panni trasandati dell'artista eccentrico facendone però qualcosa di opposto, di anti-Michelangiolesco e antimalinconico. Al mito dell'artista colosso che si fa statuario, come il glorioso e sublime passato da recuperare, replicò con una rivoluzione assoluta, con uno sprofondamento radicale nel presente, facendo coincidere l'immagine che si era dato con le immagini che dipingeva. Lo fece in termini che non avevano precedenti, i termini descritti da Federico Borromeo, suo collezionista, e che anticipano un altro filo ricorrente del mio repertorio, il filo dello specchio:
>
> «Conobbi nei miei dí in Roma un dipintore, il qual era di sozzi costumi, et andava sempre mai co' panni stracciati, e lordi a maraviglia, e si vivea del continuo fra i garzoni delle cucine dei S.ri della corte. Questo dipintor non fece mai altro, che buono fosse nella sua arte, salvo il rappresentare i tavernieri, et i giocatori, ovvero le cingare, che guardano la mano, ovvero i baronci, et i fachini, e li sgratiati, che si dormivano la notte per le piazze; et era il piú contento huomo del mondo, quando havea dipinto un hosteria, et colà entro chi mangiasse e bevesse. Questo procedeva dai suoi costumi, i quali erano simiglianti ai suoi lavori». (Pincio 2018, 319-320).

Quello che si racconta di Caravaggio nelle taverne e per le strade della Roma descritta da Radu Paraschivescu è che:

> Merisi era slobod la gură, obraznic, jegos, bețiv, fanfaron și iute la mânie. Nu exista oglindă pe lângă care să treacă fără să se cerceteze, chit că nu avea mare lucru de văzut. Nu era curvă pe care să nu și-o fi dus în culcuș. Nu era pictor față de care să nu se creadă mai bun. Nu exista vorbă grea pe care să n-o fi aruncat în obrazul celorlalți, fie ei hangii, preoți sau pantofari. Și aproape că nu era celulă în închisoarea orașului în care să nu fi petrecut cel puțin o noapte. (Paraschivescu 2019, 16).

L'autoritratto che il personaggio Caravaggio si traccia con parole piene di ironia e mostrando una forte consapevolezza di sé e del modo in cui viene percepito dagli altri risulta così:

> Oho, știu bine că nu mă suferă nici unul, știu că toți m-ar vrea la zdup până în ziua când aș da ortul popii. Simt cum li se încrețește carnea de fiecare dată când mă văd. Or fi ei mieroși de ochii lumii, dar, daca-ar putea, m-ar face bucăți și m-ar arunca la câini. Nimic nu le place la mine. Și, ce-i drept, nu sunt multe de prețuit la boțul acesta de carne, zgârciuri, păr și sânge. Miros urât, nu-mi schimb cămașa cu săptămânile, mă înfurii și răstorn mese la beție, dorm în hainele cu care stau prin birturi sau lucrez, am unghiile negre, urechile păroase și dinții stricați. Dar nici unul dintre filfizonii ăștia care lasă în urmă dâre de parfum nu se întreabă de ce trebuie să plătească dacă vrea să petreacă două ceasuri cu o femeie, pe când la mine vin ca

furnicile la miere. De ce lor nici măcar nu li se uită în ochi, pe când în ochii mei se pierd ca într-un iarmaroc de neliniști? (Paraschivescu 2019, 37).

In effetti, tutti i sei capitoli di cui è composta la lettera-diario nel romanzo romeno possono essere letti come un autoritratto scritto. In Caravaggio, sostiene anche Costantino D'Orazio nel suo più recente libro sul nostro autore di cui abbiamo già parlato, l'autoritratto sembra una vera e propria mania. I suoi obiettivi cambiano nell'opinione del critico dell'arte:

> Se il ritratto allo specchio che sperimenta nel *Bacchino malato* è un espediente per sondare l'ambiguità della percezione visiva, a partire dal *Martirio di San Matteo* Merisi compare nei suoi quadri come testimone diretto degli eventi sacri. La sua presenza conferisce alla scena concretezza, verità e immediatezza. Nella *Cattura di Cristo* regge una lanterna, nella *Resurrezione di Lazzaro* è attratto da Cristo che compie il miracolo, nel *Davide e Golia* veste i panni del gigante sconfitto. Ma forse il ritratto più enigmatico è quello che si scorge alle spalle di sant'Orsola, nel suo ultimo dipinto, che raffigura il martirio della Santa. È un calco perfetto dell'autoritratto che ha inserito almeno otto anni prima nella *Cattura di Cristo*; la sua fisionomia, intatta nel tempo, sembra non essere stata affatto scalfita dalle peripezie e dalle fatiche di quattro anni di fuga. Non c'è nemmeno traccia dello sfregio che Caravaggio ha subito a Napoli nel 1609, un dettaglio cruento che la sete di realismo dell'artista non si sarebbe certo lasciato sfuggire. Perché il pittore, che più volte dimostra di avere buona memoria per le immagini, riproduce lo stesso volto che ha utilizzato in un altro dipinto? Dobbiamo mettere in dubbio anche la somiglianza di tutti gli altri suoi autoritratti? Oppure questa scelta è dovuta alla fretta di concludere l'opera, alla mancanza di uno specchio e alla disperazione? Sono domande che aspettano ancora una risposta. (D'Orazio, p. 297).

Forse riusciamo a trovare possibili risposte a queste domande nei due romanzi da noi presi in considerazione nel presente lavoro. Il Caravaggio che ci si rivela nelle due storie è prima di tutto un'essere umano, un uomo consapevole del suo destino tormentato, della sua forza e delle sue debolezze e che forse sperava attraverso i suoi quadri di conquistare l'immortalità. E per assicurarsela non bastava dipingere bene, doveva anche sapersi presentare al mondo, crearsi un'immagine. Lo afferma anche D'Orazio nel suo *Caravaggio segreto* ed è forse questa la sua ossessione, quella che condiziona il suo lavoro, la sua intera carriera, i suoi comportamentei e le sue relazioni (D'Orazio 2013, 28). Sempre le ossessioni, che diventano poi vere passioni, muovono anche le due storie da noi confrontate: l'ossessione di dare un senso alla presenza costante che l'ombra di Caravaggio ha sempre avuto nella vita di Tommaso Pincio e la passione per Roma di Radu Paraschivescu.

Due libri che sono stati scritti quasi nello stesso periodo in lingue diverse, da scrittori che non sanno niente l'uno dell'altro, ma che si nutrono di un pensare, un sentire comune, si basano su una cultura comune che dimostrano ancora una volta che anche *se nihil sub sole novum*, tutto può essere riscritto, ricostruito, riformulato. Sono

due opere che in qualche modo si parlano tra di loro senza conoscersi proprio grazie al fatto che sono costruite su una memoria collettiva passata, sulle testimonianze dei contemporanei di Caravaggio, sull'immensa bibliografia esistente e, soprattutto, sui quadri del Nostro, che lo riportano alla memoria collettiva presente, garantendo così l'immortalità tanto desiderata al nostro genio maledetto. Sono senz'altro due libri colti e raffinati, tanto per l'argomento che per lo stile in cui sono scritti, e che assomigliano molto ai loro autori. E non per ultimo, riteniamo i due testi un esempio di cosa significa la comunicazione e l'intesa che esiste tra la cultura italiana e quella romena nel nostro attuale contesto europeo.

Bibliografia

D'Orazio, Costantino. 2013. *Caravaggio segreto*. Ebook. Milano: Sperling&Kupfer.
Paraschivescu, Radu. 2019. *Fluturele Negru*. Ediție revizuită. București: Humanitas.
Pincio, Tommaso. 2018. *Il dono di saper vivere*. Ebook. Torino: Einaudi.

Webografia

https://www.labalenabianca.com/2020/03/25/pincio-dono-di-saper-vivere-recensione/, consultato il 3 novembre 2021.
https://www.labalenabianca.com/2020/10/08/premiobg20-intervista-tommaso-pincio/, consultato il 3 novembre 2021.
https://www.observatorcultural.ro/articol/caravaggio-portret-de-roman/, consultato il 4 novembre 2021.
https://www.observatorcultural.ro/articol/un-cintec-de-lebada/, consultato il 5 novembre 2021.
https://bookhub.ro/fluturele-negru-de-radu-paraschivescu/, consultato il 5 novembre 2021.
https://tommasopincio.net/
https://blogsport.gsp.ro/paraschivescu/

DOI: 10.35923/QR.09.02.24

Elena PÎRVU
(Università di Craiova)

Helga Tepperberg: il culto del dovere compiuto

Abstract: (Helga Tepperberg: the Cult for a Fulfilled Duty) The present work aims at paying a tribute to Helga Tepperberg, a tenured teacher of Italian language and literature at the Faculty of Letters of the "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca, where she generously and devotedly trained many generations. Helga Maria Tepperberg (9 February 1944 – 4 March 2020, a graduate of the Faculty of Romance and Classical Languages of the University of Bucharest, with a major in Italian language and literature and Romanian language and literature, PhD in Philology (Italian literature) of the same university in 1979, with the dissertation *Italo Svevo, omul și opera*, was nationally and internationally acclaimed for the honesty, accuracy and consistency of her entire activity. She was definitely the most important exegete of Italo Svevo in Romania. Her research also focused on other authors, such as Luigi Pirandello, Giorgio Bassani, Giacomo Leopardi, Alessandro Manzoni, Carlo Goldoni.

Keywords: *Helga Tepperberg, teacher, cult, duty, appreciation.*

Riassunto: Il presente lavoro si propone di rievocare la figura di Helga Tepperberg, molti anni professoressa di lingua e letteratura italiana alla Facoltà di Lettere dell'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca, dove ha formato con generosità e dedizione numerose generazioni. Helga Maria Tepperberg (9 febbraio 1944 – 4 marzo 2020), laureata in lettere presso la Facoltà di Lingue romanze e classiche, specializzazione Lingua e letteratura italiana – Lingua e letteratura romena, dell'Università di Bucarest, dottore di ricerca in filologia (letteratura italiana) della stessa università nel 1979, in seguito alla presentazione della tesi *Italo Svevo, omul şi opera* ('Italo Svevo, l'uomo e l'opera'), ha goduto di apprezzamento a livello nazionale e internazionale per l'onestà, l'accuratezza e la coerenza con cui ha svolto la sua intera attività. È sicuramente stata la più importante esegeta di Italo Svevo in Romania. Altri autori che hanno costituito l'oggetto delle sue ricerche sono stati: Luigi Pirandello, Giorgio Bassani, Giacomo Leopardi, Alessandro Manzoni, Carlo Goldoni.

Parole chiave: *Helga Tepperberg, professoressa, culto, dovere, apprezzamento.*

1. Introduzione

Ho conosciuto Helga Tepperberg quasi 30 anni fa, in un gelido giorno di gennaio 1992, quando mi sono presentata all'colloquio di ammissione al dottorato di ricerca nella specialità Lingua e letteratura italiana, presso l'Università "Babeş-Bolyai", sotto la guida del professore ordinario Marian Papahagi. Poi hanno seguito gli esami previsti nel programma del dottorato, la difesa del dottorato l'11 gennaio 1999, nel frattempo l'esame per il posto di assistente universitario, nel gennaio 1993, e l'esame per il posto di lettore universitario, nel gennaio 1996, e, l'ultimo, nel 2003, l'esame per il posto di conferenziere universitario / professore associato.

Quando nell'ottobre 2010 le ho scritto che presso l'Università di Craiova era stato messo in concorso il posto di professore ordinario di lingua italiana mi ha risposto

che le dispiaceva tanto che non poteva essere membra anche in questa commissione e mi ha indicato i nomi dei professori ordinari che potevano esserne membri. Ha vissuto con me le emozioni del concorso e la felicità di averlo vinto e in seguito mi ha proposto di darci del tu.

Dopo la morte fulminea, il 18 gennaio 1999, del professore Marian Papahagi, mi ha telefonato un giorno del marzo 1999 – era la prima telefonata che ricevevo da Helga Tepperberg – per chiedermi di insegnare a contratto, nell'anno academico 1999-2000, presso il Dipartimento di Lingue e letterature romanze della Facoltà di Lettere dell'Università "Babeş-Bolyai" di Cluj-Napoca alcuni corsi. Ho accettato subito, era anche un dovere, anche se in quel momento non sapevo cosa avrei insegnato al corso di metrica italiana. Non dimenticherò mai l'impazienza con cui ho aspettato l'arrivo del manuale *Introduzione alla metrica italiana* di Francesco de Rosa e Giuseppe Sangirardi, che mi aveva mandato un carissimo amico e collega italiano, le emozioni che ho avuto ai primi corsi di metrica, le conversazioni telefoniche con Helga riguardanti questo corso.

L'ultima volta l'ho incontrata il 20 ottobre 2015, in occasione del ricevimento del Premio Marian Papahagi.

2. Profilo biografico

Helga Maria Tepperberg, un *nome importante della "generazione d'oro"*[1] della italianistica romena, nacque il 9 febbraio 1944 a Ceanu-Mare e morì il 4 marzo 2020 a Cluj-Napoca. Laureata in lingua e letteratura italiana – lingua e letteratura romena presso l'Università di Bucarest, divenne dottore di ricerca in filologia (letteratura italiana) presso la stessa Università nel 1979, in seguito alla difesa della tesi *Italo Svevo, omul şi opera* ('Italo Svevo, l'uomo e l'opera').

Dopo la laurea[2], lavorò per qualche mese come bibliotecaria a Bucarest, poi, nel 1968, si trasferì a Cluj-Napoca, dove lavorò prima come assistente tirocinante e poi come assistente titolare al Conservatorio "Gheorghe Dima". Dal 1 ottobre 1975 cominciò a lavorare alla Cattedra / Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Facoltà di Lettere dell'Università "Babeş-Bolyai": cominciò come lettrice supplente e poi come lettrice titolare; nel 1990 diventò conferenziere universitario / professoressa associata e, sfortunatamente, rimarrà con questa qualifica fino all'andare in pensione nel 2009.

Nella qualità di docente universitaria, Helga Tepperberg compì tutti i lavori che spettano a un docente universitario; inoltre coordinò il masterato interdisciplinario *La cultura italiana in Europa*.

[1] Cfr. AA.VV., *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in "Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

[2] Per un profilo biografico dettagliato di Helga Tepperberg, cfr. Delia Morar, *Profilo biografico*, in AA.VV., *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in "Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

"Godè di riconoscimento internazionale e nazionale lungo gli anni e fu sempre stimata per l'onestà, la correttezza e la coerenza con cui svolse costantemente la sua intera attività, in ugual misura dai colleghi, dai collaboratori e dagli studenti" (Morar 2020).

Nell'ottobre 2004, fu insignita dal Presidente d'Italia, Carlo Azeglio Ciampi, con l'*Ordine della Stella della Solidarietà Italiana*, in grado di cavaliere.

3. L'opera

3.1. Helga Tepperberg è stata e rimane senza dubbio il più importante esegeta di Italo Svevo in Romania. Si potrebbe dire che Italo Svevo ha costituito l'argomento permanente della sua attività di ricerca.

La prima tappa di questa preoccupazione è costituita dalla sua tesi di dottorato di ricerca *Italo Svevo, omul şi opera* ('Italo Svevo, l'uomo e l'opera')[1], difesa nel 1979.

La tappa principale la costituisce il lavoro *Schmitz şi Svevo* ('*Schmitz e Svevo*'), costituito di 2 volumi, pubblicati presso la Casa Editrice Napoca Star di Cluj-Napoca: il primo volume nel 2003, il secondo volume nel 2004.

Sull'ultima copertina del primo volume di *Schmitz şi Svevo*, l'autrice dichiara che il libro è in gran parte la ripresa della sua tesi di dottorato di ricerca *Italo Svevo, omul şi opera*, difesa nel 1979. Il primo volume, che comprende la biografia dello scrittore e la presentazione dei suoi romanzi, è apparso nel 2003, l'anno in cui si compivano 75 anni dalla morte di Italo Svevo. Il secondo volume della monografia continua l'analisi dell'opera di Italo Svevo, con i racconti e il teatro, e si conclude con un capitolo dedicato alla presentazione dello scrittore nella sua qualità di erede e di precursore della narrativa italiana ed europea.

Riferendoci al primo volume, raccomandiamo calorosamente le pagine 18 e 19, in cui Helga Tepperberg spiega il contesto in cui sono apparsi i romanzi *Una vita* e *Senilità* di Italo Svevo. Si tratta del periodo in cui la narrativa italiana conosceva due manifestazioni principali: "da una parte il verismo (da Verga, Capuana, De Roberto alla Deledda), nato dall'assimilazione creatrice, nelle condizioni dell'Italia postrisorgimentale, di suggestioni venute dalla prosa europea, francese in primo luogo (da Balzac ai naturalisti)" e, "d'altra parte, il decadentismo, e ci riferiamo a quello rappresentato da D'Annunzio, il promotore di una scrittura elegante, musicale, aristocratica" (Tepperberg 2003: 19). La conclusione a cui arriva Helga Tepperberg è quella che l'insuccesso dei primi due romanzi di Svevo consta "nel fatto che non si inquadravano nei modelli consueti, anzi li sfidavano, proponendo un nuovo modo di scrivere" (Tepperberg 2003: 22).

Passando al secondo volume, innanzitutto notiamo che, per quanto riguarda i racconti di Svevo, Helga Tepperberg considera che "possiamo parlare di tre momenti:

[1] Per una breve e consistente presentazione della tesi di dottorato di ricerca *Italo Svevo, l'uomo e l'opera* di Helga Tepperberg, cfr. Corina-Gabriela Bădeliță, *La coscienza rumena "alle prese" con Italo Svevo ovvero La fortuna di Italo Svevo in Romania*, in AA.VV., *Tutti gli anni di* Svevo, Cluj-Napoca, IDC Press, 2004, pp. 186-187.

• **gli inizi**, cioè i racconti che precedono *Una vita* (*Una lotta* e *L'assassinio di via Belpoggio*) e, in una misura maggiore o minore, si iscrivono sulle coordinate tematiche ed estetiche dei primi due romanzi;

• **i racconti prezeniani**, quelli del cosiddetto periodo di silenzio (i frammenti muranesi, *Vino generoso*, *Il malocchio*, *La madre* ed altri) e che abbiamo nominato così perché, per problematica e personaggi, annunciano l'ultimo romanzo, *La coscienza di Zeno*;

• **i racconti zeniani** (*Argo e il suo padrone*, *Una burla riuscita*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Corto viaggio sentimentale*, *Il vegliardo* ecc.) che riprendono e sviluppano la materia della *Coscienza* allo scopo della redazione di un quarto romanzo" (Tepperberg 2004: 10).

Per quanto riguarda il teatro di Svevo, Helga Tepperberg afferma che in questo, "come nei romanzi, Svevo trova la sua fonte di ispirazione nel mondo della piccola e media borghesia, la cui «scena» prediletta è il «salotto». E, solo con poche eccezioni (*Prima del ballo*, *Atto unico* ed *Inferiorità*, anche se anche qui l'idea è implicita), trasferendo la patologia del sociale nell'ambiente famigliare, le opere drammatiche di Svevo mettono in discussione i problemi della coppia toccata dalla «malattia», la famiglia, l'istituzione che sembra rappresentare la quintessenza dell'ipocrisia di questa classe" (Tepperberg 2004: 66).

Altri lavori su Italo Svevo che ricordiamo qui sono *Svevo – dincolo de roman* ('Svevo – al di là del romanzo'), pubblicato sulla rivista "Il Secolo 20", Rivista di Letteratura universale, nº 1-2-3 / 1979, 110-116; *Svevo prima di Svevo*, pubblicato in *Maestro e Amico. Miscellanea in onore di Stanislaw Widlak*, a cura di Marcela Swiatkowska, Roman Sosnowski, Iwona Piechnik, Wydawnictwo UJ, Krakow, 2004, pp. 365-370; *Inetti vincitori*, pubblicato nel volume collettivo *Tutti gli anni di Svevo*, Cluj-Napoca, 2004, pp. 101-108; *L'ultimo Svevo*, pubblicato nella rivista "Studi Italo-Romeni", 4, Cluj-Napoca, 2006, pp. 81-91; *Inetto e contrario nell'opera di Italo Svevo*, relazione presentata al Colloquio internazionale di italianistica *Fortuna labilis studia perennia*, dedicato al Centenario dell'insegnamento della lingua e della cultura italiana all'Università di Bucarest, organizzato dalla sezione di Lingua e letteratura italiana dell'Università di Bucarest, nel periodo 20-21 novembre 2009, poi pubblicata in Doina Condrea Derer, Hanibal Stănciulescu (coordinatori), *Un secol de Italienistică la Bucureşti*, III. Actele colocviului aniversar ['Un secolo di Italianistica a Bucarest, III. Atti del colloquio anniversario'], Bucarest, 2011, pp. 163-175; *Precursori, contemporanei ed eredi di Italo Svevo*, relazione presentata in conferenza plenaria al Convegno internazionale *La lingua e la letteratura italiana in Europa*, organizzato dalla Cattedra di Lingue clasice e moderne dell'Università di Craiova, nel periodo 18-19 ottobre 2010, poi pubblicata in Elena Pîrvu (a cura di), *La lingua e la letteratura italiana in Europa, Atti del Convegno Internazionale di Craiova (18-19 ottobre 2010)*, Craiova, 2012, pp. 273-282.

L'interesse di Helga Tepperberg per l'opera di Italo Svevo si concretizza anche in un volume di traduzioni, preannunciato dalla pubblicazione delle versioni ridotte di

tre dei racconti sveviani (*Argo e il suo padrone*, *La madre*, *Il malocchio*) sulla rivista "Il Secolo 20", nº 1-2-3/1979, pp. 92-109. Si tratta del volume *Italo Svevo, O farsă reuşită şi alte povestiri* ('Italo Svevo, Una burla riuscita e altri racconti'), preceduto da un consistente studio introduttivo delle traduttrice (pp. 5-20), apparso nel 2002, presso la casa editrice Napoca Star di Cluj-Napoca. Accanto alla versione integrale e riveduta dei tre racconti *Argo e il suo padrone* ('Argus și stăpânul său'), *La madre* ('Mama'), *Il malocchio* ('Piaza rea'), vi compaiono: *Vino nobile* ('Vin nobil'), *Una burla riuscita* ('O farsă reușită'), *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* ('Nuvela bunului bătrân și a frumoasei copile') e *Corto viaggio sentimentale* ('Scurtă călătorie sentimentală'). Così come afferma Bădeliță (2004: 180), abile traduttrice, Helga Tepperberg "è riuscita a trasporre in un rumeno corretto l'andamento a volte scorrevole, a volte incerto o poco elegante del periodo sveviano conservandone così la sua precisa funzione stilistica".

3.2. Helga Tepperberg si è inoltre soffermata su Francesco Petrarca, Carlo Goldoni, Giacomo Leopardi, Giuseppe Parini, Alessandro Manzoni, Umberto Saba, Dino Buzzati, Luigi Pirandello, Giorgio Bassani ecc.

Per Giacomo Leopardi ricordiamo la relazione *Giacomo Leopardi – erede e precursore*, presentata al Convegno Internazionale di Bucarest "Giacomo Leopardi e la sua presenza nelle culture est-europee", Bucarest, 2-5 luglio 1998, e al Convegno Italo-Romeno dell'Accademia di Romania in Roma "Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore", 26-27 novembre 1998, poi pubblicata nel volume *Secondo centenario leopardiano 1978-1998*, "Giacomo Leopardi e la sua presenza nelle culture est-europee". Atti del Convegno internazionale di Bucarest (2-5 luglio 1998). "Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore". Atti del Convegno Italo-Romeno dell'Accademia di Romania in Roma (26-27 novembre 1998), București, 1999, pp. 305-314.

Per Luigi Pirandello citiamo la relazione *Illusioni e delusioni nella Sicilia postrisorgimentale di Luigi Pirandello*, presentata al Convegno internazionale *L'italiano nel mondo, a 150 anni dall'Unità d'Italia*, organizzato dalla Cattedra di Lingue clasice e moderne dell'Università di Craiova, nel periodo 16-17 settembre 2011, e il contributo *Illusioni e delusioni nella Sicilia postrisorgimentale di Luigi Pirandello (*I vecchi e i giovani*)*, pubblicato in Elena Pîrvu (a cura di), "L'italiano nel mondo, a 150 anni dall'Unità d'Italia. Atti del Convegno internazionale di Studi di Craiova, 16-17 settembre 2011", Craiova, 2012, pp. 465-474.

Per Giorgio Bassani ricordiamo la relazione *Tempo e spazio bassaniano*, presentata al Convegno internazionale *Giorgio Bassani, a 10 anni dalla morte*, organizzato dalla Cattedra di Lingue clasice e moderne dell'Università di Craiova, nel periodo 14-15 ottobre 2010, e il contributo *Prospettive spazio-temporali in alcune prose del bassaniano* Romanzo di Ferrara, pubblicato in Elena Pîrvu (a cura di), "Giorgio Bassani a dieci anni dalla morte. Atti del Convegno internazionale di Studi (Craiova 14-15 aprile 2010)", Firenze, 2010, pp. 279-287.

3.3. Helga Tepperberg si è inoltre soffermata a lungo sulla ricezione e la fortuna della letteratura italiana in Romania. In questa sede ricordiamo i seguenti titoli: *Il teatro italiano in Valacchia e Moldavia dalla fine del Settecento al 1900*, pubblicato in "Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, XXXVIII, 1993, 3, pp. 91-106; *Il teatro italiano in Romania dalla fine del Settecento alla fine dell'Ottocento*, pubblicato in "Studia Universitatis Babeș-Bolyai", Philologia, 1994, 4, pp. 91-105; *Il teatro di Paolo Giacometti in Romania*, pubblicato in "Studi italo-romeni", I, Cluj-Napoca, 1997, pp. 63-72; *Alessandro Manzoni in Romania*, pubblicato in "Studi italo-romeni", II, Cluj-Napoca, 1998, pp. 37-48; *Luigi Pirandello in Romania*, pubblicato in L. Valmarin e A. Tarantino (a cura di), "Il piacere della ricerca. Atti delle giornate in onore di Marian Papahagi", Roma, 28-29 gennaio 2000, Roma, 2001, pp. 97-116; *Appunti sulla ricezione della letteratura italiana in Romania*, pubblicato in *Lingua e letteratura italiana dentro e fuori la Penisola.* Atti del terzo Convegno degli Italianisti Europei, a cura di S. Widlak, Cracovia, 2003, pp. 269-279; *La fortuna di Petrarca nella Romania del Novecento*, pubblicato in "Letteratura italiana antica", rivista annuale di testi e studi, anno VII, 2006, pp. 303-314; *Il teatro verista in Romania*, relazione presentata al Simposio internazionale "La cultura italiana in Romania. 80 anni di filologia italiana presso l'Università 'Al. I. Cuza din Iaşi'" organizzato nel periodo 12-13 mai 2006, poi pubblicata in Eleonora Cărcăleanu (coord.), "La cultura italiana in Romania. 80 anni di italianistica presso l'Università 'Al. I. Cuza'", Iași, Atti del Simposio Internazionale di Iași (12-13 maggio 2006), Iaşi, 2006, pp. 285-293.

3.4. Anche se brevemente, ma molto seriamente, Helga Tepperberg si è occupata anche della figura del rumenista Marcello Camilucci, sul quale al convegno *Cultură românească în Italia. 80 de ani de la crearea primei catedre de limba română la Roma / Cultura romena in Italia. 80 anni dalla creazione della prima cattedra di lingua romena a Roma*, svoltosi a Roma nel periodo 27-28 marzo 2006 e organizzato dall'Accademia di Romania di Roma, l'Istituto Culturale Romeno, l'Accademia Romena, il Ministero degli Affari esteri, il Dipartimento di Studi Romanzi e la Cattedra di romeno dell'Università "La Sapienza" di Roma, ha presentato la relazione *Marcello Camilucci – un rumenista dimenticato?*, pubblicata negli Atti dell'incontro, pubblicati dall'Istituto Culturale Romeno (Bucarest, 2006), e ripresa nel volume Helga Tepperberg, *Italica* (Cluj-Napoca, 2006).

3.5. È obbligatorio soffermarci in questa sede anche sul volume *Italica* di Helga Tepperberg, pubblicato verso la fine del 2006 presso la casa editrice Editura Napoca Star di Cluj-Napoca, dato che in questo caso si tratta di una raccolta di studi che nasce dal bisogno dell'autrice di guardare indietro e di fare un bilancio, anche se soggettivo e incompleto, di quello che ha realizzato in un certo campo della sua vita professionale (cfr. p. 6).

Si tratta, come confessa l'autrice, di un volume "che raccoglie, dopo aver scelto, il più delle volte, in base a criteri dettati da 'affinità elettive', e col rischio di ottenere una struttura a mosaico, articoli e relazioni (pubblicati e presentate in Romania o all'estero) dedicati alla letteratura italiana" (p. 92).

Dedicato alla memoria dell'impareggiabile italianista Eta Boeriu, traduttrice in romeno di Dante, Petrarca, Boccaccio e autrice, in collaborazione con Maria Oprean, del primo manuale romeno di italiano per gli studenti di Conservatorio (apparso nel 1968), il volume *Italica* ha una struttura bilingue, romena e italiana, determinata dal campo stesso e dalle varie circostanze in cui i materiali furono concepiti. È l'autrice stessa che ci avverte che ci sono due articoli che hanno tanto la versione italiana, quanto quella romena: *Credinţă şi morală la Alessandro Manzoni* / *Fede e morale in A. Manzoni* e *Meseria de a... scrie* / *Il mestiere di... scrivere*.

La prima parte del volume comprende gli articoli e le relazioni: *Remember* (pp. 7-10), *Marii trecentişti şi muzica* ('I grandi trecentisti e la musica', pp. 11-18), *Giuseppe Parini* (pp. 19-25), *Giacomo Leopardi şi poezia sentimentului* ('Giacomo Leopardi e la poesia del sentimento', pp. 26-33), *Credinţă şi morală la Alessandro Manzoni* ('Fede e morale in Alessandro Manzoni', pp. 34-38), *Schmitz şi Svevo* ('Schmitz e Svevo', pp. 39-46), *Glose la proza lui Umberto Saba* ('Glosse alla prosa di Umberto Saba', pp. 47-55), *Dino Buzzati sau "Burghezul vrăjit"* ('Dino Buzzati o "Il borghese incantato"', pp. 56-65), *Meseria de a... scrie* (pp. 65-72), *Momente ale narativei lui Italo Calvino* ('Momenti della narrativa di Italo Calvino', pp. 73-79), *Coordonate spaţio-temporale în proza lui Giorgio Bassani* ('Coordinate spazio-temporali nella prosa di Giorgio Bassani', pp. 80-87) e *Teatrul italian în secolul XX* ('Il teatro italiano nel secolo XX', pp. 88-91).

Nella seconda parte sono compresi gli articoli e le relazioni: *Giacomo Leopardi – erede e precursore* (pp. 93-108), *Fede e morale nei* Promessi Sposi *di Alessandro Manzoni* (pp. 108-115), *Italo Svevo tra Otto e Novecento* (pp. 116-124), *Svevo prima di Svevo* (pp. 125-132), *Inetti vincitori?* (pp. 133-140), *L'ultimo Svevo* (pp. 141-148), *La linea Svevo-Pirandello* (pp. 149-160), *Da Italo Svevo a Giuseppe Berto* (pp. 161-167), *Il mestiere di... scrivere* (168-176), *La fortuna di Petrarca in Romania* (pp. 177-193), *Marcello Camilucci – un rumenista dimenticato?* (pp. 194-206).

L'autrice tiene a precisare che non ha aggiornato le cose più vecchie per non dare l'impressione di un insieme artificiale (p. 6, 92).

I materiali si susseguono in base alla cronologia dettata dalla storia letteraria (dal Trecento al Novecento); l'anno fra parentesi è quello della pubblicazione o della presentazione (nel caso di Leopardi ci sono due date diverse perché la presentazione e la pubblicazione non furono dello stesso anno).

Dato che offrono dati meno conosciuti sia dagli italiani che dai romeni, in questa sede ci soffermeremo sugli articoli *Remember* e *Marcello Camilucci – un rumenista dimenticato?*.

L'articolo *Remember* (pp. 7-10) è, fondamentalmente, una relazione presentata nel 1994 al convegno commemorativo organizzato a Cluj-Napoca a dieci anni dalla morte dell'italianista Eta Boeriu, "accanto alla quale ho lavorato sette anni e della cui amicizia, sono fiera di dirlo, ho goduto fino alla crudele e ingiusta separazione... la collega e l'amica Eta Boeriu... alla quale devo così tanto in piano professionale e

umano". Sono parole che Helga Tepperberg ha pronunciato nel 1994 e che rinnova alla p. 8 del volume, nel 2006.

Eta Boeriu è conosciuta soprattutto come la traduttrice in romeno di Dante, Petrarca e Boccaccio. Ma "a questi tre nomi si aggiungono Michelangelo, Leopardi, Castiglione, Verga, Moravia, Pavese, Vittorini, i poeti siciliani contemporanei, quelli inclusi nell'*Antologia poeziei italiene, secolele XIII-XIX* ('Antologia della poesia italiana, secoli XIII-XIX') o gli autori della *Commedia del Rinascimento*" (cfr. p. 7). Sono meno quelli che sanno che Eta Boeriu fu docente di lingua italiana al Conservatorio "Gheorghe Dima" di Cluj-Napoca. "Grazie al suo talento, i membri del coro del Conservatorio e della formazione corale 'Capella Transilvanica' hanno goduto di traduzioni dei testi dei madrigali del Rinascimento e del Barocco... in cui alla performanza letteraria si aggiungeva il rispetto delle esigenze legate alla partitura musicale" (p. 9). Sempre a Eta Boeriu (in collaborazione con la professoressa Maria Oprean, che ha composto il compendio grammaticale) dobbiamo il primo manuale romeno di italiano per gli studenti dal Conservatorio, apparso nel 1968 (cfr. p. 9), manuale estremamente attuale anche ai nostri giorni.

L'articolo, *Marcello Camilucci – un rumenista dimenticato?* (pp. 194-206) evoca invece un rumenista italiano che molti di noi non conoscono. L'autrice stessa confessa che ha saputo di questo nome nel 1995, nell'ultimo giorno in cui si trovava alla Biblioteca Nazionale di Roma per documentarsi per il tema che le spettava nel progetto *Enciclopedia dei Rapporti Culturali Italo-Romeni* (*ERCIR*), iniziato dall'indimenticabile italianista Marian Papahagi[1], con il sostegno finanziario della Presidenza Centrale di Roma della Società "Dante Alighieri" e del Ministero Romeno dell'Insegnamento.

Marcello Camilucci, il protagonista dell'articolo in discussione, che ha affermato varie volte "che la Romania fu per lui una seconda patria e ne amò non solo la cultura ma anche la gente, il paesaggio" (p. 195) conobbe la Romania per la prima volta nel 1937, quando trascorse l'estate a Vălenii de Munte, presso l'Università per stranieri di Nicolae Iorga, e fino alla seconda Guerra mondiale ci tornò varie volte (cfr. p. 195). Insegnò il romeno presso le Università di Milano e di Roma, città in cui trascorse la maggior parte della sua vita. Collaborò anche alla terza pagina di varie riviste e giornali ("L'Osservatore Romano", "Avvenire d'Italia", "La Discussione", "Studium") e fu per molti anni critico d'arte presso la rivista "Studi Romani". Fece parte del consiglio d'amministrazione della RAI e dell'ERI.

Dalla generosa attività di rumenista di Marcello Camilucci, Helga Tepperberg ricorda, fra l'altro, il libro *La vita e l'opera di Panait Cerna* (Roma, Istituto Nazionale dell'Europa Orientale, 1935) e gli studi e gli articoli *Panorama della moderna poesia romena* (Firenze, "Letteratura", II/1938, n. 3, p. 143-154), *Eminescu e Leopardi* (nella

[1] Dei contributi in cui Helga Tepperberg ricorda il professore Marian Papahagi (1948-1999), in questa sede citiamo *Ricordo di Marian Papahagi*, in "Letteratura italiana antica", III, 2002, pp. 329-332, e *Uno spirito rinascimentale del Novecento*, in "Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno IX, n. 10, ottobre 2019.

Comemorarea lui Eminescu [La commemorazione di Eminescu, Bucarest, 1939, p. 1080-83), *Pensiero e poesia di Lucian Blaga* ("Dialoghi", II/1954, n. 3-6, p. 145-148), *Poesia romena della diaspora* ("Romania", IV/1957, n. 14, p. 4-5) e il volume di traduzioni *Poesia romena*, Napoli, "Il Pensiero", «Isola d'Oro», 1966 (che contiene traduzioni da N. Crainic, V. Voiculescu, L. Blaga, I. Pillat, V. Horea, Şt. Baciu), ristampato nel 1995.

Non possiamo non osservare, e concludiamo così, che la maggior parte degli articoli del volume *Italica* sono dedicati a Italo Svevo, autore sul quale, come abbiamo già detto, Helga Tepperberg è ritornata frequentemente lungo la sua carriera.

Bibliografia

AA.VV. 2004. *Tutti gli anni di Svevo*. Cluj-Napoca: IDC Press.

AA.VV. 2006. *Cultură românească în Italia. 80 de ani de la crearea primei catedre de limba română la Roma / Cultura romena in Italia. 80 anni dalla creazione della prima cattedra di lingua romena a Roma*, Actele Colocviului italo-român, Roma, 27-28 martie 2006 / Atti del Convegno italo-romeno, Roma, 27-28 marzo 2006. București: Institutul Cultural Român.

AA.VV. 2020. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile, rivista online: http://www.orizonturiculturale.ro/ro_proza_In-memoriam-Helga-Tepperberg.html, ultimo accesso: 20 luglio 2021.

Bădeliță, Corina-Gabriela. 2004. *La coscienza rumena "alle prese" con Italo Svevo ovvero La fortuna di Italo Svevo in Romania*, in AA.VV., *Tutti gli anni di Svevo*. Cluj-Napoca: IDC Press, pp. 177-189.

Bence-Muk, Mirona. 2020. *Evocare Helga Tepperberg*, in AA.VV. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), **in "**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

Cărcăleanu, Eleonora (coord.). 2006. *La cultura italiana in Romania. 80 anni di italianistica presso l'Università "Al. I. Cuza", Iaşi. Atti del Simposio Internazionale di Iaşi (12-13 maggio 2006)*. Iaşi: Editura Universităţii "Alexandru Ioan Cuza".

Condrea Derer, Doina, Stănciulescu, Hanibal (coordinatori). 2011. *Un secol de Italienistică la Bucureşti*, *III. Actele colocviului aniversar*, București: Editura Universităţii din Bucureşti.

Damian, Otilia Ștefania. 2020. *Helga Tepperberg: model de om și profesor*, in AA.VV. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

Fekete, Monica. 2020. *Demnitatea unei vieţi*, in AA.VV. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

Istrate, Mariana. 2020. *Helga. In memoriam*, in AA.VV. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

Morar, Delia. 2020. *Profilo biografico*, in AA.VV. *Una vita al servizio dell'italianistica. In memoriam Helga Tepperberg* (1944-2020), in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno X, n. 4, aprile.

Pîrvu, Elena. 2010. Italica*, un volum apărut din nevoia de a privi în urmă*, in "Mozaicul", serie nuova, anno XIII, nr. 9 (143), p. 10.

Pîrvu, Elena (a cura di). 2010. *Giorgio Bassani a dieci anni dalla morte. Atti del Convegno internazionale di Studi (Craiova 14-15 aprile 2010)*, Firenze: Franco Cesati Editore.

Pîrvu, Elena (a cura di). 2012. *La lingua e la letteratura italiana in Europa, Atti del Convegno Internazionale di Craiova (18-19 ottobre 2010)*. Craiova: Editura Universitaria.

Pîrvu, Elena (a cura di). 2012. *L'italiano nel mondo, a 150 anni dall'Unità d'Italia. Atti del Convegno internazionale di Studi di Craiova, 16-17 settembre 2011*, Craiova: Editura Universitaria.
Svevo, Italo. 2002. *O farsă reușită și alte povestiri*, traduzione e studio introduttivo di Helga Tepperberg. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.
Swiatkowska, Marcela, Sosnowski, Roman, Piechnik, Iwona (a cura di). 2004. *Maestro e Amico. Miscellanea in onore di Stanislaw Widlak*. Krakow: Wydawnictwo UJ.
Tepperberg, Helga. 1980. *Corso di storia della letteratura italiana – Umorismo e fantastico nella narrativa italiana contemporanea*. Cluj-Napoca: Universitatea "Babeș-Bolyai".
Tepperberg, Helga. 2002. *Ricordo di Marian Papahagi*, in "Letteratura italiana antica", III, pp. 329-332.
Tepperberg, Helga. 2003. *Schmitz și Svevo*, vol. I. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.
Tepperberg, Helga. 2004. *Schmitz și Svevo*, vol. II. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.
Tepperberg, Helga. 2006. *Italica*. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.
Tepperberg, Helga. 2019. *Uno spirito rinascimentale del Novecento*, in **"**Orizzonti culturali italo-romeni / Orizonturi culturale italo-române", anno IX, n. 10, ottobre, rivista online: http://www.orizzonticulturali.it/it_interventi_Helga-Tepperberg.html, ultimo accesso: 20 luglio 2021.
Valmarin, Luisa e Tarantino, Angela (a cura di). 2001. *Il piacere della ricerca. Atti delle giornate in onore di Marian Papahagi, Roma, 28-29 gennaio 2000*. Roma: Bagatto Libri.
Widlak, Stanislaw (a cura di). 2003. *Lingua e letteratura italiana dentro e fuori la Penisola. Atti del terzo Convegno degli Italianisti Europei*. Cracovia: Università Jagellonica.

DOI: 10.35923/QR.09.02.25

Antonio ROMANO
(Università degli Studi di Torino)

"Pò èsse piuma e ppò èsse fèro": la voce di Roma nel parlato mediatico e negli scritti dei poeti dell'Otto-Novecento

Abstract: ("Pò èsse piuma e ppò èsse fèro": The voice of Rome in the media and in the dialectal poetry of the XXth c.) The linguistic norms of the Italo-Romance dialect and the local variety of the Italian language spoken in Rome have been discussed in several important monographs. Nevertheless they recently found new contributions in the research carried out by young scholars who studied the historical and geographic relationship between the different linguistic communities settled in this microcosm where all the paths are usually said to converge from everywhere. As well known, the local dialect – the romanesco – belongs to central Italo-romance dialects, and it is well distinct from other dialects of the Latium because of the historical influence of Tuscan, and especially the Florence language, that caused its separation from more southern dialects in XV c. CE. It is undeniable that the present-day Roman society – which attracted and assimilated people form other regions during the last centuries – is still composed by a majority of speakers who inherited the traditional language. Citizens from different origins developed it with a relative continuity, by just introducing a few new elements that were adapted to the main linguistic frame at various levels. The lack of an abrupt boundary in terms of phonotactic and morphosyntactic properties between the romanesco and Italian let the local language easily enlarge its lexis and idioms. More than in other Italo-romance languages, this quality gives it an extraordinary variability in stylistic registers which are available to listeners of other regions, without limiting its very expressive characters to its uses by speakers of the working class. Being aware that the city voice may be heard either as a feather or as a weapon, I propose to explore in this talk a selection of samples spanning from the speech style which sometimes appears in AV products, such as cartoons and TV series, to the more typical language of the historical Roman comedians and even to some literary instances in the dialectal poetry. The novelty of this contribution is the reference to real utterances where this expressiveness emerges by allowing the chamaeleon-like attitudes of this language to be acknowledged from a direct listening

Keywords: *written and spoken languages, phonetics and written form of the Rome dialect, dialectal poetry, dialect use in the media.*

Riassunto: Sulla norma linguistica del romanesco e dell'italiano di Roma sono stati scritti saggi importanti e si trovano ancora contributi innovativi in ricerche recenti che indagano le relazioni storico-geografiche tra le parlate di questo microcosmo verso cui "portano tutte le strade". Notoriamente, pur appartenendo al gruppo dei dialetti centrali, il romanesco si discosta da quelli parlati nell'area laziale per gli influssi del tosco-fiorentino. Come da tempo è stato proposto – e come qualche valoroso studioso sta ancora documentando – fino al XV secolo rientrava tra i dialetti meridionali, trovandosi poi a evolvere in modo inatteso sul modello dei vicini dialetti toscani. È innegabile che la comunità romana attuale – che pure ha attratto eaccolto per secoli abitanti di varia provenienza – sia rappresenta principalmente dall'allargamento di una popolazione insediata con continuità in questo territorio e, nonostante gli apporti esterni, abbia lasciato sedimentare nella varietà locale elementi innovativi che si sono inseriti adattandosi a vari livelli. La mancanza di un confine netto tra la lingua romana - il romanesco, appunto - e l'italiano fa allargare a dismisura, più che in altre prestigiose lingue locali, le potenzialità espressive di un varietà linguistica funzionale e autonoma che raggiunge tutti gli italofoni e non risulta necessariamente relegata a usi socialmente "bassi". Con la consapevolezza che la voce della città "può essere piuma o può essere ferro",

in questo intervento propongo di esplorare alcuni modelli diparlato partendo da quelli piuttosto connotati dell'AV (alcuni prodotti dianimazione e serie TV), a quello di alcune voci storiche del cinema e del teatro, fino a quello aulico-letterario della più sublime poesia dialettale. La novità del contributo sta nel riferimento ad aspetti enunciativi che permettono di far emergere l'espressività di questa lingua camaleontica dall'ascolto diretto di una raccolta di campioni rappresentativi.

Parole chiave: *parlato e scritto, fonetica e grafia del romanesco, poesia dialettale.*

Introduzione

A guardare la ricca letteratura scientifica sulla lingua di Roma, sembrerebbe che rimanga poco da dire. I migliori linguisti italiani hanno potuto a lungo osservare, descrivere, discernere codici, sottocodici e registri che caratterizzano il ricco repertorio dei romani. Chi meglio dei romani stessi, che vantano un'ottima tradizione di studi e la presenza in città di finissimi studiosi, potrebbe dire qualcosa di nuovo? La bibliografia sembra esaurire infatti tutti gli ambiti. Tuttavia, come spesso accade in Italia, restano forse ai margini soltanto i fenomeni fonetici e, in particolare, intonetici. La motivazione di questo contributo, redatto da un non romano, non può che essere "etica", quindi[1]. Con lo sguardo di chi vive Roma senza abitarci, avvalendomi delle costanti frequentazioni e una profonda ammirazione per gli artisti, gli intellettuali e i colleghi che in questa città si sono formati, cercherò di descrivere alcuni aspetti della lingua delle sue voci più note, come affiorano quotidianamente nella periferia del Paese, verificando di volta in volta una selezione di fenomeni meno appariscenti del rimano mediatico con le attestazioni nelle fonti letterarie. D'altra parte, proprio nei giorni in cui sto concludendo questo mio testo, furoreggiano nei media le opinioni di chi – alla periferia del Paese – sente eccessivamente pervasivi alcuni tratti dell'italiano della capitale e chi, invece, proprio per evitare facili omologazioni, apprezza la vitalità e la variabilità delle lingue del repertorio locale, ricorrendo a citazioni come quella che introduce il titolo di questo contributo.

1. Una visione *etica*

Sebbene già molte siano state osservate, tanto in una visione glottologica quanto in una storico-linguistica, in questi paragrafi sorvolerò – senza pretesa di esaustività – alcuni elementi che caratterizzano il roman(esc)o. Adotterò un punto di vista *etico* (v. n. 1) e discuterò di alcuni livelli di costruzione del parlato che sono spesso opacizzati, nell'immaginario del non-specialista, da una visione troppo dipendente dalla riflessione sulla lingua scritta e da una formazione troppo condizionata dall'italiano. Cercherò di evitare di generalizzare, perché – come scrivevo recentemente nella prefazione ai "100

[1] A una ripresa del contrasto di vedute indotto dalla distinzione "etico" vs. "emico", invisa a molti specialisti, anche nel campo linguistico (nel quale si era originata) ho dedicato recentemente del contributo (Romano 2021).

Sonétti 'n po' scorètti" di Carlo Giacobbe (2021) – "Roma è una città complessa e variegata, e non si può pensare che tutti i suoi versatili cittadini parlino esattamente la stessa lingua" né si può pensare che il diasistema romano si definisca senza discontinuità dal resto del territorio circostante[1]. Notoriamente, infatti, pur appartenendo al gruppo dei dialetti centrali, il *romano* (o *romanesco*)[2] si discosta da quelli parlati nell'area laziale per gli influssi del tosco-fiorentino. Come da tempo è stato proposto – e come qualche valoroso giovane studioso sta documentando –, fino al XV sec. rientrava tra i dialetti meridionali, trovandosi poi a evolvere in modo inatteso sul modello dei vicini dialetti toscani[3].

Ma, al di là delle ragioni storiche e delle variabili sociali che hanno contribuito a rendere oggi diverso il romanesco dagli altri dialetti laziali, è qui l'aspetto concreto della caratterizzazione fonetica di specifici esempi di parlato che consideriamo meritevole di attenzione. E, in particolare, oltre ai vantaggi che può portare un'ottica linguistica generale spostata dall'asse diacronico a quello diafasico/diamesico, è nella descrizione di una selezione (arbitraria, ma concreta) di campioni linguistici che si possono fornire elementi per definire maggiormente quell'ambito dell'enunciazione (e dell'intonazione) che solo recentemente, spesso con l'ausilio degli strumenti della fonetica sperimentale, sta dando concretezza alle brillanti intuizioni del cittadino comune e confermando i risultati di alcuni studi di più ampio respiro metodologico (Albano Leoni & Giordano 2005)[4].

2. Il romanesco tra i dialetti d'Italia

Alle opinioni che i non specialisti possono formarsi attorno ai rapporti tra dialetto e lingua in Italia, hanno già risposto decine di autori italiani e stranieri che nell'ultimo secolo hanno documentato la variazione linguistica nel Paese. Per gli specialisti si tratta di un tema che è già stato declinato all'interno di numerosi paradigmi disciplinari: alle varietà locali della lingua nazionale, alle parlate alloglotte e alle lingue dei migranti e delle popolazioni non sedentarie si uniscono generalmente, con vari gradi di vitalità, i dialetti d'Italia (Avolio 2009), lingue locali di origini romanze, affini all'italiano, ma con caratteristiche storico-linguistiche che in altre aree d'Europa basterebbero a

[1] Di questo trattano già Vignuzzi (1988) e De Mauro (1989). Un contributo allo studio della variazione sul piano sovrasegmentale, attento ad alcune differenze tra le borgate è ora offerto da De Iacovo & Romano (2016).

[2] Forse non *romanaccio* (sul tema si veda Schweickard 2010).

[3] Con uno sguardo allargato alle parlate di un'area più vasta, si veda ora Valenti (2018). Osservazioni in questo senso sono già in Migliorini (1948) e Ernst (1970), ma sono sviluppate da Palermo (1991) con rimandi ai contributi di P. Trifone e M. Mancini. Un'ampia discussione, anche in riferimento a un saggio del 1929 di Clemente Merlo, è inoltre in Loporcaro, Faraoni & Di Pretoro (2012).

[4] Tra i lavori che menzionerò su questa scia, anticipo qui quelli di Marotta e Sardelli (2009), sulla determinazione di alcuni specifici profili intonativi (ora indagati in un quadro più ampio da De Iacovo 2019), e Loporcaro & Faraoni (2021), sulle caratteristiche di una delle più tipiche modalità allocutive (v. anche D'Achille, Stefinlongo & Boccafurni 2012).

determinare sistemi linguistici ritenuti indipendenti[1]. In questa uniformità territoriale sfumerebbe l'area più centrale della Toscana e, in particolare, proprio Roma, in cui le parlate locali più tradizionali (rustiche o urbane) sono talvolta percepite come vernacoli, in osmosi più fluida con le varietà alte d'italiano da cui facilmente traggono elementi, che si adattano senza grandi trasformazioni. Ed è in quest'italiano, storicamente molto presente nei media (dalla radio al cinema, alla TV, con affioramenti significativi anche nel linguaggio politico), che trapelano altrettanto facilmente soluzioni linguistiche ammiccanti verso le quali il parlante colto – anche di altre regioni – mostra non solo indulgenza, ma spesso una certa attrazione incondizionata (si pensi alla diffusione, anche nel Nord-Italia di espressioni informali come *nun me ne pò ffregà dde meno*, *nun ze pò ffa'/ssentì*, anche quando variamente italianizzate). Ora, al di là dei modelli di parlante che possiamo conoscere (o aver conosciuto) attraverso i media, sembra evidente che in questo *continuum* variazionale si collocano varianti stilistiche che possono caratterizzarsi per tutto un complesso di caratteri che va dalla morfosintassi al lessico e che può risultare specifico di determinati quartieri e profili sociali emarginati o antagonisti oppure ridursi al semplice "accento" (un italiano piuttosto neutro, connotato soltanto per sfumature o rari fenomeni fonetici lessicalizzati, con un incedere solo occasionale a fatti minori di morfologia). Senza dimenticare l'infinità di soluzioni intermedie, come esempi di quest'ultimo citerei il caso di quei doppiatori, parlanti standard per eccellenza, che si lasciano sfuggire in un italiano impeccabile la *s* lunga iniziale di "sedia" (cfr. "aggeminazioni romane" in Pisani 1972, v. §3.2).

Non pochi studi negli ultimi anni hanno fatto il punto sull'annosa questione: Roma ha tante lingue quanti quartieri e, così come titola in apertura questo contributo, la sua voce "può essere una piuma" o "può essere ferro". Se, quindi, qualcuno riconosce Roma nella voce di Aldo Fabrizi, di Anna Magnani, di Gabriella Ferri, di Gigi Proietti, di Carlo Verdone o dell'"Albertone nazionale" (Alberto Sordi) per altri è nell'eloquio dei personaggi di Suburbia o dei fumetti di Zerocalcare (v. dopo)[2]. E, delineando con questi una periodizzazione che interessa gli ultimi decenni, andando più indietro scopriamo che per altri ancora idealmente il romanesco prototipico resta nei personaggi di Ettore Petrolini o nei versi di Trilussa o di Belli[3].

[1] Proprio nel caso di Roma, vale la pena menzionare anche il giudeo-italiano, che sopravvive in sparute formule di famiglie che ne conservano il ricordo (alcuni esempi di mistilinguismo sono visibili negli scritti di Del Monte 1908), e le lingue dei Rom sedentarizzati (immortalata in alcuni prodotti audiovisivi, v. §3.3).

[2] La lista dei romani del mondo dello spettacolo noti al pubblico italiano include oggi anche artisti come Emanuela Fanelli o Sora Cesira, la cui notorietà passa anche dal *web*, ma il cui linguaggio è spesso solo velato di romanità (si veda Loporcaro & Faraoni 2016).

[3] In merito alla periodizzazione del romanesco rinvio a Trifone (1992, 2008). Partendo da dialoghi frettolosi e frammentari di uno stile contemporaneo che può indulgere nel turpiloquio e passando per la caricatura (o la valorizzazione) di personaggi stereotipati, questo percorso si conclude col riferimento al romanesco d'autore, al quale dedicano importanti considerazioni Serianni (1996), Teodonio (1998) e Costa (2001). Non per questo dimentichiamo l'uso del romanesco in prosa, al quale qui accenno solo ricordando G. Zanazzo (v. Giovanardi 2013; v. anche D'Achille & Giovanardi 2001).

3. Descrizione dei materiali analizzati

3.1. Scritto e parlato nella poesia e nella recitazione tra Otto- e Novecento

L'intervento di cui si dà qui una traccia scritta ha esplorato un limitato orizzonte cronologico nel quale si manifestano diversi registri stilistici di commistione. Partendo dall'osservazione di campioni di parlato oggi facilmente disponibili grazie alla condivisione di risorse rese possibili dal *web*, avevo potuto fare alcune osservazioni sulla lingua della poesia e della prosa anche testimoniate attraverso la musica, il teatro, il cinema, la TV e il *web* (v. §2) soffermandomi spesso su fenomeni segmentali e soprasegmentali della pronuncia e della loro variabile resa nello scritto, sotto la spinta del sistema grafico dell'italiano.

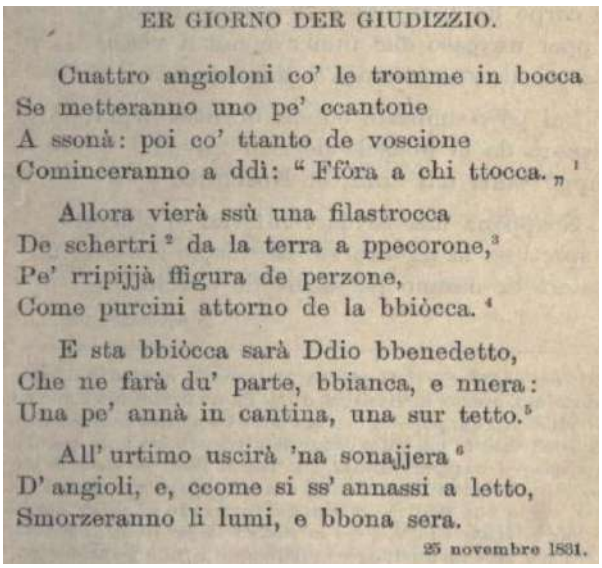
Ero partito proprio da Giuseppe Gioachino Belli (Roma, 1791-1863), in particolare dal sonetto *Er giorno der giudizzio* (composto nel 1831), basandomi sull'edizione del testo disponibile nei "Sonetti romaneschi", edizione 1889 (*archive.org*). Notoriamente Belli era molto attento alla grafia (Teodonio 1998, D'Achille & Giovanardi 2001) e dalle soluzioni adottate visibili in Fig. 1, salvo qualche rara incoerenza, registra sempre foneticamente pregeminazioni, autogeminazioni e cogeminazioni (Canepari 1999,). Fedelmente alla pronuncia reale, nota anche i fenomeni di assimilazione fonosintattici, gli sviluppi sistematici di elementi epentetici e la tipica lenizione di /ʧ/ postvocalico[1]. Si notino ad es. le doppie consonanti iniziali di *Ddio* (pregeminata, v. Pisani 1972) e *bbiòcca* (autogeminata per via di /bb/, geminata intrinseca), indipendenti dalla parola precedente (che in qualche caso potrà pure essere cogeminante), e la doppia iniziale di molte parole che seguono la preposizione *a* (con le eccezioni di *chi* e *letto*) e le congiunzioni *e* e *si* (*e nnera*, *si ss'annassi*)[2]. Lo stesso accade per *co'* e *pe'* (per assimilazione originaria, cfr. Loporcaro 1997). Segnalo poi gli esempi di *voscione* [voˈʃoːne] (/ʃ/ non è geminata intrinseca!) di *perzone* [perˈʦoːne] (per regolare affricazione di /s/ in /rs/, come anche in /ls/ e /ns/). Risaltano inoltre il rotacismo di /l/ in coda sillabica (*purcini*; ma anche *schertri*, dopo la caduta dell'intertonica), anche in fonosintassi, ovviamente (*der giudizzio, sur tetto*). Numerosi esempi come questi sono individuati e discussi, tra gli altri, da Trifone (2017) su diversi componimenti di quest'eccellente poeta di "argomento e armonia".

Perché quindi ho scelto proprio quest'esempio? Da un lato, perché se ne trovano diverse riproduzioni in molte antologie, riedizioni etc. E ultimamente è soprattutto il *web* che pullula di trascrizioni e citazioni… Il dato sconfortante in questo caso è però nella generale mancanza di fedeltà al testo originario (con scelte tutt'altro che

[1] L'accentazione non disambigua forme piane da forme sdrucciole, ma l'accento segnala i timbri di alcune voci che potrebbero essere ambigue (*fòra*) o che il lettore potrebbe non conoscere o pronunciare secondo altre norme (*bbiòcca bbiòcca*). Anche le forme verbali apocopate sono accentate (perché tronche, letteralmente: *annà*, *dì*…), mentre in altri casi compare l'apostrofo (*du'*).

[2] Sorprende la cogeminazione (raddoppiamento fonosintattico, *RF*) anche in contesti separati da segni d'interpunzione solitamente corrispondenti a confini prosodici bloccanti (noti sin da Camilli 1911) che, evidentemente, nella lettura poetica, invece non sono realizzati (*Cominceranno a ddì: "Fòra a cchi ttocca"*; *e, come si ss'annassi a lletto,*).

migliorative, ai fini del recupero della reale pronuncia, ma – anzi – inclini a introdurre elementi incostantemente interferiti dalla norma grafica dell'italiano, come se si trattasse della stessa lingua!). D'altro canto, ed è questo per me molto rilevante, sono oggi disponibili anche diverse letture contemporanee del testo da parte di interpreti nativi molto convincenti nelle loro oralizzazioni (tra questi, Roberto Ciavarro e Claudio Damiani)[1]. E in queste emerge un dato interessante relativo a quello che si considera oggi un tratto tipico del romanesco: lo scempiamento di *rr*. Se oggi infatti l'incipit del v. 7 suona indubitabilmente *pe' rip(i)jà* ai tempi del Belli, si poteva ancora avere: *Pe' rripijjà ffigura de perzone*, col mantenimento di una *r* polivibrante lunga (Trifone 2017)[2].



ER GIORNO DER GIUDIZZIO.

Cuattro angioloni co' le tromme in bocca
Se metteranno uno pe' ccantone
A ssonà: poi co' ttanto de voscione
Cominceranno a ddì: " Ffòra a chi ttocca. "[1]

Allora vierà ssù una filastrocca
De schertri[2] da la terra a ppecorone,[3]
Pe' rripijjà ffigura de perzone,
Come purcini attorno de la bbiòcca.[4]

E sta bbiòcca sarà Ddio bbenedetto,
Che ne farà du' parte, bbianca, e nnera:
Una pe' annà in cantina, una sur tetto.[5]

All' urtimo uscirà 'na sonajjera[6]
D' angioli, e, ccome si ss' annassi a letto,
Smorzeranno li lumi, e bbona sera.

25 novembre 1831.

[1] Lo stesso accade comunemente per le opere di Trilussa (che già ricorre a sottospecificazioni grafiche). In questo caso, però, abbiamo anche una preziosa registrazione della lettura da parte dello stesso Carlo Alberto Salustri (ARCHIVIO ISTITUTO LUCE, 1950; https://www.youtube.com/watch?v=EsRsh39apX4) che aiuta nello studio dell'oralità originaria e delle corrispondenze tra parlato e scritto (su un modello già italocentrico). Per fare anche solo un esempio che illustri varie condizioni di italianizzazione, considero un'interpretazione di "Però" da parte di Gigi Proietti, che pure esibisce un modello di parlato molto rappresentativo (Rai3, *Ballarò*, 29 novembre 2005). Per ragioni che posso solo immaginare, Proietti la recita commettendo diverse "infedeltà", in esempi come *C'era una volta un re* (*1§2a*) che illustra una resa irregolare dell'atteso esito rotacizzato di *l* (*vorta*). In diversi casi è la mancata assimilazione di *-nd-* > *-nn-* che risalta rispetto all'originale: *secondo la coscenza nazzionale* (2§4). O, infine, tra gli altri, *je levava una ghiandola speciale* (2§2, invece di *glàndola*), *a unirlo in un medèsimo partito* (1§4; invece di *unillo*), *se no ricominciamo il tirammolla* (9§4, invece di *er*). Si tratta di fenomeni che si ritrovano anche nelle diverse restituzioni grafiche diffuse da *internet*, un luogo dove la riproduzione dei testi avviene con effetti di amplificazione ancora da studiare bene (Palermo 2017).

[2] Si noti anche la segnalazione di un consistente elemento consonantico di "estirpazione di iato" (*pijjà'*) laddove oggi si tende ad avere addirittura un dittongo (*pjà*) che farebbe venir meno una sillaba al verso (endecasillabo).

Fig. 1. Testo de *Er giorno der giudizzio* di G.G. Belli (ed. 1889), in cui si notano regolarmente registrati alcuni fenomeni della pronuncia che sono invece spesso alterati nelle riproduzioni odierne.

Da Belli a Petrolini, l'uso creativo della lingua passa dalla poesia al teatro di varietà, con alcuni esempi che ho tratto da un noto *sketch*: *'Na ggita a li castelli*[1]. Nella sezione introduttiva di questo si trova un campione di parlato (simulato) in cui Ettore Petrolini (Roma 1884-1936) fa sfoggio della tipica espressività romana. In questo, oltre a ritrovare diverse soluzioni intonative per gli schemi più ricorrenti, si individua chiaramente un esempio che illustra il tipico profilo dell'interrogativa totale (già descritto da Panconcelli-Calzia 1939). Infatti il breve dialogo qui riportato comincia proprio con la domanda il cui profilo è riportato in Fig. 2[2]. Soprattutto la sezione conclusiva del profilo, con quegli specifici movimenti melodici (pretonica media, tonica discendente e leggera risalita sulla postonica finale degli enunciati interrogativi piani) corrisponde alla soluzione descritta in Romano & De Iacovo (2016) e De Iacovo (2019) (v. anche bibliografia citata).

– "A(h) Toto! Hai dato da bbeve ar cavallo?"

– ["Eccome no: j'ho messo du' bbicchieri de vino dentro le froce der naso."

– "Figùrete! Mò sse magna la strada!" + "Noi annamo avanti soli, eh?"

– ["Sì mma nun córe tanto che io ho ppaura"]

- ["Sta' attento a l'automòbbili, eh? Noi te venimo appresso. Passa pe Ggrottaferata."]

– "Sì mméttem' er zale su la coda." + "Monta, Nannì! Che mmò nnoi se squajamo zzitti zzitti."[3]

[1] La registrazione (E. Petrolini - *'Na ggita a li castelli*), risalente probabilmente al 1926, è disponibile su *YouTube* al link: www.youtube.com/watch?v=YfAeEYn1liw. Un'altra interessante registrazione analizzata (anche questa della fine degli anni '20), sulla quale qui non mi dilungo, è relativa alla sezione parlata del celebre *Ggiggetto er bullo* disponibile al link: www.youtube.com/watch?v=Hz6se1ZRIUQ (entrambe le registrazioni si trovano nel canale tematico *Ettore Petrolini* per concessione di EMI Music Italy 2001).

[2] Le battute riportate tra [ ] sono quelle non pronunciate da Petrolini.

[3] Alcuni segni di punteggiatura (es. dopo i *Sì* che aprono alcune battute) sono stati omessi deliberatamente dato che la presenza di *RF* assicura la mancata realizzazione di confine prosodico (e quindi la fusione di intonemi, frequente in questa varietà, v. §2 n. 10).

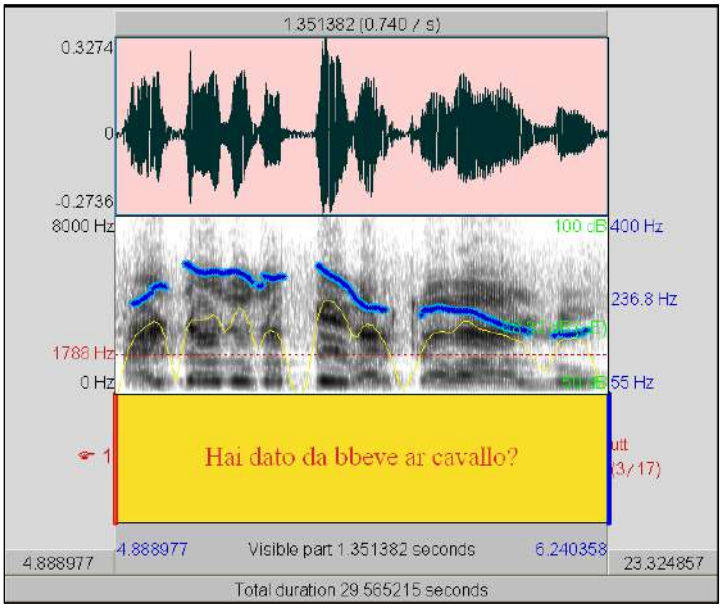


Fig. 2. Finestra di analisi spettrografica del software PRAAT con visualizzazione della curva melodica del profilo intonativo interrogativo nella battuta iniziale pronunciata da Petrolini nella registrazione *'Na ggita a li castelli* (v. testo).

3.2. Il romanesco dello spettacolo nella seconda metà del Novecento

Dopo il cinema neorealista, con Alberto Sordi (Roma, 1920-2003) e Gigi Proietti (Roma, 1940-2020), di cui abbiamo analizzato il monologo "Il Dialetto Romanesco" (www.youtube.com/watch?v=eODVKOjIvng), entriamo poi nell'ambito di un romanesco mass-mediatico, colorito ed espressivo, ma già connotato da un livello di maggiore commistione con l'italiano[1]. Si giunge così nel periodo della seconda televisione (Serianni & Antonelli 2011) nella quale si alternano personaggi la cui simpatia fa superare agli italiani la riluttanza ad accettare anche solo l'accento romano che aveva imperversato alla radio e nell'epoca della paleo-televisione. Se nell'italiano professionale di annunciatori e dicitori diverse scuole (fiorentina, milanese, napoletana o torinese, in generale poco riconoscibili) si dividono il mercato del doppiaggio cinematografico e delle pubblicità, nella recitazione si affermano modelli diversi che

[1] Alberto Sordi mostra due distinte varietà di romanesco ne "Il Marchese del Grillo" (di Mario Monicelli, 1981). La prima, quella del Marchese Onofrio del Grillo, limitata a fatti fonetici contenuti, con scelte lessicali "alte" (come nell'esempio: "*Savoir-faire* è un termine che ll'ha inventato chi (n)non ha mmai fatto niente, come ttutti noi"), si contrappone a quella di Gasperino er carbonaro, decisamente più "scadente" (per via di una certa disposizione alla disfemia), ma con diversi tratti del romanesco popolare (es.: "Ma cquale servizzio? Chi vv'ha vvisto mai! Chi vve canosce! Li mortacci vostri! Ma (c)che vvolete da me? [...] Ma che ssei 'n prete? Oh li mortacci! Fossi morto, ahò!?" (la grafia qui adottata tiene conto volutamente dei fenomeni di cogeminazione che non sono invece notati nel copione, di cui si trova ora una versione *online* (sicuramente ritrascritta, con l'introduzione di molti refusi, benché proposta da un sito autorevole).

vanno da voci che riescono a farsi capire anche in un romanesco ai limiti del gergale (v. l'esempio di Mario Brega e diversi personaggi di Carlo Verdone)[1] e interpreti che riescono a parlare un italiano connotato sì, ma senza dire una sola parola in romanesco e senza ricorrere neanche a un'espressione tipica (si pensi ai personaggi di Nanni Moretti). Un italiano romano fortemente connotato che scivola ripetutamente nel romanesco popolare è quello di Renzo Montagnani (Alessandria 1930 - Roma 1997) che doppia (diretto da M. Maldesi, *CVD*) il gatto Romeo nel film di animazione Disney "Gli Aristogatti" (di W. Reitherman, 1970)[2]. La cosa sorprendente è che il prodotto – pur destinato a un pubblico giovanissimo (di quegli anni) – presenta un personaggio il cui linguaggio, quandanche non totalmente trasparente nei dettagli delle singole battute (che si caratterizzano per diversi gergalismi), non pone difficoltà di comprensione (ancora oggi, alle nuove generazioni sempre meno avvezze al plurilinguismo italo-romanzo) e gli attribuisce tutta la necessaria carica di simpatia, al pari di altri personaggi che nello stesso film presentano una pronuncia con accento straniero.

[1] Altre magistrali interpretazioni di attori come Carlo Verdone o Mario Brega riescono a dare una caratterizzazione convincente del parlato di alcuni emblematici personaggi. Il primo, noto alla sociolinguistica nazionale per aver incarnato in modo convincente anche il personaggio del "coatto", in "Un sacco bello" (di Carlo Verdone, 1980), intrepreta Leo, un giovanotto onesto e ingenuo che pure non si vuol lasciare imbrogliare, in una città in cui è facile imbattersi in venditori di fumo dall'aspetto rassicurante. Dall'episodio dello Zoo avevo tratto e discusso alcune battute molto rappresentative di Leo nelle quali si manifestano alcuni tratti morfologici tipici (tra i quali un esempio di applicazione della *Lex Porena*, per la quale rimando in particolare a Marotta 2005 e Loporcaro 2007): "Che mme dà du' pacchetti (d)e noccioline? Quelle pee scimmie." [...] / "Uguali?!" [...] / "E cche, òmmini e scimmie so' uguali?" [...] / "Ammazza! Mille lire!?" / "Du' mesi fa stà(va)no quattrocento lire a ppacchetto!" [...] / "Ah, ma (ll')avo prese da 'n artro" / "C'è cquell'artro?". A proposito di "altro", vediamo nelle diverse rese di questa parola l'atteggiamento del parlante romano che l'usa come in italiano negli usi più sorvegliati e incede in quella col rotacismo ("artro") in quelli più disinvolti (salvo poi esibire addirittura "antro" sulla base di una provenienza o una maggiore esposizione a modelli peri-urbani; v. però le oscillazioni di Petrolini in altri esempi su cui non ho avuto modo di dilungarmi al §3.1; cfr. n. seg.). Un'altra performance utile per dettagliare un concentrato di tipiche proprietà enunciative è quella di Mario Brega in "Borotalco" (di Carlo Verdone, 1981), nell'episodio "Via Veneto / Due de passaggio" (nel monologo che comincia con "Be' mmo' tt(e v)ojo riccontà 'n fatto che mm'è ssuccesso jeri").

[2] Nell'edizione originale il gatto di strada *Thomas O'Malley* è irlandese e ha la voce di Phil Harris nella versione originale, caratterizzata tutt'al più da un vago accento. Ma nei personaggi italiani invece spesso non si tratta affatto solo di "accento" (per questi temi, inclusi i riferimenti ad altri personaggi doppiati da voci "romane", cfr. Minutella 2016, 2021). E, infatti, insieme ad alcune battute dove si presentano alcuni tratti prevalentemente fonetici (v. §2) (ad es. "Ahò, fermàteve 'n po'"; "e llasciate fa' ttutto a Romeo, er più der Coloseo"; "Hai voja quante me ne rèstano, antre otto!"; "E cquanno saremo a Ppariggi, ve farò divertì un monno"; "è mmejo dasse de fa'" etc.) se ne affiancano altre con soluzioni morfosintattiche e lessicali più esclusive "Tiè' ffòra la capoccia, Minou, arivo!"; "Sto a ccercà dde arivà ssu 'a teraferma", "E ccome dimo noi, se vedemio, Pupa" (per le forme verbali di quest'esempio, v. Picchiorri 2011; sul doppiaggio del film v. invece Bruti 2009).

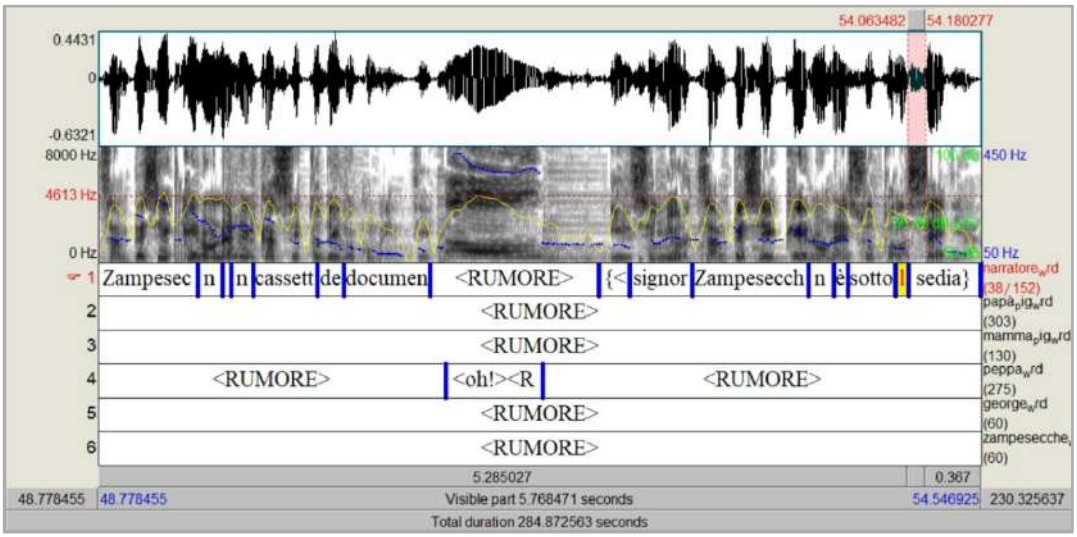


Fig. 3. Finestra di analisi spettrografica del software PRAAT con curve e annotazioni degli enunciati dei vari personaggi di un episodio di Peppa Pig: "Il signor Zampesecche non è nel cassetto dei documenti. Il signor Zampesecche non è sotto la [ss]edia" (v. n. 18).

Tra i migliori doppiatori italiani che oggi, pur rappresentando ottime voci generalmente non connotate diatopicamente, lasciano trasparire sporadici tratti di romanità (magari anche solo acquisita[1]), possiamo ricordare ad es. Chiara Colizzi e Gianni Bersanetti. Riportiamo ad es. in Fig. 3 una finestra di analisi spettrografica di un passaggio annotato che include una battuta di quest'ultimo in qualità di narratore di un episodio del cartone animato *Peppa Pig* (V stagione, doppiato da *LaBIBI*) andato in onda su *RAIYoYo* (nella settimana 22-27 febbraio 2014, 16h50): "Il signor Zampesecche non è$_{RF}$ sotto la$_{NRF}$ [ss]edia" presenta un caratteristico fenomeno di allungamento iniziale lessicalizzato (v. §2) e denota un tratto non-standard[2].

3.3. Il romanesco mediatizzato del nuovo millennio

Ancora senza pretesa di esaustività, scelgo di dettagliare tre campioni di parlato/scritto utili per descrivere qualche altra tipicità.

[1] È indimenticabile, a questo riguardo, Ferruccio Amendola (Torino 1930 - Roma 2001).

[2] Nella lunghezza di /ss/ iniziale si riconosce un tratto che sfugge a molti italofoni che non condividono lo stesso sistema fonologico di opposizioni di lunghezza iniziale. Costoro potrebbero valutare la maggiore lunghezza del fonema iniziale di questa parola con un superficiale giudizio di "allungamento espressivo" (laddove si tratta di un fenomeno lessicalizzato in alcune parole, v. §2 in riferimento a Pisani 1972). Altri, ignorando le classi di parole cogeminanti, potrebbero attribuire l'allungamento al *RF* indotto dalla parola precedente (ma l'articolo *la* non ha questa proprietà in nessun (sub)sistema italo-romanzo; cfr. Loporcaro 1997). Sul piano fonetico la realizzazione di questo /ss/ ha una durata di circa 120 ms, cioè dello stesso ordine di grandezza di quella della realizzazione di /tt/ del precedente "sotto$_{NRF}$" (100 ms) e, soprattutto, di quella dell'/s/ iniziale della stessa parola (112 ms), questa sì in condizioni di *RF* per via del precedente "è$_{RF}$".

Traggo il primo da una delle due letture di Carlo Giacobbe che ho analizzato (dettagli a venire), col pretesto di mostrare le realizzazioni di alcuni tipici intonemi. Si tratta di "Nostargia de Gabbriella" (uno dei suoi "100 Sonétti 'n po' scorètti", 2021). Dal confronto di grafia e oralizzazione emergono tuttavia altri fatti interessanti: mi limito qui a descrivere quelli presenti nei due versi seguenti (analizzati spettrograficamente in Fig. 4): *Nàa saccòccia dìi vècchi 'n manca mai / 'na lagrimuccia, è ccòsa risaputa*.[1]

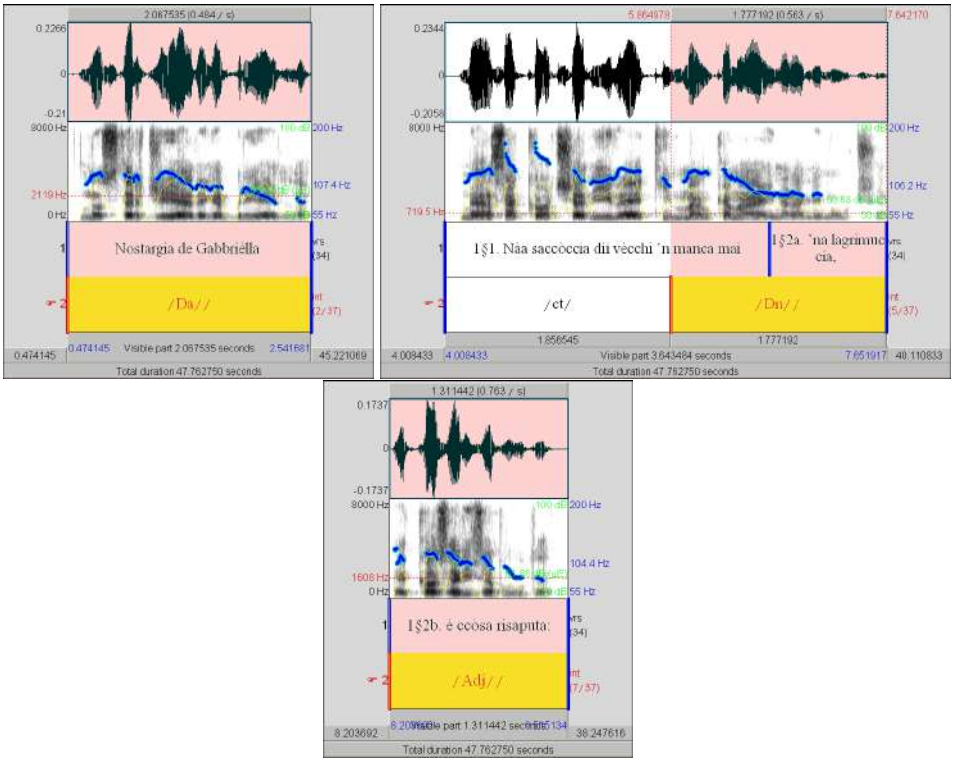


Fig. 4. Finestre di analisi spettrografica del software PRAAT che permettono l'allineamento dei versi scritti, con curve e annotazioni intonative dell'enunciazione dello stesso autore (v. testo).

Alla comune resa di una dichiarativa assertiva (come quella dell'enunciazione del titolo) fanno seguito la lettura sintattica del v. 1 e della prima parte del v. 2 (1ª quartina), segmentata però in due unità, come se fosse: *Nàa saccòccia dìi vècchi / 'n manca mai 'na lagrimuccia*, cioè una continuativa (sintattica, ma non obbligatoria), visibile per il tipico profilo terminale (medio-alto sulla tonica) che si trattiene sull'ultima atona perché legato al seguente, di tipo dichiarativo negativo (con misure mancanti su tonica e atona finale, gravi e poco energetiche). Anche in questo caso (cfr.

[1] La notazione delle parole funzionali interessate dalla *Lex Porena* (v. nn. precc.) è qui quella dell'autore.

§2), al confine tra le due unità si associa una separazione che si garantisce per fenomeni di allungamento sulla tonica (ma non sulla finale) e che favorisce l'assimilazione totale a contatto regressiva tra *'n* e *manca* [m:aŋka][1]. La seconda parte del verso è invece ben separata da un breve stacco e si presenta come elemento aggiunto, modulato su una tonalità resettata, ma articolata in modo deciso. In entrambi questi casi (come anche nel titolo), il profilo tonale è chiaramente di tipo discendente sulla tonica (con bersaglio basso allineato) e basso sull'atona finale. Nella /Dn/ però le due pretoniche sono già medio-basse (per gli effetti di *mai*), mentre nell'/Adj/, anch'esso di tipo dichiarativo, restano medio-alte.

Molti di questi schemi, tra l'altro non distintamente contrapposti a soluzioni diverse dell'italiano neutro, appartengono anche a stili più connotati sul piano espressivo come quelli che si possono osservare in materiali audiovisivi, più orientati a un pubblico giovanile, e interessati a riprodurre le parlate di borgata/periferia.

Una serie televisiva di successo in cui è possibile ascoltare un'enunciazione molto espressiva è ad es. "Suburra" che dà un'idea di un linguaggio di tendenza negli anni 2000 nei ceti più esposti al contatto con la malavita [2], ma un'attenzione particolare ha risvegliato recentemente il fumettista Michele Rech, dando voce al suo personaggio, Zerocalcare, in occasione di alcuni corti come "Era meglio il lockdown 2020?" diffusi nel corso della trasmissione *Propaganda Live* del canale TV *La7*[3].

[1] Ritroviamo altri allungamenti nelle rese di *Naa* (< *nella*) e *dii* (< *dei*) (v. sopra).

[2] Al film (di Stefano Sollima, 2015) e alla serie *Netflix* (di Michele Placido, andata in onda dal 6 ottobre 2017 al 30 ottobre 2020), in particolare al primo episodio, è dedicata la tesi di D. Sciacero, discussa c/o l'Università di Torino nell'a.a. 2016-2017, e da me co-diretta insieme alla collega Minutella. Alcune battute bastano per esemplificare il linguaggio di alcuni protagonisti che risalterebbe meglio con un'analisi intonativa:

TULLIO: *A(h) Liviè, viè' a ssentì' che cquesta fa ride'. Tu' fratello me vole 'nzegnà' come sse fanno li sòrdi* [...]

TULLIO: *Te ll'ho ddetto dumila volte:tu' madre làsciala perde'*.

AURELIANO: *Oh, làsciame perde'* [...]

AURELIANO: *Ah zzìngaro, te devo di' nna cosa*.

GUERRI: *C'è 'n probblema co' i zzìngari*.

MANFREDI: *'Nnamo, entra, che oggi è 'n giorno de festa. Viett' a pià 'n caffè, mio fratello se fidanza*.

[3] Successivamente al mio intervento al convegno CICCRE, basato su questi materiali, molta discussione sulla lingua dei prodotti editoriali dell'autore Michele Rech si è scatenata in occasione dell'uscita della serie *Netflix* "Strappare lungo i bordi" (6 puntate di Zerocalcare). Del tema hanno trattato molti giornalisti, per niente affatto esperti di linguistica, che hanno tuonato contro la lingua di quest'opera etichettandola "italiano scorretto" o persino, poco elegantemente, con espressioni come "strascinamento fonetico" o "scempio della logopedia". A ristabilire un buon senso informato può aver aiutato, localmente e parzialmente, l'articolo di Giorgio Montefoschi (sul *Corriere della Sera* (Roma) del 1º dic. 2021"), "Zerocalcare, il caso è falso: il romano non è un dialetto, ma una cadenza ironica", seguito a quello più generico di Michele Serra (su *La Repubblica* del 24 nov. 2021), "Meriti e colpe del romanesco". Una visione più interlocutoria (anche perché basata su pareri obiettivi, non certo campanilistici) è stata infine offerta proprio da Carlo Giacobbe (su *Italialibera* del 5 dic. 2021), "Zerocalcare: «A me me fa volà che Daniele Capezzone se sente come Clint Eastwood»" [italialibera.online/cultura/zerocalcare-a-me-me-fa-vola-che-daniele-capezzone-se-sente-come-clint-eastwood].

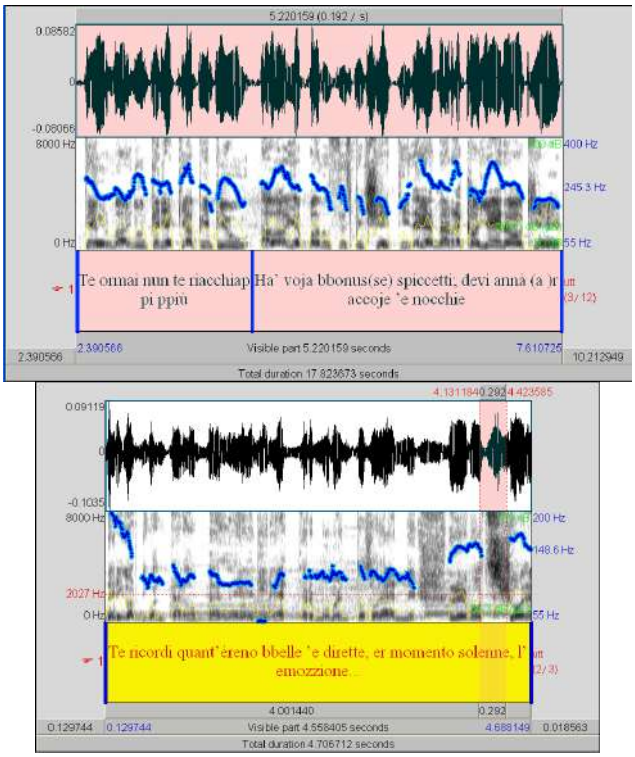


Fig. 5. Finestre di analisi spettrografica del software PRAAT che di osservare i movimenti melodici accentuati nell'enunciazione dei personaggi di Zerocalcare (v. testo).

Negli esempi di Fig. 5, tratti dal video, mostro soltanto la presenza di numerosi accenti realizzati con picchi melodici allineati con la vocale nucleare delle sillabe accentate e poi un uso espressivo con slittamento dei picchi sulle intertoniche. Nel primo caso si ha *Te ormai nun te riacchiappi ppiù. / Ha' vojja bbonus(s) e spiccetti: devi annà (a)raccojje 'e nocchie.* e solo il segmento tematico centrale non risente di queste "insistenze"[1]. Nel secondo caso, invece, è presente un'enumerazione aperta inserita in un contesto continuativo: *Te ricordi quant'èreno bbelle 'e dirette, er momento solenne, l'emozzione...* In questa, oltre agli andamenti ascendenti delle toniche alla fine delle unità tonali interne, nell'ultima parola, si presenta anche un altro tratto tipico del romanesco popolare di solito trascurato dalle fonti, ma che non è sfuggito a L. Canepari: "L'accento marcato di Roma si caratterizza per la realizzazione «strascicata» di /ts dz/" (Canepari 1999: 429-430). Il fenomeno è qui visibile nella durata del segmento evidenziato in figura, che raggiunge 292 ms in un contesto in cui

[1] Per il resto, seppur in condizioni in cui la pressione dovrebbe essere forte, il testo rappresenta un bell'esempio di conservazione (e forse anche di riciclo) del lessico tradizionale e sembra dare garanzie di "autenticità" più di altri modelli mediatici.

la velocità d'eloquio si riflette su durate dei segmenti dell'ordine dei 100-140 ms. Ma non si tratta di solo allungamento, visto che nella parte finale il rilascio dell'affricata sembra assorbire parte dell'approssimante seguente (/j/) che risulta quindi parzialmente desonorizzata.

4. Conclusioni

Scegliendo il titolo "Pò èsse piuma e ppò èsse fèro" ho creduto di dare qui un breve saggio descrittivo del romanesco, cercando di rendere l'idea di una lingua locale molto variabile per la quale è necessario adottare una visione socio-variazionale nello studio di dati concreti, rappresentati secondo convenzioni non ambigue.

Rilanciando l'attenzione sulla necessità di curare maggiormente i rapporti scritto/parlato, stabilendo le dovute distinzioni tra i modelli linguistici inerenti a questo sistema e quelli indotti dai contatti con altre lingue romanze, ho cercato di mostrare l'urgenza di studi sul parlato condotti su diversi piani (dopo Albano Leoni & Giordano 2005).

Oltre a un modesto contributo alla conoscenza delle modalità enunciative e intonative (da rapportarsi ai modelli di confronto della "Prosodiatopia" dell'italiano, di Sardelli & Marotta, 2009, o delle verifiche sperimentali tra schemi intonativi dialettali di De Iacovo, 2019), ho esplorato brevemente la possibilità di campionamento offerta dai dati del linguaggio mediatico (per quanto disomogenei e relativi a un parlato simulato), suggerendo la possibilità di una documentazione orale delle produzioni poetiche dialettali e il confronto con i dati storici degli archivi[1].

Bibliografia

Albano, Leoni Federico. Giordano, Rosa. (a cura di) (2005), *Italiano parlato. Analisi di un dialogo*, Napoli: Liguori.

Avolio, Francesco. (2009). *Lingue e dialetti d'Italia*. Roma: Carocci.

Avolio, Francesco. (a cura di) (2015). *Manuale linguistico dell'entusiasmo*. Nutella – Ferrero.

Bruti, Silvia. (2009). "From the US to Rome passing through Paris. Accents and dialects in The Aristocats and its Italian dubbed version". inTRAlinea (Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia, a cura di M. Giorgio Marrano, G. Nadiani & C. Rundle), art. 1713 (http://www.intralinea.org/specials/article/From_the_US_to_Rome_passing_through_Paris).

Camilli, Amerindo. (1911). "Ancora sui rafforzamenti iniziali in italiano". Le Maître Phonétique, 1911/5-6, p. 72-73.

Canepari, Luciano. (1999). MaPI - Manuale di Pronuncia Italiana. Bologna: Zanichelli.

Contini, Michel. Romano, Antonio. (2016). "Coerenza, congruenza e affidabilità dei dati in un campione di enunciati nel dialetto di Roma". In: A. Ma. Fernández Planas (a cura di), "53 reflexiones sobre aspectos de la fonética y otros temas de lingüística", Barcelona: Laboratori de Fonètica, p. 171-180.

Costa, Claudio. (2001), "Il romanesco d'autore: Fabrizi, Ferrara, Roberti, Rossetti". In: F. Onorati & M. Teodonio (a cura di), "La letteratura romanesca del secondo Novecento", Roma: Bulzoni, p. 207-263.

[1] Un metodo più rigoroso, attualmente testato sull'italiano dell'archivio di poesia del Novecento, e ora in particolare ai poeti romani, è quello proposto da Colonna in questo volume.

De Iacovo, Valentina. (2019). Intonation Analysis on Some Samples of Italian Dialects: an Instrumental Approach, Alessandria: Dell'Orso.
De Iacovo, Valentina. & Romano A. (2016). "La variation dialectale de l'intonation en Italie : le cas de Rome". Dialectología, special issue 6, p. 109-126.
Del Monte, Crescenzo. (1908). Sonetti giudaico-romaneschi. Sonetti romaneschi. Prose e versioni (rist. Roma: Giuntina, 2006).
De Mauro, Tullio. (1989). "Per una storia linguistica della città di Roma". In: Id. (a cura di), Il romanesco ieri e oggi, Roma: Bulzoni, XIII-XXXVII.
Ernst, Gerhard. (1970). Die Toskanisierung des romischen Dialekts im 15. und 16. Jahrhundert. Tübingen: Niemeyer; M. Palermo (1991). "Fenomeni di standardizzazione a Roma nel primo Cinquecento". Contributi di Filologia dell'Italia mediana, 5, p. 23-52.
Faraoni, Vincenzo. Loporcaro Michele. (2020). «'E parole de Roma»: Studi di etimologia e lessicologia romanesche. Berlin/Boston: De Gruyter.
Giacobbe, Carlo. (2021). 100 Sonétti 'n po' scorètti. Roma: Media&Books.
Giovanardi, Claudio. (2013). Che ne è del romanesco di Giggi Zanazzo? in G. Zanazzo, "Il teatro", (a cura di L. Biancini & P. Paesano), Napoli: Loffredo, p. 11-19.
Loporcaro, Michele. (1997). "Lengthening and Raddoppiamento Fonosintattico", In M. Maiden & M. Parry (a cura di), "The Dialects of Italy", London-New York: Routledge, p. 41-51.
Loporcaro, Michele. (2007). "Osservazioni sul romanesco contemporaneo", in C. Giovanardi & F. Onorati (a cura di), "Le lingue der monno", Roma: Aracne, p. 181-196.
Loporcaro, Michele. Faraoni, Vincenzo. (2016). "Più inglese che altro: il portfolio linguistico dell'italiano medio alla luce del pastiche comico della Sora Cesira". In: Sandra Covino &Vincenzo Faraoni (a cura di), "Linguaggio e comicità. Lingua, dialetti e mistilinguismo nell'intrattenimento comico italiano tra vecchi e nuovi media", Bern: Peter Lang, p. 111-138.
Loporcaro, Michele. Faraoni, Vincenzo. (2016-21). "Sezioni etimologiche" del Vocabolario del romanesco contemporaneo (a cura di P. D'Achille e C. Giovanardi). "Lettere B, I/J, Roma: Aracne; Lettera D, in "Studi di Lessicografia Italiana", 38, 347-395; Lettera E, in RID, 44, p. 315-334.
Loporcaro, Michele. Faraoni, Vincenzo. (2021) "Il costrutto allocutivo a Nando! in romanesco: fonologia, morfologia, sintassi, semantica, pragmatica". "Zeitschrift für romanische Philologie", 137(2), p. 561-600.
Loporcaro, Michele. Faraoni, Vincenzo. Di Pretoro, Piero. A. (a cura di) (2012). Vicende storiche della lingua di Roma. Alessandria: Dell'Orso.
Marotta, Giovanna. (2005). "Il consonantismo romano. Processi fonologici e aspetti acustici". In: F. Albano Leoni & R. Giordano (a cura di). Napoli: Liguori Editore, p. 1-24.
Marotta, Giovanna. Sardelli, Elena. (2009). «Prosodiatopia: parametri prosodici per un modello di riconoscimento diatopico», in G. Ferrari, R. Benatti, M. Mosca (a cura di), "Linguistica e modelli tecnologici di ricerca" (Atti del XL Congresso Int. della SLI), Roma: Bulzoni, p. 411-435.
Migliorini, Bruno. (1948). "Dialetto e lingua nazionale a Roma", in: Id., Lingua e cultura, Roma: Tumminelli, p. 109-123.
Minutella, Vincenza. (2016). "British Dialects in Animated Films: The Case of 'Gnomeo & Juliet' and its Creative Italian Dubbing". Status Quæstionis, 11 (North and South: British Dialects in Fictional Dialogue), p. 222-259 (https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/13838).
Minutella, Vincenza. (2021). (Re)Creating Language Identities in Animated Films. Dubbing Linguistic Variation. London: Palgrave Macmillan.
Palermo, Massimo. (2017). Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti. Roma: Carocci.
Panconcelli-Calzia, Giulio. (1939): « Über den " Frageton " im Italienischen », Vox Romanica, 4(1), 35-47.
Picchiorri, Emiliano. (2011). "Se vedemio. Osservazioni sulle forme verbali in -mio nel romanesco contemporaneo". In E. Caffarelli & M. Fanfani (a cura di), "Lo spettacolo delle parole. Studi di storia linguistica e di onomastica in ricordo" di Sergio Raffaelli (Suppl. al nº XVII della «Rivista Italiana di Onomastica»). Roma: Società Editrice, p. 617-631.

Pisani, Vittore. (1972). Noterelle di grammatica italiana, in "Archivio Glottologico Italiano", 57, p. 135-140.

Romano, Antonio. (2021). Etico vs. emico e la linguistica in Italia oggi, in "Bollettino del Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre", 7, 3-14 [http://www.lfsag.unito.it/ricerca/phonews/07/7_1.pdf].

Romano, Antonio. & De Iacovo Valentina. (2016). Sic Proferimus Quæstiones et Responsiones. L'intonazione degli enunciati dichiarativi e interrogativi a Roma nel XXI sec. D.C. In: A. Ma. Fernández Planas (a cura di), "53 reflexiones sobre aspectos de la fonética y otros temas de lingüística", Barcelona: Laboratori de Fonètica, p. 301-310.

Schweickard, Wolfgang. (2010). I glottonimi romano e romanesco nella storia dell'italiano. "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", XXXIX/1, 103-120.

Serianni, Luca. (1996). "La letteratura dialettale romanesca". In: AA.VV., "Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana", (Atti del Convegno di Salerno, 5-6 novembre 1993), Roma: Salerno Editrice, p. 233-253.

Serianni, Luca. & Antonelli G. (2011). Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica. Milano: Pearson/Bruno Mondadori.

Teodonio, Marcello. (1998). Giuseppe Gioachino Belli, "Cento libri per mille anni", Roma: Editalia-Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Trifone, Pietro. (1992). Roma e il Lazio. Torino: UTET Libreria.

Trifone, Pietro. (2008). Storia linguistica di Roma. Roma: Carocci.

Trifone, Pietro. (2017). Tera se scrive co' ddu ere, sinnò è erore. Nuovi appunti sullo scempiamento di rr in romanesco. In A. Gerstenberg, J. Kittler, L. Lorenzetti & G. Schirru (a cura di), "Romanice loqui. Festschrift für Gerald Bernhard zu seinem 60. Geburtstag", Tübingen: Stauffenburg, p. 89-98.

Valenti, Gianluca. (2018). « De l'uso frequentato si fan norme ». L'Italie au XVIe siècle, entre normalité et normativité". In: H. Miesse & G. Valenti (a cura di), Modello, regola, ordine. Parcours normatifs dans l'Italie du Cinquecento. Rennes: Presses universitaires de Rennes, p. 323-335.

Vignuzzi, Ugo. (1988). Italienisch: Areallinguistik VII. Marche, Umbrien, Lazio. In: G. Holtus et alii (a cura di), "Lexikon der Romanistischen Linguistik", Tübingen: Narr, IV, p. 606-642.

DOI: 10.35923/QR.09.02.26

Alessandro ROSSELLI
(Università degli Studi di Szeged)

Per non perdere la memoria del fascismo italiano degli anni ’20 e non porla nell’oblio: *Sul fascismo* (2011) di Ivo Andrić e *La quarta Italia* (2013) di Joseph Roth

Abstract: (To don't forget the italian fascism's memory and don't place hime in the oblivion: On the fascism (2011) by Ivo Andric and The fourth Italy (2013) by Joseph Roth) Two different stories and destinies for Ivo Andric (1892-1975) and Joseph Roth (1894-1939), but with something in common: before the aversion and after the hatred for the fascism. Ivo Andric and Joseoh Roth have been in Italy in two differents moments of the twenties. Andric, diplomatic in Rome and Trieste, published some articles on the italian fascism who haven't still became a dictature in two jugoslavian reviews into 1923 and 1926, in wich appears too two famous victims of the fascist violence, Giacomo Matteotti and Giovanni Amendola; Roth, in Italy in 1928 as correspondent for a german newspaper, offers instead a portrait of an italian fascism becamed dictature from a few time. It appears important to discover today the writings of the two authors on the italian fascism of the twenties, for longtime unknowns, to avoid the reappearance of this plague of the twentieth century.

Keywords: *italian fascism, twenties, Andric, Roth, plague.*

Riassunto: Due diverse storie e destini per Ivo Andric (1892-1975) e Joseph Roth (1894-1939), ma con qualcosa in comune: l'avversione prima e l'odio dopo per il fascismo Ivo Amdric E Joseph Roth sono stati in Italia in due diversi momenti degli anni '20: Andric, diplomatico a Toma e a Trieste, pubblicò alcuni articoli sul fascismo che nonera divenuto ancora dittatura in due riviste jugooslave fra il 1923 ed il 1926, in cui appaiono anch due famose vittime della vioenza fasciata, Giacomo Matteotti e Giovanni Amendola; Roth. in Italia nel 1928 come corridpondente di un giornale tedesco, offre invece invece il ritratto di un fascismo italiano da poco divenuto dittatura. Appare importante scoprire oggi gli scritti dei due autori, sul fascismo degli anni '20, a lungo sconosciuti, per evitare la ricomparsa di questa peste del ventesimo secolo.

Parole-chiave: *fascismo italiano, anni '20, Andric, Roth, peste.*

Destini ben diversi quelli di Ivo Andrić (1892-1975)[1] e di Joseph Roth (1894-1939)[2], ma accomunati dall’avversione prima e dall’odio poi nei confronti del fascismo italiano, che ambedue descrissero nella prima e nella seconda metà degli anni ’20, cioè

[1] Su di lui cfr. *Andrić, Ivo*, in AA. VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, I: *A-C*, Milano, Bompiani, 1987, p. 83.
[2] Su di lui cfr. *Roth, Joseph*, in AA. VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, IV: *Q-Z*, Milano, Bompiani, 1987, pp. 1964-1965.

quando Benito Mussolini[1] non aveva ancora trasformato il fascismo in dittatura e subito dopo la sua instaurazione.

Gli scritti di Ivo Andrić, mai apparsi finora in volume fuori dall'ormai ex-Jugoslavia[2] e pubblicati per la prima volta su alcune riviste fra il 1923 ed il 1926, furono composti nel periodo in cui il loro autore era diplomatico a Roma e a Trieste.

Nel primo scritto, il cui titolo oggi potrebbe anche apparire ironico[3], l'autore si propone di analizzare il movimento fascista, come è giunto al potere ed in che modo intende esercitarlo. Fin dall'inizio, appare chiara l'intenzione di smitizzare il fenomeno fascista, di cui Ivo Andrić non condivide né l'interpretazione che lo vede come una pura e semplice accozzaglia di servi del capitalismo né quella che lo vuole come una reazione al *pericolo rosso* che, dopo il 1917, rischiava di diffondersi in tutta l'Europa: per lui, invece, il fascismo racchiude in se parte di ambedue le interpretazioni[4]. Subito dopo, si rievocano le origini del fascismo, legate senza alcun dubbio alla scontro fra neutralisti ed interventisti prima dello scoppio della Grande Guerra, ed Ivo Andrić ricorda che il nuovo quotidiano di Mussolini, « Il Popolo d'Italia », mantenne il sottotitolo di *quotidiano socialista*, abolito solo nel 1918[5]. Da queste premesse, l'autore parte per descrivere l'estrema confusione dell'Italia nei primi anni del *post*-1918, caratterizzata da governi incapaci di risanare il paese e da un'opposizione di sinistra che parlava di rivoluzione ma che non aveva alcuna idea su come attuarla: e nota che un simile stato di cose poteva solo scatenare una reazione folle ed irrazionale, di un tipo così nuovo che nessuno poté prevederne la natura né, tantomeno, la portata e le conseguenze[6]. Ed è a questo punto

[1] Sul dittatore italiano cfr. Pierre Milza, *Mussolini, Benito*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z* , a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2003, pp. 189-195. Ma cfr. anche *Mussolini Benito*, in Manuel Galbiati-Giorgio Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, Chiari (BS), Nordpress, 2008, pp. 731-734.

[2] Cf. Ivo Andrić, *Sul fascismo*, Portogruaro (VE), Nuova dimensione, 2006.

[3] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, pp. 3-16 (nel volume il testo termina a p. 15: la pagina successiva è editoriale). Lo scritto apparve per la prima volta in « Jugoslavenska nijva », Zagreb, 1923.

[4] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, p. 5.

[5] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, p. 5. Sulla nascita e lo sviluppo del movimento fascista fino alla presa del potere cf. Luigi Salvatorelli-Giovanni Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino, Einaudi,1964, pp. 15-239; Ernesto Ragionieri, *La storia politica e sociale*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, 4, III: *Dall'Unità a oggi*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 1976, pp. 1961-2162; Alexander J. De Grand, *Breve storia del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1997[2], pp. 1-46 (1ª ed. 1994). Su Benito Mussolini cf. nota 3. Sull'altro personaggio citato nel testo, ex-socialista espulso dal partito perché favorevole alla guerra di Libia cfr. *Bissolati Leonida*, in Manuel Galbiati-Giorgio Seccia, *Dizionario biografico delle Grande Guerra*, I: *A-G*, Chiari (BS), Nordpress, 2008, pp. 119-122. Sulle circostanze della sua espulsione dal P.S.I. cfr. Gaetano Arfè, *Storia del socialismo italiano (1892-1926),* Torino, Einaudi, 1977, p. 154; Zeffiro Ciuffoletti, *Storia del PSI. Le origini e l'età giolittiana*, Roma-Bari, Laterza, 1992, pp. 406-416; Paolo Mattera, *Storia del PSI 1892-1994*, Roma, Carocci, 2010, pp. 49-51. Sulla guerra di Libia cfr. Paolo Maltese, *La terra promessa. La guerra italo-turca e la conquista della Libia 1911-1912*, Milano, Mondadori, 1976 (1ª ed. 1968). Per le ripercussioni del conflitto all'interno del P.S.I. cfr. Maurizio Degl'Innocenti, *Il socialismo italiano e la guerra di Libia*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

[6] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, pp. 6-7. In questo passo dello scritto va notata una certa polemica verso il P.S.I. da parte dell'autore, che denomina certe sue roccheforti *baronati rossi*: cf. ivi, p.7.

inevitabile che Ivo Andrić scriva come l'intero stato della situazione si saldi, per sfortuna del paese, con le azioni di singole personalità in una micidiale miscela di scontentezza per i risultati mutili della vittoria nella prima guerra mondiale, di socialismo rivoluzionario a parole ma non nei fatti, e di generale delusione dei reduci di guerra che, dopo non aver ottenuto nulla di quanto loro promesso, vennero messi al bando dal P.S.I., che considerava in blocco borghesi reazionari tutti gli ufficiali senza distinzione di grado e che finirono per costituire, assieme a molti soldati, la massa di manovra del movimento fascista: sarebbe però ingiusto pensare che tale critica, che si esercita su tutti gli errori della sinistra italiana che favorirono i suoi avversari, venga a sua volta da un reazionario, mentre invece va intesa come una fin troppo lucida analisi della situazione[1]. L'Italia gli pare giunta in quegli anni ad un vero e proprio vicolo cieco[2] e, nella sua descrizione degli avvenimenti italiani del 1919-1921, Ivo Andrić rileva che, in mezzo a tante parole senza seguito pratico, il fascismo, prima come *Fasci di Combattimento* e poi come *Partito Nazionale Fascista* (*Pnf*) si stava organizzando e che, almeno ai suoi inizi, aveva davvero un programma rivoluzionario che poi non venne mai realizzato[3]. Nella sua lucida analisi dei fatti, l'autore si rende ben conto che la confusione del paese dopo la fine della Grande Guerra – cui già più volte si è riferito – ha favorito l'ascesa al potere del fascismo, ed è per questo che critica severamente l'atteggiamento in definitiva passivo dei socialisti ittaliani di fronte agli avversari che approfittarono dell'affievolirsi dello slancio rivoluzionario nel Nord-Italia, nato in modo spontaneo sorprendendo lo stesso P.S.I.[4]. Di fronte a tutto ciò, invece, il fascismo si organizza sempre meglio e, nel novembre 1921, diviene un partito che acclama Benito Mussolini come il proprio Duce ed inizia quindi a creare il suo mito: e qui quel che Ivo Andrić scrive è improntato ad estrema desolazione per quanto è accaduto, ma è fin troppo chiaro che ancora una volta a tale sentimento si

[1] Cf. I. Andrić*, La rivoluzione fascista*, ivi, p. 8. Qui compaiono alcuni protagonisti della storia italiana o che l'hanno influenzata da fuori. Sull'ex-socialista Leonida Bissolati cfr. nota 7. Su Benito Mussolini cfr. nota 3. Sul sedicente *poeta-soldato* che non fece mai la vera guerra cfr. Barbara Spackmann, *D'Annunzio, Gabriele*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2002, p. 383-387; *D'Annunzio Gabriele*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., pp. 279-282. Per una biografia del personaggio cfr. Piero Chiara, *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Mondadori, 1978. Sull'allora presidente nordamericano cfr. *Wilson Thomas Woodrow*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., pp. 972-973.

[2] La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).

[3] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, pp. 8-9. Sui due volti del fascismo cfr., rispettivamente, Salvatore Lupo, *Fasci italiani di combattimento*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 513-515, e Id., *Partito Nazionale Fascista (Pnf)*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 322-330.

[4] Cf. I. Andrić, *Sulla rivoluzione fascista*, ivi, pp. 10-11. Qui l'autore accenna, senza nominarla, all'occupazione delle fabbriche del Nord-Italia che si inserisce nel *biennio rosso* del 1919-1920 in cui, a quella delle terre, seguì l'autogestione operaia dei complessi industriali: ambedue i fenomeni avvennero senza la benché minima organizzazione e sopravanzarono lo stesso P. S.I. . Sul primo evento cfr. Paolo Spriano, *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920*, Torino, Einaudi, 1964. Sul secondo cfr. Giuseppe Maione, *Il biennio rosso. Autonomia e spontaneità operaia nel 1919-1920*, Bologna, il Mulino, 1975.

unisce l'amara constatazione che tutto ciò è dovuto soprattutto all'incapacità generale di bloccare il fenomeno fascista stroncandolo sul nascere[1].

L'autore passa ora a considerare la fase successiva della rivoluzione fascista, la conquista del potere: ed anche qui rileva con grande amarezza che l'incapacità di bloccare il fascismo deriva in parte da complicità con esso da parte dello Stato liberale italiano che si è liquidato da solo nell'illusione di potersi servire dei fascisti per riportare l'ordine e poi rimandarli a casa non appena terminato il loro lavoro. E tale illusione, del tutto ingiustificata dallo svolgersi degli eventi, ha fatto diventare il fascismo un *Golia* di cui nessuno è riuscito a fermare la marcia[2], non solo su Roma[3] ma anche sui suoi dintorni, cioè su tutta l'Italia[4].

Nel secondo scritto del volume[5], Ivo Andrić traccia un ritratto del capo del fascismo[6]. In questo caso l'autore, prima di occuparsi del personaggio, afferma che in Italia, come in tutto il mondo, ma soprattutto nelle province annoiate, un uomo di cui non esistono neanche molte fotografie può diventare una leggenda prima ancora di entrare nella storia: e l'affermazione gli serve per scrivere poi che ciò vale anche per Benito Mussolini, di cui elenca almeno tre biografie adulatorie, cui lui resta del tutto estraneo perché intende evitare e superare ogni luogo comune sul personaggio e cercare di offrire un ritratto quantomeno veritiero di colui che fin da subito definisce *dittatore* e che, poco

[1] Cf. I. Andrić, *La rivoluzione fascista*, ivi, pp. 11-13. Sul Partito Nazionale Fascista (Pnf) cfr. nota 11. Su Benito Mussolini cfr. nota 3.

[2] L'allusione è qui al libro di Giuseppe Antonio Borgese *Golia, marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1946, apparso per la prima volta negli Stati Uniti (ed. or.: *Goliath, march of fascism*, New York, Viking Press, 1933), dove il suo autore si era autoesiliato nel 1933, non solo perché antifascista ma anche per non giurare fedeltà al Duce come fu imposto fin dal 1931 a tutti i professori universitari: un giuramento che solo12 di loro su 1848 in totale si rifiutarono di fare. Sul personaggio cfr. [*g.p.]* (Graziella Pulce), *Borgese, Giuseppe Antonio*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 85-86. Ma cfr. anche Sandro Gerbi, *Borgese, Giuseppe Antonio*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 189-190, e *Borgese Giuseppe Antonio*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 140. Sulla continuazione della sua attività di insegnante universitario e di scrittore antifascista negli Stati Uniti cfr. John P. Diggins, *L'America Mussolini e il fascismo*, Bari, Laterza, 1972, p. 154 e n., p. 178, p. 301, p. 327, p. 336, p. 451, p. 508 e n., p. 509, p. 551, p. 608, p. 640. Sul giuramento di fedeltà al Duce imposto nel 1931, e soprattutto sul destino dei 12 insegnanti universitari che rifiutarono di prestarlo, cf. Giorgio Boatti, *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini*, Torino, Einaudi 2017 (1ª ed. 2000).

[3] Sull'atto con cui il fascismo prese il potere – e sulla sua mitografia – cf. Salvatore Lupo, *Marcia su Roma*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 90-93.

[4] L'allusione è qui al libro di Emilio Lussu *Marcia su Roma e dintorni*, Milano, Mondadori, 1974 (ed. or., Parigi, Critica, 1933) e che solo poco dopo la fine della seconda guerra mondiale apparve in Italia (Torino, Einaudi, 1945). Su di lui cf. [*p.c*.] (Patrizia Carella), *Lussu, Emilio*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 313-314; Stanislao Pugliese, *Lussu, Emilio*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., pp. 65-66; *Lussu Emilio*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., p. 655-656.

[5] Cf. I. Andrić, *Benito Mussolini*, ivi, pp. 17-30. Lo scritto apparve per la prima volta in « Jugoslavenska nijva », Zagreb, 1923.

[6] Su di lui cf. nota 3.

prima, ha definito un *giornalista povero e ambizioso*[1]. Dopodiché, certo ad uso e consumo dei lettori jugoslavi che non conoscono il personaggio in tutte le sue sfaccettature, Ivo Andrić fa una lunga carrellata sulla vita di Benito Mussolini[2]: ma questo ritratto non è affatto agiografico né tantomeno esaltatorio perché chi lo fa mostra ai suoi lettori luci ed ombre del personaggio, dalle origini alla presa del potere[3]. E, se qui si chiude la *biografia personale*[4] di Ivo Andrić su di lui, non termina però la sua storia politica: infatti, viene analizzata la presa di potere del fascismo, la famosa *Marcia su Roma*[5], che ebbe successo e si rivelò inarrestabile grazie anche alle promesse demagogiche fatte al paese dal capo del fascismo, che così poteva permettersi di dare libero sfogo alla violenza delle sue squadre d'azione su tutti gli oppositori, a prescindere dal loro colore politico[6]: ma – si sottolinea con forza – tale successo del fascismo fu reso possibile dalla complicità dello Stato liberale proprio con chi voleva affossarlo, personificata dall'incapacità dell'ultimo *Premier* italiano pre-fascista, Luigi Facta, di imporre al Re la firma dello stato d'assedio, unico vero mezzo per fermare il fascismo[7].

Il terzo scritto del volume di Ivo Andrić, apparso per la prima volta un anno dopo i due precedenti[8], è centrato sulla figura del deputato socialista Giacomo Matteotti e sul suo assassinio da poco avvenuto[9]. Fin dall'inizio, l'autore parla di crisi del fascismo, innescata dal rapimento e dall'uccisione di Giacomo Matteotti, compiuto da un gruppo di fascisti capeggiato dallo *squadrista toscano venuto dall'America*[10] Amerigo Dumini, le cui conseguenze potrebbero anche far cadere il fascismo da poco giunto al potere: Giacomo Matteotti, anche se Ivo Andrić non lo dice apertamente, è stato rapito ed ucciso per aver protestato contro il clima di intimidazioni in cui si sono svolte le elezioni poliriche del 1923, anche se questo è solo uno dei veri motivi per cui il deputato socialista

[1] Cf. I. Andrić, *Benito Mussolini*, ivi, p. 17-18. Per le due definizioni usate dall'autore cfr. ivi, rispettivamente p. 18 e p. 17. Sull'attività giornalistica del futuro Duce cf. Renzo De Felice (a cura di), *Mussolini giornalista*, Milano, Rizzoli, 2001.

[2] Su di lui cf. nota 3.

[3] Cf. I. Andrić, *Benito Mussolini*, cit., pp. 18-28. Per una biografia di Benito Mussolini in quel periodo cf. Renzo De Felice, *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920),* Torino, Einaudi, 1965 e Id., *Mussolini il fascista. La conquista del potere (1921-1925*), Torino, Einaudi, 1966.

[4] La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).

[5] Sull'evento cf. nota 16.

[6] Cf. I. Andrić, *Benito Mussolini*, ivi, pp. 28-29.

[7] Cf. I. Andrić, *Benito Mussolini*, ivi, pp. 29-30. Sull'ultimo *Premier* italiano pre-fascista cfr. Danilo Veneruso, *Facta, Luigi*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 499-500; *Facta Luigi*, in M. Galbiati- G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 381. Sull'allora re d'Italia cfr. Paolo Colombo, *Vittorio Emanuele III di Savoia*, in AA. VV., *Dizionario del fascisno*, II: *L-Z*, cit., pp. 796-798; *Vittorio Emanuele III di Savoia*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., pp. 964-965.

[8] Cf. I. Andrić, *Il caso Matteotti*, ivi, pp. 31-38 (nel volume il testo termina a p. 37: l'ultima pagina è editoriale). Lo scritto apparve per la prima volta in « Jugoslavenska nijva », Zagreb, 1924.

[9] Sul personaggio cfr. Mauro Canali, *Matteotti, Giacomo*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., pp. 114-116; *Matteotti Giacomo*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., pp. 693-696.

[10] La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).

è stato ucciso, e ciò perché lo scrittore jugoslavo ignora – come, del resto, la maggioranza degli italiani – che accanto a tale causa ne esiste un'altra, poiché Giacomo Matteotti aveva pure denunciato uno scandalo, quello dell'accordo fra l'Italia fascista e la società petrolifera americana *Standard Oil*, in cui era coinvolto il fratello del Duce, Arnaldo Mussolini; poi, però, prevede che in ogni caso i colpevoli del delitto Matteotti non saranno puniti[1] perché fanno parte della cosiddetta *banda del Viminale*, che lui stesso definisce la *Ceka fascista*[2]. Ivo Andrić mostra quindi di aver capito fin troppo bene che gli assassini del deputato socialista rispecchiano una tendenza generale della cosiddetta *Nuova Italia* del Duce: con l'ascesa al potere di Benito Mussolini, alla sua ombra si sono poste molte persone, per lo più di origine provinciale, in altri tempi da considerarsi insignificanti, ma che ora possono avere importanti cariche di governo e perciò dedicarsi a speculazioni finanziarie a favore non dello Stato ma solo delle loro tasche, ed aggiunge che il delitto Matteotti è maturato proprio in questo ambiente che lui stesso definisce da *pascialato fascista*[3]. Ivo Andrić conferma poi che l'assassinio del deputato socialista ha innescato una crisi nel fascismo al potere, che ora si trova di fronte proprio a quelle leggi da lui così disprezzate e che hanno avuto un'eco nel coraggioso discorso di Luigi Albertini al Senato[4]. Ma ciò che l'autore dello scritto in ogni caso non può per ora dire è quale sarà la conclusione della crisi iniziata nel giugno 1924: l'unica certezza è che esiste,

[1] Cf. I. Andrić, *Il caso Matteotti*, ivi, p. 31-32. Sulla crisi Matteotti, risoltasi con il consolidamento del fascismo, cfr. L. Salvatorelli-G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, cit., pp. 329-385; E. Ragionieri, *La storia politica e sociale*, cit., p. 2136-2147; G. Arfè, *Storia del socialismo italiano*, cit., pp. 363-369; A. J. De Gramd, *Breve storia del fascismo*, cit., p. 63-66; P. Mattera, *Storia del PSI*, cit., pp. 99-101. Sul capo della squadra d'azione che rapì ed uccise Giacomo Matteotti cfr. Mauro Canali, *Dumini Amerigo*, in AA.VV., *Dizioanrio del fascismo*, I: *A-K*, cit., p. 452-453. Sulle altre motivazioni del suo assassinio, in particolare il già citato scandalo petrolifero che coinvolse Arnaldo Mussolini cf. Mauro Canali, *Il delitto Matteotti*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 78-80. Sul fratello del Duce cf. Salvatore Lupo, *Mussolini, Arnaldo*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 188-189. Sulla conclusione della crisi Matteotti con il processo-farsa di Chieti (marzo 1926), che assolse tutti i componenti della banda Dumini, difesi dal segretario del Pnf Roberto Farinacci, cf. Ugoberto Alfassio Grimaldi-Gherardo Bozzetti, *Farinacci. Il più fascista*, Milano, Bompiani, 1972, p. 88-96. Sul personaggio cf. Loreto Di Nucci, *Farinacci, Roberto*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., p. 506-509; *Farinacci Roberto*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 386.

[2] Per le due defininizioni usate nel testo cf. ivi, p. 33. Sulla prima polizia politica fascista – che riprendeva il nome del primo analogo organismo sovietico – e che poi assunse il nome di *O.V.R.A.* (*Organizzazione Vigilanza Repressione Antifascismo*) cf. Mimmo Franzinelli, *I tentacoli dell'OVRA. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

[3] Cf. I. Andrić, *Il caso Matteotti*, ivi, p. 33-34. Per la definizione usata nel testo cfr. ivi, p. 33-34.

[4] Cf. I. Andrić, *Il caso Matteotti*, ivi, p. 34-35. Sul personaggio citato nel testo, direttore e proprietario del quotidiano milanese "Il Corriere della Sera", da cui sarà estromesso nel 1925 dal fascismo, cfr. [*g.p.*] (Graiella Pulce), *Albertini, Luigi*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 8; *Albertini, Luigi*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 16-19. Sulla vicenda che portò all'estromissione di Luigi Albertini dal suo giornale - e sulla quale si tornerà - cfr. Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 9-19.

e nemmeno Ivo Andrić può ora prevedere che terminerà con il rafforzamento del fascismo che si trasformerà poi in dittatura[1].

Il successivo scritto parte ancora dal delitto Matteotti per analizzarne le conseguenze: fin dal suo titolo, l'autore si dice convinto che la crisi che ne è derivata non è solo quella del fascismo ma di tutta l'Italia. Da questa tesi, subito riconfermata dalle prime righe dello scritto[2], Ivo Andrić passa, da un lato, a descrivere la fuoriuscita dal Parlamento italiano di quasi tutti i deputati – 117 – appartenenti ai vari gruppi socialisti, liberali di sinistra e minoritari senza però pronunciarsi sull'efficacia del loro atto; dall'altro, descrive il vero e proprio terremoto verificatosi nel governo fascista, di cui alcuni esponenti sono stati arrestati, come il capo dell'ufficio stampa, Cesare Rossi, o costretti a dimetttersi, come il capo dells polizia, Emilio De Bono; ma anche stavolta l'autore non si pronuncia sull'effettiva durata di tale soprassalto di legalità da parte di una magistratura che, se per ora non è del tutto asservita ad un governo non ancora divenuto regime, lo diverrà in seguito fino alla caduta del fascismo[3]. Subito dopo, l'attenzione dell'autore si concentra su Cesare Rossi, che durante gli interrogatori ha chiamato in causa lo stesso Duce anche per i pestaggi del deputati liberale Giovanni Amndola e di altri due fascisti dissidenti, avvenuti proprio quando il capo del fascismo faceva discorsi sulla necessaria pacificazione degli animi in Italia[4]. Ma la sìtuazione, già molto complessa, diviene ancora più critica poiché il paese pare tornare al *pre*-1922: infatti, ai disorganizzati sussulti dell'antifascismo corrisponde la violenza dello squadrismo fascista più estremista, le cui azioni vertono a mantenere al potere il suo capo[5] il quale, da parte sua, adotta la duplice tattica della della ritirata e dell'attacco, facendo tra l'altro promulgare leggi liberticide di fronte alle quali non serve a nulla - si nota con grande amarezza – l'antifascismo parolaio delle opposizioni. Tuttavia, il bilancio della situazione fatto da Ivo Andrić non si chiude in modo del tutto negativo: infatti, si nota che il fascismo, proprio per il ritorno all'uso di quei metodi violenti che ne avevano

[1] Cf. I. Andrić, *Il caso Matteotti*, ivi, pp. 35-37. Sulla conclusione favorevole al fascismo della crisi apertasi con l'assassinio del deputato socialista cfr. L. Salvatorelli-G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, cit., p. 386-444; E. Ragionieri, *La storia politica e sociale*, cit., p. 2163-2198; A. J. De Grand, *Breve storia del fascismo*, cit., p. 71-95.

[2] Cf. I. Andrić, *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, ivi, p. 39.

[3] Cf. I. Andrić, *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, ivi, p. 40. Sul primo personaggio cf. Mauro Canali, *Rossi*, *Cesare*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 353-355; *Rossi, Cesare*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., p. 857. Sul secondo cf. Frank M. Snowden, *De Bono*, *Emilio*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., p. 194-197; *De Bono Emilio*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 295-296. Sul tema qui appena evocato cfr. Guido Neppi Modona, *La magistratura e il fascismo*, in AA. VV., *Fascismo e società italiana*, a cura di Guido Quazza, Torino, Einaudi, 1973, p. 125-182.

[4] Cf. I. Andrić, *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, ivi, pp. 40-41. Su Cesare Rossi cfr. nota 40. Su Benito Mussolini cfr. nota 3. Sul deputato liberale qui citato cfr. Aldo A. Mola, *Amendola, Giovanni*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 46-48; *Amendola Giovanni*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., pp. 34-35.

[5] Cf, I. Andrić, *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, ivi, p. 41-42.

caratterizzato la prima fase, si rivela incapace di dominarsi e di governare, e ciò potrebbe avre conseguenze che in quel momento neanche l'autore può prevedere[1].

Nello scritto successivo[2], Ivo Andrić nota subito che, se nel 1922 il fascismo era ben organizzato, adesso che sulla sua strada c'è il cadavere di Giacomo Matteotti lo è molto meno, ma anche che l'opposizione antifascista ritiratasi sull'Aventino perde tempo in inutili discussioni e non fa nulla di concreto. Da tali premesse si parte per delineare come il fascismo abbia tutto il potere nelle sue mani, ed un esempio di ciò sono le disposizioni retstrittive sulla stampa[3], anche se il prezzo da pagare per arrivarvi è stato molto alto: la crisi del fascismo è quella dell'intero paese, ed ormai non si parla più né di normalizzazione dell'Italia né di placare gli animi agitati ma solo di annientare l'opposizione. Poi, l'autore si sofferma sull'attività legislativa del fascismo, che ha tolto il voto alle donne ed ha promulgato una legge sulla burocrazia che fino al 31 dicembre 1926 concede al governo la facoltà di mandare in pensione o di licenziare un impiegato statale per vari motivi, fra cui quello di non conformarsi alle direttive governative[4]: Ivo Andrić nota poi l'incapacità dell'opposizione di bloccare queste ed altre misure liberticide, e ritiene che un simile atteggiamento da parte del governo si spieghi nella sua linea anti-intellettuale che vuole affossare tutte le precedenti tradizioni culturali dell'Italia, ivi comprese quelle giuridiche[5]. Ma anche tale atteggiamento anti-intellettuale si spiega: il fascismo vuol creare *l'uomo nuovo*, cioè *fascista*, e per farlo deve istituire un vero e proprio laboratorio, non solo politico[6]. E, dopo aver citato il passo di un discorso del capo del fascismo a riconferma dele sue precedenti affermazioni, Ivo Andrić chiude il suo scritto constatando che, pur con tutta la violenza che ha scaricato sulle opposizioni, il fascismo non le ha del tutto sconfitte perché nel paese comincia ad apparire una stampa clandestina antifascista; ed infine aggiunge che il governo fascista ora deve affrontare la difficile situazione economica italiana, ed in particolare il problema della lira; e perciò, commenta ironicamente, l'esecutivo italiano nel 1925 non andrà in ferie.

[1] Cf. I. Andrić, *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, cit., p. 43-44.

[2] Cf. I. Andrić, *La situazione in Italia*, ivi, 45-50 (nel volume il testo termina a p. 49: l'altra pagina è editoriale). Lo scritto apparve per la prima volta in « Jugoslavenska njiva », Zagreb, 1925.

[3] Cf. I. Andrić, *La situazione in Italia*, ivi, p. 45.

[4] Cf, I. Andrić, *La situazione in Italia*, ivi, p. 46. Sulla prima questione va ricordato che le donne recupereranno il loro diritto di voto solo dopo la fine della seconda guerra mondiale. Sull'altra cfr. Guido Melis, *Burocrazia*, in AA..VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., p. 207-210.

[5] Cf. I. Andrić, *La situazione in Italia*, ivi, p. 47. Un esempio di questa linea amti-intellettuale del fascismo è riscontrabile nell'affermazione di Mussolini, al congresso del Pnf del giugno 1925 a Roma, secondo la quale lui non aveva mai letto una pagina di Benedetto Croce. Su Benito Mussolini cf. nota 3. Sul personaggio citato cf. [*g.i.*] (Giorgio Inglese), *Croce, Benedetto*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 167-169; Franco Sbarberi, *Croce, Benedetto*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 174-179; *Croce Benedetto*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 274-275.

[6] Cf. I. Andrić, *La situazione in Italia*, ivi, pp. 47-48. La seonda definizione in corsivo è dell'autore: cfr. ivi, p. 47; la prima è mia (A. R.). Su tale progetto fascista cfr. Albertina Vittoria, *Uomo nuovo* in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 765-767.

Gli scritti di Ivo Andrić che toccano direttamente il fascismo si chiudono con un profilo di una delle sue vittime, Giovanni Amnedola, cui lo stesso autore aveva già accennato[1]. Il ritratto che lo scrittore ne traccia parte dalla notizia della sua morte, avvenuta nell'esilio francese di Cannes il 7 marzo 1926: subito dopo, viene offerta una biografia politica ed umana del personaggio in cui appaiono sia la sua onestà che le sue contraddizioni nell'Italia che va dal 1911 agli avvenimenti seguiti alla fine della Grande Guerra. Ma – ed è giusto sottolinearlo – Ivo Andrić scrive che Giovanni Amendola, arrivato il fascismo al potere, rassegnò le dimissioni assieme a tutti gli altri ministri del governo Facta[2], ed afferma che l'uomo politico italiano incarnò la forma dello Stato liberale maturata però dall'esperienza della Grande Guerra, e che non ebbe esitazioni ad affrontare ogni problema dell'Italia che, a suo avviso, poteva essere risolto solo da una nuova era di democrazia e di libertà: e, dato un simile giudizio su di lui, Ivo Andrić può poi scrivere che Giovanni Amendola è l'eroe di una *nuova democrazia* che purtroppo dovrà attendere ancora a lungo per realizzarsi[3]; ed aggiunge anche che, date le sue convinzioni, poteva esserci solo un'incolmabile distanza tra lui ed il fascismo poiché quest'ultimo ha preteso di creare i suoi dogmi senza capire di aver finito per fare solo il cane da guardia della *vecchia reazione* italiana[4]; ed è anche per tale motivo che Giovanni Amendola non poteva essere altro che una vittima di questa situazione veicolata da un movimento-partito come quello fascista che non voleva avere alcun rispetto per le preesistenti istituzioni liberali né tantomeno tollerarne gli sviluppi in senso ancor più democratico ma che invece, proprio per la sua natura, era intenzionato a stroncarli sul nascere. Ivo Andrić ripercorre poi i tentativi di Giovanni Amendola per bloccare la totale presa di potere del fascismo ed anche le persecuzioni degli squadristi fascissti contro di lui, fra le quali due bastonature, la prima nel 1923 e la seconda, nel 1925, che lo aveva costretto a lasciare l'Italia come Francesco Saverio Nitti, ex-*Premier* liberale italiano, e Gaetano Salvemini[5]; ed è anche per questo che l'autore, nonostante la *notte fascista* in cui l'Italia sta sprofondando, afferma che l'esempio di Giovanni Amendola, che ha pagato con la vita la sua fedeltà ai valori di una democrazia sempre più ampia ed estesa, non sarà dimenticato: i suoi principi non potevano essere rispettati da quello che ormai è divenuto un regime, ma non per questo sono meno validi, e di ciò si può essere più che certi[6].

[1] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, pp. 51-56. Lo scritto apparve per la prima volta in « Letopis Matice srpske », Novi Sad, 1926. Per il precedente cenno all'uomo politico liberale ed alla bastonatura da lui subita ad opera di una squadra d'azione fascista cfr Id., *Crisi del fascismo-crisi dell'Italia*, ivi, p. 40. Per un profilo biografico del personaggio cf. nota 41.

[2] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, p. 53. Sull'ultimo *Premier* liberale italiano cfr. nota 27.

[3] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, p. 53. La definizione in corsivo nel testo è dell'autore.

[4] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, p. 53-54. La definizione in corsivo nel testo è mia (A.R.).

[5] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, pp. 55-56. Sul primo personaggio qui citato cfr. Salvatore Lupo, *Nitti, Francesco Saverio*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*,II: *L-Z*, cit., pp. 228-231. Sul secondo cf. Nicola Tranfaglia, *Salvemini, Gaetano*, ivi, pp. 579-582. Per una biografia di quest'ultimo cf. Massimo L. Salvadori, *Gaetano Salvemini*, Torino, 1963.

[6] Cf. I. Andrić, *Giovanni Amendola*, ivi, p. 56.

Qui terminano gli interventi di Ivo Andrić che toccano direttamente l'Italia fascista, anche se lo scrittore si occuperà ancora delle opere di due autori italiani schieratisi con il regime che la dirige[1], ma la memoria del fascismo e della sua filiazione più perversa, il nazismo, tornerà in un suo scritto del secondo dopoguerra[2]. Diversa è invece la situazione di Joseph Roth, che si trova in Italia nel 1928, quando il fascismo è appena divenuto dittatura, come giornalista per la « Frankfurter Zeitung »: i suoi articoli, tutti pubblicati nel corso di quello stesso anno, non erano mai apparsi in volume fuori dalla Germania[3].

Il primo scritto di Joseph Roth sull'Italia fascista di quel periodo è significativo fin dal titolo[4]: non a caso, rilevata la totale ignnoranza di Benito Mussolini in fatto di vera cultura con la quale – si nota con sarcasmo - il dittatore italiano si è dovuro riconciliare perché risiede a Roma, l'autore scrive senza mezzi termini che il fascismo non ha nulla a che vedere con il passato italiano né può ergersi a suo depositario[5]. Da qui, Joseph Roth parte per affermare con ironia che anche lui, come inviato in Italia di un giornale straniero, dovrebbe condividere l'ignoranza del capo del fascismo in tal senso: in fondo, il nuovo regime vuole che i giornalisti stranieri parlino del passato italiano e non del presente, se non altro per non avere noie. Ma, al di là di tutto ciò, Joseph Roth sottolinea il ridicolo in cui è caduta l'attuale Italia, riscontrabile dalla sgangherata divisa del primo fascista che incontra, che gli pare quella di un cavallerizzo senza cavallo. Tuttavia, l'autore non si ferma qui perché nota che, nella stazione ferroviaria in cui ha visto il fascista, vige una militarizzazione che, oltre a ricordargli passati esempi, non riguarda più solo il mondo militare ma l'intera società italiana in ogni aspetto della vita civile. Le conseguenze di tale clima si vedono subito: in stazione c'è un comando militare, i soldati che raggiungono le loro unità sono sorvegliati da fascisti, e molti civili in viaggio portano una pistola, come se nel paese si volesse creare un clima bellicoso anche in tempo di pace[6]. Subito dopo, Joseph Roth nota che i soldati in stazione rispecchiano tale spirito guerresco, mentre la polizia che lì si trova, con le sue divise fin troppo sgargianti, non pare proteggere più la

[1] Cf. I. Andrić, *L'ultimo romanzo di F. T. Marinetti*, ivi, pp. 67-60. Lo scritto apparve per la prima volta in "Jugoslavenska njiva", Zagreb, 1921; Id., *Un libro di guerra di Gabriele D'Annunzio*, ivi, p. 61-68 (il testo termina a p. 67: l'ultima pagina è editoriale). Lo scritto apparve per la prima volta in "Misao", Beograd, 1922. Sul primo personaggio cfr. [*l.f.*] (Luciana Frezza), *Marinetti, Filippo Tommaso*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 328-330; Walter L. Adamson, *Marinetti, Filippo Tommaso*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 96-99; *Marinetti, Filippo Tommaso*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, cit., pp. 684-686. Per una biografia del personaggio cfr. Maria Härmänmaa, *Un patriota che sfidò la decadenza. Filippo Tommaso Marinetti e l'uomo nuovo fascista*, Helsinki, Academia Scuìientiarum Finnica, 2002. Per quella di Gabriele D'Annunzio cf. nota 9.

[2] Cf. I. Andrić, *Ricordo di Kalmi Baruh*, ivi, pp. 69-74 (il testo termina a p. 73: l'ultima pagina è editoriale). Lo scritto apparve per la prima volta in "Život", Sarajevo, 1952.

[3] Cf. Joseph Roth, *La quarta Italia*, Roma, Castelvecchi, 2013.

[4] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 7-18. Lo scritto apparve per la prima volta in "Frankfurter Zeitung", 28/X/1928.

[5] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 7-8.

[6] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 13.

sicurezza del paese ma solo ornarla[1]; e a ciò si aggiunge la presenza delle spie della polizia, che si fanno norare subito per i loro vistosi abiti e risultano quindi poco efficaci[2]. In tutto ciò, così come anche in altre manifestazioni, l'autore vede un certo infantilismo del regime in cui nulla pare essere serio se non l'olio di ricino[3]; poi, esaurita la digressione, Joseph Roth torna sulle spie italiane, che paragona con quelle della polizia sovietica per affermare che queste ultime erano molto più efficienti perché meno visibili di quelle italiane, che gli appaiono sempre più ridicole così come il regime che servono, inesistente di fronte a quello sovietico[4].

Nel suo secondo scritto sull'Italia fascista[5], Joseph Roth nota che ovunque nel paese campeggia un ritratto di Benito Mussolini[6] e aggiunge che, se esiste un italiano che ha comprato tutte le sue foto, certo sa tutto della vita del dittatore che monopolizza a tal punto le fotografie che tutti, anche chi scrive, conoscono bene il suo volto in ogni situazione in cui si trovi[7]. Poi, con chiara ironia, l'autore nota che anche in foto il Duce si è impadronito di tutte le funzioni di un re, e si dice dispiaciuto che le fotografie non riproducano mai i suoi atti più banali, che lo renderebbero più vicino alla gente anche nei momenti più spiacevoli della vita[8]. Invece, quel che conta davvero è dare un'immagine positiva dell'Italia fascista, e ciò si vede anche nelle riprese cinematografiche di una squadra fascista in marcia per strada, composta da uomini i cui volti gli appaiono insignificanti: e, quando la musica di accompagnamento tace per dare il tempo ad uno di loro di lanciare un grido guerresco, l'urlo – si nota - pare far tornare l'uomo alla

[1] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 14.
[2] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 14-16.
[3] Cf. J. Toth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 16.
[4] Cf. J. Roth, *Primo incontro con la dittatura*, ivi, p. 16-17. Qui l'autore ricorda un episodio recente della sua vita, il viaggio in URSS compiuto nell'estate del 1926 sempre per la « Frankfurter Zeutung », da cui derivò una serie di articoli poi raccolti in volume: cfr. Joseph Roth, *Viaggio in Russia*, Milano, Adelphi, 1984 (1ª ed. 1927). Proprio da questo soggiorno sorse nello scrittore la delusione per il comunismo che lo portò alla nostalgia per l'impero austro-ungarico, riscontrabile fin dal suo primo romanzo apparso dopo il suo rientro in Germani: cf. Joseph Roth, *Fuga senza fine*, Milano, Adelphi, 1976 (1ª ed. 1927). Sulla situazione dell'Italia quando vi si trovava Joseph Roth cf. L. Salvatorelli-G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, cit., p. 386-444; E. Ragionieri, *La storia politica e sociale*, cit., p. 2173-2198; A. J. De Grand, *Breve storia del fascismo*, cit., p. 21-96.
[5] Cr. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, pp. 19-30 (il testo termina a p. 29: l'ultima pagina è editoriale). Lo scritto apprve per la prima volta in Frankfurter Zeitung, 4/XI/1928.
[6] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrine*, ivi, p. 19. Su Benito Mussolini cfr. nota 3.
[7] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, pp. 19-21. Sul personaggio citato nel testo, che diede fama all'Italia fascista con le trasvolate dell'Artico in dirigibile e poi cadde in disgrazia presso il fascismo per la tragedia del dirigibile *Italia*, cfr. Roberto Maiocchi, *Nobile, Umberto*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 231-232.
[8] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 21-23. Joseph Roth qui ignora - ma forse lo ha intuito - che esiste una censura sulle foto del dittatore, molte delle quali gli italiani all'epoca non vedranno mai e che, di recente ritrovate, sono state raccolte in un volume: cfr. Mimmo Franzinelli- Emanuele Valerio Marino, *Il Duce proibito. Lr fotografie di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto*, Milano, Mondadori, 2005; e pare utile notare che molte delle foto raccolte in questo libro sono proprio quelle che Joseph Roth avrebbe voluto vedere.

preistoria[1], ma qui l'ironia si fa molto amara perché a tale spettacolo fa riscontro il silenzio degli astanti, rotto da una sola persona che si avvicina ai fascisti per rivolgere loro il rituale saluto romano senza però troppa convinzione[2]. Poi, l'autore si concentra sul pubblico che assiste alla sfilata delle camice nere, nota che tutti, grandi e bambini, sono in uniforme, ed afferma che gli pare assurdo pensare che per questi ultimi, mentre imparano a leggere e a scrivere, il fascismo sia la salvezza per loro e per l'Italia intera[3]; aggiunge poi che anche le più giovani generazioni italiane sono vittime di quello che lui definisce *il catechismo fascista* in cui Italia, Dio e Benito Mussolini sono una cosa sola, con un esplicito tentativo di equiparare il fascismo ad una religione ed al suo culto[4]; e tutto ciò rivela l'irreggimentazione del paese voluta dal regime, che si vede nell'istituzione dell'*Opera nazionale balilla* (*Onb*), creata appunto per far diventare fascisti di sicura fede i bambini italiani: e ciò, per l'anticlericale ed ateo Joseph Roth, costituisce un vero insulto alla Chiesa cattolica, ed è proprio per tale motivo che scrive, per contestare quella *Romanità* di cui il fascismo si vuole continuatore, che per sentirsi parte di un mondo i bambini della vera epoca romana non avevano bisogno di urlare tanti falsi ed obbligati saluti che testimoniano solo la ridicolaggine del regime fascista[5].

Nel terzo scritto[6], Joseph Roth si occupa della polizia nell'Italia fascista, onnipotente ed onnipresente, e sospetta che una sua spia sia il portiere del suo albergo, che per di più fatica a nascondere il suo doppio lavoro[7]: ed aggiunge che, a suo avviso, quel portiere, da vent'anni nel mestiere, ha vissuto un periodo in cui lo straniero era solo un ospite non oggetto di sospetti, mentre ora chi dall'estero arriva in Italia si accorge del mutamento di clima proprio perché il portiere d'albergo per prima cosa gli chiede di consegnargli il passaporto[8]. Da ciò nasce un'altra considerazione: l'uomo che lo accoglie è divenuto un funzionario di polizia che si occupa anche dell'invio delle lettere dello straniero, che arrivano con un certo ritardo perché prima subiscono il controllo della censura[9]. Ed è per tale motivo che Joseph Roth non si stupisce degli *strani amici* del

[1] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 23-25.
[2] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 25-26.
[3] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 26-27.
[4] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 27-28. Sul tentativo di creare una vera e propria religione del fascismo, anche con l'apertura di una *Scuola di Mistica fascista* cf. Emilio Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2009[6] (1ª ed. 2001). Su tale singolare istituzione del regime cf. Daniele Marchesini, *Scuola di mistica fascista*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo,* II: L-Z, cit., pp. 607-608. La definizione in corsivo nel testo è dell'autore: cf. ivi, p. 28.
[5] Cf. J. Roth, *Dittatura in vetrina*, ivi, p. 28-29. Sull'istituzione creata dal fascismo per irreggimentare i bambini cfr. Antonio Gibelli, *Opera nazionale balilla* (*Onb*), in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 267-271. Sul mito di Roma ed il suo culto, cf. Luca Scuccimarra, *Romanità, culto della*, ivi, p. 539-541.
[6] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 31-40. Lo scritto apparve per la prima volta in "Frankfurter Zeitung", 11/XI/1928.
[7] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 31.
[8] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 31-32.
[9] Cfr. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 32. Sulla censura delle lettere nell'Italia fascista prima di spedirle cfr. Adolfo Scotto Di Luzio, *Censura postale*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., pp. 265-267.

portiere, a suo parere non ospiti dell'albergo, che costui incontra due o tre volte al giorno e che si chiudono in uno stretto quando per copertura gli consegnano la chiave della loro stanza. E da tutto questo l'autore parte per sottolineare che, anche se altri lo fanno, lui, pur ben abituato agli stati di polizia, non riesce a dimenticare il nugolo di spie al servizio di tale istituzione: e, certo anche per questo motivo, Joseph Roth scrive che, incontrato un signore cui è stato raccomandato da un amico milanese, costui, già sospetto alla polizia, afferma che il custode della casa dove accoglie lo scrittore potrebbe denunciarlo senza neppure che il dennciato ne conosca il motivo. Quindi, subito dopo, Joseph Roth disegna uno scenario di paura personale e collettiva che sembra provenire da quello di un romanzo del 1922 dello scrittore russo dissidente Evgenij Zamjatin[1] e che anticipa quelli dei successivi romanzi di Corrado Alvaro (1938)[2] e di George Orwell (1949)[3]: ed è proprio un simile clima che si respira in questo passo dello scritto di Joseph Roth, che sottolinea come l'Italia fascista sia ben fornita quanto a forze dell'ordine, cui si affiancano 300.000 uomini della *Milizia volontaria per la sicurezza nazionale* (*Mvsn*)[4], e nota poi che basterebbero queste forze armate per limitare la liberta degli italiani, già in pratica annullata dalle leggi volute dal regime[5]; e da ciò nasce una serie di limitazioni che impedìscono agli italiani la libertà di viaggio nel loro paese e soprattutto all'estero, senza contare che il regime ha uno schedario delle cosiddette persone *dalla cattiva reputazione* che, oltre ad essere esclusi dalla società, sono tenuti sotto controllo dalle forze dell'ordine che prescrivono loro ogni mossa da farsi e così li privano di qualsiasi libertà[6]. Quindi, tutto è controllato perché, se nell'Italia fascista si vuol organizzare una qualunque manifestazione, l'evento deve essere autorizzato dal prefetto e da altre autorità, e ciò limita anche la libertà dei *buoni* cittadini, con una serie di misure che non ha analogie neppure con quanto accadeva prima nella Russia zarista ed ora in Unione Sovietica: ma tutte queste misure derivano dalla precisa volontà del regime di stroncare sul nascere ogni possibile forma di vero o presunto dissenso[7]. E da tutto ciò, scrive ancora Joseph Roth, deriva a sua volta il già ricordato clima di paura personale e collettiva per il quale ognuno

[1] L'allusione è qui al romanzo *Noi*, Roma, Voland, 2013 (1ª ed. 1922). Sul suo autore cfr. *Zamjatin, Evgenij*, in AA. VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, IV: *Q-Z*, cit., p. 2529.

[2] Si allude qui al romanzo di Corrado Alvaro *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1984 (1ª ed. 1938). Sul suo autore cfr. [*g.p.*] (Graziella Pulce), *Alvaro, Corrado*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 23-24. Ma cfr. anche Ruth Ben-Ghiat, *Alvaro, Corrado*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, cit., p. 43-45; *Alvaro Corrado*, in M. Galbiati-G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: *A-G*, cit., p. 33-34.

[3] L'allusione è qui al romanzo di George Orwell *1984,* Milano, Mondadori, 1984 (1ª ed. 1949). Sul suo autore cfr. *Orwell, George,* in AA. VV., *Dizionario Bompiani degli autori, III: L-P,* Milano, Bompiani, 1987, p. 1679.

[4] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, pp. 34-35. Sul sedicente *esercito fascista* sussidiario della polizia cfr. Mauro Canali, *Milizia volontaria sicurezza nazionale* (*Mvsn*), in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 129-132.

[5] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 35. Qui l'autore allude all'insieme del diritto fascista. Sul suo creatore cfr. Mario Sbriccoli, *Rocco, Alfredo*, in AA. VV., *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z*, cit., p. 533-538

[6] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 35-36. La definizione in corsivo nel testo è di Joseph Roth.

[7] Cfr, Joseph Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, pp. 36-37. La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.):

è in costante pericolo e non può fidarsi pià di nessuno perché chiunque può essere una spia della polizia e riferirle opinioni non conformi[1], in uno Stato come l'Italia fascista divenuto ormai un'emtità amorfa in cui tutti devono stare al loro posto, magari senza neppure sapere qual è, come tanti soldati in un'immensa caserma[2].

Nel quarto ed ultimo scritto sull'Italia fascista[3], Joseph Roth si occupa della stampa italiana sotto il regime sulla quale afferma subito che adesso nessun grande giornale italiano potrebbe più scrivere nulla contro l'illegalità delle squadre d'azione fasciste: ormai la grande stampa italiana è fascistizzata, ed i suoi esponenti, le grandi firme del giornalismo italiano di pochi anni prima, dovrebbero ripensare a quella libertà di opinione che avevano ancora ai tempi del delitto Matteotti e che hanno perso in pratica senza combattere, cosa di cui – si nota con forte polemica – dovrebbero vergognarsi. Eppure, Joseph Roth si dice convinto che, malgrado la sorveglianza editoriale e poliziesca, i giornalisti possano esprimere il loro pensiero molto meglio degli *scribacchini impiegati nei governi*, che già si autocensurano: e lo scrittore pare chiedersi – anche se non lo dice apertamente – se costoro abbiano davvero voglia di fare quel che in tempi normali sarebbe il loro dovere istituzionale[4]. Allo stesso tempo, Joseph Roth rileva che il fascismo ha dovuto, per irreggimentare i giornalisti, intimidirli personalmente o tramite gli editori, ed ha anche utilizzato la violenza per costringere i proprietari delle grandi testate a venderle ad uomini di sua fiducia fino a far scomparire le case editrici di opposizione[5]. Ma neppure ciò è bastato al fascismo, che ha anche istituito il Sindacato dei giornalisti, in cui possono entrare solo quelli fedeli al regime, e sul quale un qualsiasi prefetto ha notevole influenza poiché può far espellere un giornalista dal Sindacato, in ogni caso sottoposto al controllo di una commissione-stampa di dieci membri nominati dal governo[6]: ovvio che, in una simile situazione, il giornalista italiano non sia più da considerarsi tale perché è costretto ad obbedire a disposizioni ed ordinanze che lo bloccano del tutto. Per Joseph Roth è quindi chiaro il disegno che sta dietro a tutti questi controlli, nota anche che tutto ciò rende i giornali italiani molto noiosi ed ammette che qui l'opera del fascismo è stata eccelsa, poiché sulle testate si trova solo *l'ottimismo obbligato*[7]: aggiunge poi che il lettore incontra nel giornale italiano nient'altro che un esibizionismo del sentimento nazionale tutelato dalla legge, la cronaca degli atti di Benito

[1] Cf. Joseph Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 38-39. Sul personaggio citato nel testo, il generale Umberto Nobile, cfr. nota 39.
[2] Cf. J. Roth, *La polizia onnipotente*, ivi, p. 39-40.
[3] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 41-52. Lo scritto apparve per la prima volta in "Frankfurter Zeitung", 22/XI/1928.
[4] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 43. La definizione in corsivo nel testo è di Joseph Roth.
[5] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 43-44. Qui Joseph Roth allude alla vicenda del quotidiano milanese « Il Corriere della Sera » il cui direttore e propietario, Luigi Albertini fu costretto a venderlo alla famiglia di industriali lanieri Crespi, del tutto estranea al mondo della carta stampata ma in compenso fedele al regime fascista. Sul personaggio e l'intera vicenda cf. nota 35.
[6] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 44-45. Sulla creazione dell'istituzione cf. P. Murialdi, *La stampa del regime fascista*, cit., p. 44-48.
[7] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 46-47. La definizione in corsivo nel testo è di Joseph Roth: cfr. ivi, p. 47.

Mussolini, notizie dall'estero debitamente filtrate e cronache sui dissidi interni al Partito fascista che interessano solamente i suoi membri, e un tale quadro spinge Joseph Roth a concludere che la parte davvero interessante dei giornali italiani sono le ... previsioni del tempo[1]. La stampa italiana è così asservita al regime che occorre chiedersi solo quel che non vi è scritto e non quel che vi si pubblica, ed una tale amara considerazione porta a non stupirsi del fatto che i sette milioni di italiani che vivono fuori d'Italia possano leggere ben 280 giornali nella loro lingua, di cui 157 pubbloicati in America, una stampa non letta solo dagli emgrati ma che arriva per vie traverse anche nell'Italia fascista, dove è l'unico mezzo di vera informazione: e, poiché tali quotidiani non sempre sono in linea con il regime ed esiste anche in Italia una stampa clandestina antifascista, il fascismo ha istituito in tal senso un reato specifico, e chi la lgge può essere punito[2]. A completare un quadro già abbastanza deprimente delle stampa italiana sotto il regime fascista, Joseph Roth aggiunge di aver conosciuto due giornalisti, così giovani da trovare solo testate fasciste quando hanno iniziato a lavorare, e che tuttavia gli appaiono pieni di talento pur senza avere in realtà molto da dire. Uno di loro gli chiede cosa scriverebbe se fosse un giornalista italiano e, quando si sente rispondere da lui che pubblicherebbe interviste ai lettori ed abbonati del suo giornale, non capisce; poi, uno dei suoi interlocutori gli chiede cosa pensi del giornale per cui lui scrive: lui risponde che gli pare uguale a tutte gli altri ed a ciò il giovane collega italiano ribatte che un giornalista britannico ha definito ottimo il suo giornale e, a sua volta, Joseph Roth replica senza remore che chi lo ha detto è un pessimo esempio di giornalismo perché nessuno che ami la vera libertà di stampa può ammirarne una censurata, ed anche da ciò all'autore appare chiaro che il suo giovane interlocutore non può capirlo perché ornai è tutto preso nell'ingranaggio di una stampa asservita al regime e che vi è così assuefatto da non comprendere che non rappresenta più l'opinione pubblica del paese e nemmeno immaginare che potrebbe esisterne una del tutto diversa; e su questo desolante panorama si chiudono le note di Joseph Roth sull'Italia fascista del 1928.

Se si può trarre una seppur provvisoria conclusione dall'analisi degli scritti di due autori tanto diversi tra loro sul fascismo italiano della prima e seconda metà degli anni '20 del '900, occorre però chiarire una questione molto importante: il primo, Ivo Andrić - che sopravvisse alla seconda guerra mondiale e che, in uno scritto del 1952 mostrerà come la sua avversione verso il fascismo italiano sia divenuta odio aperto, in particolare per il suo più degenerato frutto, il nazismo tedesco, che gli ha ucciso un suo caro amico ebreo[3]-, scrive i suoi articoli sull'Italia fascista quando è un diplomatico al servizio del Regno dei Serbi, Croati e Sloveni (poi, di Jugoslavia), paese che, se per molti aspetti in contrasto con lo stato italiano, vive a sua volta sotto una dittatura militar-monarchica fin

[1] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 47-49.
[2] Cf. J. Roth, *Il Sindacato dei giornalisti*, ivi, p. 50-51. Appare notevole il fatto che Joseph Roth sctiva che la stampa clandestina antifascista non è letta solo dagli operai ma anche dai loro datori di lavoro, alcuni dei quali la finanziano: cfr. ivi, p. 51.
[3] L'allusione è qui allo scritto *Ricordo di Kalmi Baruh*, in I. Andrić, *Sul fascismo*, cit., p. 69-74. Sullo scrittire jugoslavo cf. nota 1.

dal 1921[1]: e da tale situazione deriva il suo attegiamento prudente, ma non per questo meno critico, verso il fascismo italiano; ben diversa è, invece, la posizione di Joseph Roth - destinato a morire a Parigi qualche mese prima dello scoppio della seconda guerra mondiale - che proveniva da un paese ancora libero prima di cadere nella notte nazista, la Germania di Weimar[2]. Tuttavia, pur nella diversità delle loro situazioni di partenza, ambedue le analisi del fascismo, che purtroppo sono state conosciute solo oggi e non ai loro tempi, appaiono anche adesso molto incisive per identificare una delle peggiori follie collettive dell'inizio del ventesimo secolo: ed in tal senso, gli scritti di Ivo Andrić e di Joseph Roth si congiungono e si completano a vicenda.

Bibliografia

Opere analizzate

Andrić, Ivo. 2011. *Sul fascismo.* Portogruaro (VE), Nuovadimensione.
Roth, Joseph. 2013. *La quarta Italia*. Roma: Castelvecchi.

Opere di riferimento

Alvaro, Corrado. 1984. *L'uomo è forte*. Milano: Bompiani (1ª ed. 1938).
Borgese, Giuseppe Antonio. 1946. *Golia, Marcia del fascismo*. Milano: Mondadori (1ª ed. 1933).
Lussu, Emilio. 1976. *Marcia su Roma e dintorni*. Milano: Mondadori (1ª ed. 1945).
Orwell, George. 1994. *1984*. Milano: Mondadori (1ª ed. 1949).
Roth, Joseph. 1976. *Fuga senza fine*. Milano: Adelphi (1ª ed. 1927).
Roth, Joseph. 1984. *Viaggio in Russia*. Milano: Adelphi. (1ª ed.1927).
Zamjatin, Evgenj. 2013. *Noi*. Roma: Voland (1ª ed. 1922).

Dizionari

AA. VV. 1987. *Dizionario Bompiani degli autori*, I: *A-C*, Milano: Bompiani.
AA. VV. 1987. *Dizionario Bompiani degli autori*, III*: L-P*. Milano: Bompiani.
AA. VV. 1987. *Dizionario Bompiani degli autori*, IV: *Q-Z*. Milano: Bompiani.
AA. VV. 1992. *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi.
AA. VV. 2002. *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto (a cura di). Torino: Einaudi.
AA. VV. 2003. *Dizionario del fascismo*, II: *L-Z,* a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino: Einaudi.
Galbiati, Manuel-Seccia, Giorgio. 2008. *Dizionario biografico della Grande Guerra*,
I: *A-G*. Chiari (BS): Nordpress. Collana: Sui campi di battaglia.
Galbiati, Manuel-Seccia, Giorgio. 2008. *Dizionario biografico della Grande Guerra*, II: *H-Z*, Chiari (BS): Nordpress. Collana: Sui campi di battaglia.

[1] Sulla situazione della Jugoslavia in quel periodo cfr. Edgar Hösch, *Storia dei paesi balcanici. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2005, p. 211; Henri Bogdan, *Storia dei paesi dell'Est*, Torino, SEI, 2006, p. 256-258.

[2] Per una biografia dello scrittore ebraico-polacco cfr. nota 2. Sulla situazione della Germania, paese in cui visse a lungo e dal quale fu costretto a fuggire all'avvento del nazismo, cfr. Erich Eyck, *Storia della Repubblica di Weimar (1918-1933),* Torino, Einaudi,1966; Eric D. Weitz, *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino, Einaudi, 2000.

Libri fotografici

Franzinelli, Mimmo-Marino, Emanuele Valerio. 2006. Il Duce proibito. Le foto di Mussolini che gli italiani non hanno mai visto, Milano: Mondadori.

Saggistica

Alfassio Grimaldi, Ugoberto-Bozzetti, Gherardo. 1972. *Farinacci. Il più fascista,* Milano: Bompiani.
Arfè, Gaetano. 1977. *Storia del socialismo italiano (1892-1926),* Torino: Einaudi.
Boatti, Giorgio. 2017. *Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che che si opposero a Mussolini*, Torino: Einaudi (1ª ed. 2000).
Bogdan, Henri. 2006. *Storia dei Paesi dell'Est*. Torino: SEI.
Canali, Mauro. 2004. *Il delitto Matteotti*, Bologna: il Mulino.
Chiara, Piero. 1978. *Vita di Gabriele D'Annunzio*, Milano: Mondadori.
Ciuffoletti, Zeffiro. 1992. *Storia del PSI. Le origini e l'età giolittiana*, Roma-Bari: Laterza.
De Felice, Renzo. 1965. *Mussolini il rivoluzionario (1883-1920),* Torino: Einaudi.
Dee Felice, Renzo. 1966. *Mussolini il fascista. La conquista del potere (1921-1925),* Torino: Einaudi.
De Felice, Renzo. 1968. *Mussolini il fascista. L'organizzazione dello stato fascista (1925-19*29), Torino: Einaudi.
De Felice, Renzo (a cura di). 2001. *Mussolini giornalista*. Milano: Rizoli.
Degl'Innocenti, Maurizio. 1976. *Il socialismo italiano e la guerra di Libia*, Roma: Editori Riuniti.
De Grand, Alexander J. 1997. *Breve storia del fascismo*. Roma-Bari: Laterza. (1ª ed 1994).
Diggins, John P. 1972. *L'America Mussolini e il fascismo*, Bari: Laterza.
Eyck, Erich. 1966. *Storia della Repubblica di Weimar (1918-1933)*, Torino: Einaudi.
Franzinelli, Mimmo. 1999. *I tentacoli dell'OVRA. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Torino: Bollati Boringhieri.
Gentile, Emilio. 2009. *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari: Laterza (1ª ed. 2001).
Härmänmaa, Maria. 2002. *Un patriota che sfidò la decadenza. Filippo Tommaso Marinetti e l'uomo nuovo fascista*, Helsinki: Academia Scientiarum Finnica.
Hösch, Edgar. 2005. *Storia dei paesi balcanici. Dalle origini ai giorni nostri*, Torino: Einaudi.
Maione, Giuseppe. 1975. *Il biennio rosso. Autonomia e spontaneità operaia nel 1919-1920*. Bologna: Il Mulino.
Maltese, Paolo. 1976. *La terra promessa. La guerra italo-turca e la conquista della Libia 1911-1912*, Milano: Mondadori (1ª ed. 1968).
Mattera, Paolo. 2010. *Storia del PSI 1892-1994*, Roma: Carocci.
Murialdi, Paolo. 2008. *La stampa italiana del regime fascista*, Roma-Bari: Laterza.
Neppi Modona, Guido. 1973. *La magistratura e il fascismo*, in AA. VV., *Fascismo e società italiana*, a cura di Guido Quazza, Torino: Einaudi.
Rafionieri, Ernesto. 1976. *La storia politica e sociale*, in AA. VV., *Storia d'Italia*, 4, III: *Dall'Unità a oggi*, a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino: Einaudi.
Salvatorelli, Luigi, Mira, Giovanni. 1964. *Storia d'Italia nel periodo fascista*, Torino: Einaudi.
Salvadori, Massimo. 1963. *Gaetano Salvemini*, Torino: Einudi.
Spriano, Paolo. 1964. *L'occupazione delle fabbriche. Settembre 1920*, Torino: Einaudi.
Weitz, Eric D. 2008. *La Germania di Weimar. Utopia e tragedia*, Torino: Einaudi.

QVAESTIONES
ROMANICAE IX

Lengua y literature españolas

Spanish Language and Literature

DOI: 10.35923/QR.09.02.27

Oana-Dana BALAȘ,
Alexandru M. CĂLIN
(Universidad de Bucarest)

Ausiàs March: el poema LXXXII en rumano y en verso

Abstract: (Ausiàs March: Poem LXXXII in Romanian and in Verse) Against the background of the exuberant tradition of literary translation that haloes the poetic work of the Valencian and universal classic Ausiàs March, this article examines two Romanian translations in verse of the poem LXXXII *Quan plau a Déu que la fusta peresca* with the future aim of publishing a bilingual anthology of selected poems in Valencian and Romanian.

***Keywords**: bilingual anthology, Ausiàs March, decasyllable, iambic pentameter, verse translation into Romanian.*

Resumen: Sobre el trasfondo de la exuberante tradición traductológica literaria que aureola la obra poética del clásico valenciano y universal Ausiàs March, el presente artículo examina dos traducciones rumanas en verso del poema LXXXII *Quan plau a Déu que la fusta peresca* con vistas a una antología bilingüe en valenciano y rumano.

***Palabras clave**: antología bilingüe, Ausiàs March, en/decasílabo, pentámetro yámbico, traducción versificada al rumano.*

El presente artículo se propone argumentar a favor de la traducción poética en verso y, a la vez, anticipar la publicación de una antología bilingüe realizada en colaboración y basada en una selección de la exquisita obra poética del ilustre valenciano Ausiàs March. Un clásico de la literatura universal, March cuenta con escasísimas traducciones al rumano, a saber, un escueto conjunto de ocho poemas de una exótica antología editada por Martines Peres (2009) en el marco del proyecto IVITRA, edición más bien inasequible al lector rumano, y una traducción independiente en verso del poema *Veles i vents* (Călin 2018).

Dos variantes de traducción en rumano del *Poema LXXXII Quan plau a Déu que la fusta peresca* rematan la reflexión sobre las distintas versiones –prudentes o audaces– que figuran en la antología anteriormente citada, como pretexto para formular y someter a prueba unos principios mínimos de traducción versificada. Sin ánimo de criticar o descartar la traducción realizada integral o parcialmente en prosa, en definitiva una buena herramienta destinada a la comprensión del texto (*cf.* Archer 2006, 55), defendemos la necesidad de trasponer el original en un estilo digno de la altura, belleza y riqueza del original valenciano, respetando a la vez el trasfondo poemático e ideológico.

1. Ausiàs March, valenciano universal

Ausiàs March (1400-1459), autor de ciento veintiocho poemas que Baltasar de Romaní (1539) agrupa en *Cants d'amor*, *Cants de Mort*, *Cants morals* y *Cant Espiritual*, estrena en sus poemas el valenciano, lengua ajena a los géneros poéticos de aquellos tiempos, e intenta desprenderse formal, estilística y conceptualmente de la tradición poética occitano-catalana (Alemany 2000, 13). Su éxito en la época (Sánchez Rodríguez & Nogueras Valdivieso 2000) reverbera en una temprana, vigorosa y seria tradición de traducción a lenguas variadísimas –español, alemán, inglés, esperanto, francés, húngaro, italiano, ruso, checo, etc.– que abarca el período comprendido entre los siglos XV y XXI (*cf.* Martines Peres 2003). Si al principio las versiones se proponen respetar, en mayor o menor medida, la versificación original, como se puede constatar en Baltasar de Romaní (1539), quien recurre al endecasílabo, en Jorge de Montemayor (1560), quien moderniza e italieniza (Sánchez Rodríguez & Nogueras Valdivieso 2000, 373) o bien en Vicente Mariner (1633), quien recurre al dístico elegíaco (Coronel Ramos 1994), el lenguaje ausiasmarquino escueto, arcano y difícil (Casanova 1993) también abre el paso a traducciones literales, explicativas, parafrásticas o exegéticas (Archer 2006).

2. El poema LXXXII Quan plau a Déu que la fusta peresca

El presente artículo se centra en el poema LXXXII *Quan plau a Déu que la fusta peresca* por su representatividad en el conjunto de la obra poética ausiasmarquina y por su severa brevedad. Articulados sobre el mecanismo conceptual de la analogía, los ocho versos destilan una amarga reflexión sobre la impotencia del ser humano ante la suerte y el azar:

Quan plau a Déu que la fusta peresca,
en segur port romp àncores i ormeig
e de poc mal a molt hom morir veig:
null hom és cert d'algun fet com fenesca.
L'home sabent no té pus avantatge
sinó que·l pec sol menys fets avenir.
L'experiment i els juís veig fallir;
fortuna i cas los torben llur usatge.
(Martines Peres 2009, 198)

El verso que Ausiàs March emplea en este poema y, extensamente, en su obra se ha llegado a conocer en las tradiciones poéticas francesa, occitana y catalana como *decasílabo*[1]. Esta fórmula métrica, de origen trovadoresco, se caracteriza por el metro de diez u once sílabas:

[1] En contraste, el término portugués *decassílabo* se refiere al verso de tipo dantesco y petrarquesco, sin cesura después de la cuarta sílaba.

Quan plau a Déu que la fusta peresca$_{11}$
e de poc mal a molt hom morir veig$_{10}$

Asimismo, obliga a la presencia de una sílaba tónica en la cuarta y en la décima posición dentro del verso:

L'home sa**bent**$_4$ no té pus avan**ta**tge$_{11}$

Finalmente, impone que la cuarta sílaba de cada verso coincida con el final de una palabra, circunstancia prosódica que se conoce bajo el nombre de *cesura*:

L'experiment$_4$ | i el juís veig fallir$_{11}$

Con tal de rematar el retrato prosódico del poema, además de los rasgos que acabamos de exponer conviene indicar que el poema consta de ocho versos con rima abrazada de tipo ABBA CDDC, tanto homogénea (v. *peresca* / *fenesca*; v. *avenir* / *fallir*; n. *avantatge* / *usatge*) como heterogénea (n. *ormeig* / v. *veig*).

3. Traducciones del poema LXXXII

La antología citada anteriormente (Martines Peres 2009) ofrece al lector una selección de ocho poemas de Ausiàs March en veinticinco idiomas, en un amplio abanico de propuestas traductológicas, desde versiones en prosa o en verso hasta soluciones híbridas, que acatan parcialmente metro, ritmo o rima. Así, Robert Archer en inglés (Martines Peres 2009, 237) favorece la traducción explicativa en prosa:

> When God decrees that the ship will go under, then even if it is moored in the safest port, it will lose its anchor and its rigging will snap. And I could tell you of many cases where some minor ailment has ended in death. No one can forsee how anything will turn out. The wise are no better placed in this respect than are fools, except that fools are more likely to make the wrong guesses. Both our experience and our judgement prove in the end to be unreliable. Such things are of little use against Fortune and the events through which it shapes our lives. (Martines Peres 2009, 336)

Balász Déri y Kálmán Fáluba, traductores al húngaro, logran preservar metro, ritmo, rima y hasta cesura:

Ha a hajó vesztét akarja Isten,
biztos parton ront horgonyt, vásznakat,
kis bajban látsz meghalni sokakat.
Mi végük van a dolgainkak itt lenn?
Nincs semmi más előnye, aky bölcsebb:
az együgyü ritkán sejt dolgokat.
S látom, csődöt mond ész s tapasztalat,

Szerencse, Sors összezavarja őket.
(Martines Peres 2009, 393)

Quizás sería de esperar que las traducciones a las lenguas romances favoreciesen soluciones más fieles al contenido y a la forma del original, pero el francés, el occitano y el español, para poner solo algunos ejemplos, desvelan una asombrosa diversidad. Jean Marie Barbera (Martines Peres 2009, 321) opta en francés por la traducción explicativa; Jordi Suïlls Subirà (Martines Peres 2009, 443), traductor al occitano, bien mantiene el metro, el ritmo y la rima, como en los versos 1, 5 y 6, decasílabos con acento tónico en la cuarta y sexta sílabas, bien preserva la rima en la letra y el espíritu del original, como en los versos de 5 a 8:

Quand platz a Dieu que'l vaissèl s'enfonze,
en pòrt segur ancoras e armeg copa,
e vesi morir pel pauc de mal tant d'òmes:
degun es cèrt per qual fait morirà.
L'òme sabent a pas mai d'avantatge
levat que'l pèc sòl mens faits prevenir.
Jutjament e experiment vesi falhir,
fortuna e azard troblan lor usatge.

José María Micó (Martines Peres 2009, 214) trasvasa cuidadosamente el ritmo y el metro, sin proponerse resolver la rima:

Cuando Dios quiere que la nave afonde,
rompe en el puerto anclas y aparejos;
veo a muchos morir de poco mal:
de ningún caso es el final seguro.
No hay más ventaja para el hombre sabio
que el hecho de que el necio acierta menos.
Veo que el juicio y la experiencia yerran,
Fortuna y el Azar turban sus usos.

Finalmente, los traductores a las demás lenguas romances ofrecen en su mayoría variantes más o menos literales en prosa, con o sin segmentación formal de los versos.

4. Principios de traducción versificada

Las variantes que exponemos a continuación se basan en una breve serie de principios de versificación. Para empezar, nos hemos comprometido a preservar tanto la rima abrazada del original como el metro de diez u once sílabas. Sin embargo, hemos abandonado la cesura entre la cuarta y quinta sílabas, puesto que carece de tradición

alguna en la literatura rumana[1], razón por la cual hemos considerado que, de haber recurrido a ella, simplemente habría pasado desapercibida por el lector rumano.

En lo que respecta al ritmo, hemos acatado la vocación yámbica de nuestro idioma y de la tradición prosódica asentada por nuestros poetas, manteniendo siempre tónica la décima sílaba y eligiendo equivalentes que permitieran colocar las sílabas tónicas en posiciones pares del verso. Este último condicionamiento nos permite, con razón, referirnos a la fórmula prosódica que hemos empleado con el término *pentámetro yámbico*, que suele designar el verso decasílabo practicado en inglés y alemán.

En fin, nos hemos obligado a mantener el principio de las rimas no homogéneas, que Levițchi (1975, 107) llama "la ley de oro de la versificación clásica". Definido de forma sucinta, aunque también ligeramente diferente por comparación con la acepción de Levițchi, tal principio estipula que la rima no debería constar de sufijos morfológicamente *idénticos*. Así, el verbo rum. *obosesc* ('me canso') podrá rimar con el adjetivo rum. *strămoșesc* ('ancestral'), dado que el segmento *-esc* representa un sufijo flexivo verbal en el primer caso y un sufijo derivativo adjetival en el segundo. Sin embargo, nunca se harán rimar el rum. *obosesc* ('me canso / me estoy cansando') con el rum. *muncesc* ('trabajo / estoy trabajando') puesto que en tal situación la rima reitera el mismo segmento morfológico.

De manera similar, podrán rimar el rum. *odgonit* ('anclado') y el rum. *au pierit* ('han perecido / perecieron'), ya que *odgonit* es un adjetivo deverbal participial con moción de género y número, mientras que *au pierit* es una forma verbal analítica hecha y derecha, con un participio ajeno a la moción de género. Sin embargo, por contar con las mismas entidades sufijales, a saber, la vocal temática *-i-*, marca de la conjugación verbal, y el afijo flexivo *-t*, marca de aspecto perfectivo y modo participio, resultaría inoportuno hacer rimar el rum. *au pierit* ('han perecido / perecieron') con el rum. *ați trăit* ('han vivido / vivieron').

5. Dos variantes en rumano

A continuación, detallamos las versiones que hemos finalizado, basadas en los pricipios de versificación arriba mentados e inspiradas, asimismo, de las traducciones en otras lenguas, sea versificadas, sea explicativas, que recoge la antología de Martines Peres (2009):

[1] *Cf.*, sin embargo, Galdi (1971, 138) "Iancu Văcărescu a introdus în poezia română endecasilabul iambic propriu-zis menținând însă în mod permanent cezura masculină a endecasilabului «a minore»" / "Iancu Văcărescu introdujo en la poesía rumana el endecasílabo yámbico propiamente dicho, aunque mantuvo de manera permanente la cesura masculina del endecasílabo «a minore»" (n.t.). o sea, la cesura entre las sílabas 4 y 5.

Versión (1)
Când Domnul vrea, atunci va frânge vasul

Când Domnul vrea, atunci va frânge vasul,
chiar ancorat în port și odgonit.
Din rele mici mulți oameni au pierit:
nimeni nu știe când îi vine ceasul.
Nu-i înțeleptul mai ferit de rele
Ci prostul le chiteşte mult mai rar.
Experiența, mintea-s în zadar
când soarta și-ntâmplarea-și râd de ele.

Versión (2)
Când Domnul vrea corabia să piară

Când Domnul vrea corabia să piară,
va frânge ancore în port, dar și parâme.
De rele mici sfârșit-a multă lume:
nu-i fapt să aibă dezlegare clară.
Omului înțelept i-este totuna
chit că mai deseori se înșală prostul.
Mintea și experiența își pierd rostul;
le tulbură hazardul și fortuna.

Para realizar la primera versión, *Când Domnul vrea, atunci va frânge vasul*, hemos partido desde la traducción del verso 2, a saber, *en segur port romp àncores i ormeig*, conscientes del hecho de que este ofrece la menor flexibilidad al traductor rumano. Como las palabras rum. *ancoră* y *parâmă* o bien *odgon* nos han parecido difíciles de integrar en el metro y ritmo del verso, las hemos traspuesto mediante los adjetivos participiales de sus respectivos verbos denominales, a saber, n. *ancoră* ('ancla') > v. *a ancora* ('anclar') > adj. part. *ancorat* ('anclado') y n. *odgon* ('soga') > v. *a odgoni* ('amarrar') > adj. part. *odgonit* ('amarrado'):

en segur port romp ***àncores*** *i* ***ormeig***
chiar ***ancorat*** *în port și* ***odgonit***

Hemos preferido la variante masculina de los adjetivos participiales por encima de la femenina porque un adjetivo masculino procedente de un verbo de la cuarta conjugación (como, por ejemplo, adj. part. *odgonit* < v. *a odgoni*) puede rimar cómodamente con un pretérito perfecto de otro verbo de la misma conjugación, muy productiva en rumano:

chiar ancorat în port și ***odgonit****.*
Din rele mici mulți oameni au ***pierit****:*

Obviamente, al ser masculinos, los adjetivos rum. *ancorat* y *odgonit* tenían que concordar con un nombre masculino, lo que nos ha impuesto traducir la voz cat. *nau* a través del rum. *vas*, nombre neutro, que en singular adopta la forma masculina[1]:

[1] En rumano, el género de los nombres presenta tres valores: masculino, femenino y neutro. Desde el punto de vista de la moción de género, el neutro adopta en singular marcas flexivas de masculino y en plural marcas flexivas de femenino: n.m. *pas* ('paso') / n.f. *casă* ('casa') / n.n. *vas* ('navío'), y en plural, n.m. *paș**i*** ('pasos') / n.f. *cas**e*** ('casas') / n.n. *vas**e*** ('navíos').

Când Domnul vrea, atunci va frânge **vasul**

Así, la traducción del verso 4 venía condicionada por una rima adecuada para la palabra rum. *vasul*. Cotejar el original con las traducciones a otras lenguas de este poema (Martines Peres 2009, 336) nos ha resultado, en este punto, de gran provecho. Al constatar que los traductores interpretan el verso 4 de dos maneras diferentes, una de ellas referente a cosas, esp. *de **ningún caso** es el final seguro* (Martines Peres 2009, 214), y la otra referente a personas, fr. ***personne** ne peut connaître la cause de sa mort* (Martines Peres 2009, 336), hemos optado por esta última interpretación, traducible a través de una expresión fraseológica rumana, a saber, *a-i veni cuiva ceasul* (*ad. litt. venirle a alguien la hora*), solución que ofrecía una rima satisfactoria para el verso 1:

Nimeni nu știe când îi vine **ceasul**

En la traducción de la segunda estrofa, hemos partido desde la premisa de que la mejor traducción al rumano del cat. *experiment* sería el nombre *experiență*, un sinónimo perfecto. Sin embargo, sus cinco sílabas (*ex-pe-ri-en-ță*) han resultado muy costosas para el metro del verso. Al no encontrar espacio en el séptimo verso para intercalar el conector copulativo cat. *i* (rum. *și*), hemos procurado utilizarlo en el octavo verso:

Căci soarta **și**-ntâmplarea-și râd de ele

para crear la impresión de que los términos rum. *experiența, mintea* se integran en una enumeración más amplia, a saber, *experiența, mintea, soarta **și** întâmplarea* y para justificar, de esta manera, la ausencia del conector rum. *și* entre los así llamados dos términos de la enumeración.

En fin, aunque el original no presenta ningún conector entre los versos 7 y 8, nos ha parecido que la traducción al rumano necesita uno, sea temporal (*când* 'cuando'), sea causal (*căci* 'pues, porque'). Sin embargo, introducir este conector al principio del verso no nos ha permitido, a causa del nombre de sílabas, traducir los vocablos cat. *fortuna* y *cas* a través de los neologismos correspondientes en rumano (*fortuna*, *hazardul*, *uide infra*, la segunda versión), razón por la cual hemos preferido equivalencias no etimológicas (cat. *cas* / rum. *întâmplarea* y cat. *fortuna* / rum. *soarta*), pero castizas.

La segunda versión que presentamos, *Când Domnul vrea corabia să piară*, se ha propuesto rozar lo literal, semántica y formalmente, en la medida en que lo permitían los parámetros métricos enunciados. La rima, como primera restricción, ha indicado el punto de partida y ha orientado la búsqueda de equivalentes. Así, la voz *parâme* 'cordaje, jarcia' ha llevado finalmente a la selección, gracias a la sílaba final, del vocablo *lume* 'gente' como equivalente del cat. *molt hom* en un verso sometido posteriormente a la reestructuración mediante una extensa transposición:

*va frânge ancore în port, dar și **parâme**.*

De rele mici sfârşit-a multă ***lume***

A continuación, el final del verso 1 nos ha sugerido en primera instancia la muy literal rima v. *să piară* 'perezca' / v. *să moară* 'muera' y la siguiente solución para el par de versos 1-4:

Când Domnul vrea corabia să ***piară***
…
nu ştie nimeni cum i-e dat să ***moară****.*

Sin embargo, hemos tenido que descartar tal variante a favor de la combinación heterogénea *să piară* 'perezca' / *clară* 'clara':

Când Domnul vrea corabia să ***piară****,*
…
nu-i fapt să aibă dezlegare ***clară****.*

porque el verbo *să moară* introducía una potencialmente indeseada redundancia con el verso anterior, *e de poc mal a molt hom* ***morir*** *veig*. Semejante solución ha supuesto, obviamente, una modulación y, a la vez, una ligera reinterpretación por extensión del verso en su conjunto, de *null hom és cert d'algun fet com fenesca* a *nu-i fapt să aibă dezlegare clară* 'no hay hecho con desenlace claro'; dicho de otra forma, la incertidumbre que oculta el final se ha sustituido por la imposibilidad de entrever un desenlace claro.

En el caso del verso 8, inspirado por la versión española de José María Micó, hemos insistido en optar por el rum. *fortuna*, equivalente etimológico del cat. *fortuna*. Sin embargo, este capricho ha conllevado ciertos riesgos, por tratarse de un trisílabo difícil de acomodar en el verso, que ha impuesto soluciones estrictas y máximas como el v. *tulbură* 'torba' o el n. *hazardul* 'el azar'. A partir de ahí, ha habido que identificar el vocablo que decidiese la rima; el v. *tulbură* o el n. *hazardul* no han permitido hallar una solución tan satisfactoria como el adv. *totuna*, que puede rimar con *fortuna*:

Omului înţelept i-este totuna
…
le tulbură hazardul şi fortuna

Asimismo, el número de sílabas y la posición de las sílabas tónicas han representado un escollo traductológico nada desdeñable. En el caso del verso 2, los sustantivos rum. *ancoră* 'ancla' y *parâme* 'cordaje, jarcia', muy a pesar de la exquisita rima heterogénea a la que nos ha conducido este último vocablo, han complicado en gran medida la cuestión del metro y del ritmo. Palabras trisílabas, por tanto costosas para el traductor que aspira a mantener el en/decasílabo, obligaban a recurrir en lo restante del contexto a lexemas cortísimos, mono o bisílabos.

Es más, la palabra proparoxítona *ancoră* también nos ha impedido mantener la sintaxis original. Por ejemplo, una variante intermedia de este verso ha sido *va frânge-n port ancore și parâme*; sin embargo, tal y como se nota fácilmente, la secuencia *ancore și parâme* no acata la alternancia de las sílabas tónicas y átonas del pentámetro yámbico. Por esta razón, nos hemos orientado hacia la siguiente solución, supernumeraria silábicamente (el verso tiene 13 sílabas), pero más adecuada desde el punto de vista métrico (las sílabas átonas *-co-re* representan una unidad métrica en virtud de la aberración dactílica, *cf.* Călin 2019):

va$_1$ frâ$_2$nge$_3$ an$_4$co$_5$re$_6$ în$_7$ port$_8$, dar$_9$ și$_{10}$ pa$_{11}$râ$_{12}$me$_{13}$

De hecho, el poema está nutrido de palabras monosílabas con menor o mayor carga semántica, como por ejemplo *quan*, *veig*, *fet*, *menys*, *port*, *nul*, *plau*, *romp*, *poc*, *pec*, *mal*, *cas*, etc. cuyos equivalentes fieles en rumano serían, sin lugar a dudas, palabras bi o trisílabas. Por ello, hemos preferido una variante como *rele* ***mici*** para traducir ***poc*** *mal*, y hemos descartado otras, quizá más expresivas, como *rele* ***neînsemnate***:

de rele mici sfârșit-a multă lume (11 sílabas)
vs
de rele ne-nsemnate sfârșit-a multă lume (14 sílabas)

De manera parecida, hemos equivalido *pec* por *prost*, un vocablo que permitía una solución bisílaba paroxítona en un contexto genérico que obliga al uso del artículo definido (enclítico en rumano), descartando varios sinónimos más sugerentes y adecuados al registro como *nerod*, *nătâng* o *neghiob*, trisílabos que no encajaban por paroxítonos que introducían una secuencia de dos sílabas átonas en las posiciones 8 y 9 del verso:

chit că mai deseori se înșală ***prostul*** *(10 sílabas)*
vs
chit că mai des se înșală ***nerodul*** *(11 sílabas)*

Brevemente, la aspiración literal se ha visto consistente y constantemente frustrada por metro, rima y ritmo. Sin embargo, la rima como punto de partida y los principios traductológicos mínimos que hemos enunciado han facilitado la labor traductora.

8. Conclusiones

Las dos versiones en rumano del poema *LXXXII Quan plau a Déu que la fusta peresca* que hemos presentado demuestran la utilidad de los principios mínimos de traducción versificada que, puestos en práctica, originan soluciones no solo en verso, sino también diferentes y variadas. Desde nuestro punto de vista, no hay elección

posible entre las variantes que proponemos, no por ser ambas impecables, sino porque una traducción exitosa resultaría más bien de su fusión, aprovechando una rima hábil, un metro impecable o una equivalencia justa de cada una de ellas.

Bibliografía primaria

de Montemayor, Jorge. 1560. *Primera parte de las obras del excellentíssimo Poeta y Philosopho mossen Ausias March cavallero Valenciano*. València: Ioan Mey, disponible en línea: https://images.sub.uni-goettingen.de/id/PPN1755937423, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

de Romaní, Baltasar. 1539. *Las obras del famosissimo philosofo y poeta Mossen Osias Marco cavallero valenciano de nación catalán*. València: Juan Navarro.

Martines Peres, Vicent (ed.). 2009. *Ausiàs March, poeta universal. 8 poemes d'Ausiàs March traduïts a 25 llengües*. València: Institució Alfons el Magnànim (2 vols.).

Bibliografía secundaria

Alemany, Rafael. 2000. *Ausiàs March i el context literari valencià del segle XV*, in "Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale", vol. 14, p. 7-26, disponible en línea: https://persee.fr/issue/cehm_0180-9997_2000_sup_14_1, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Archer, Robert. 2006. *Ausiàs March en anglès i en prosa*, in "Caplletra", 40, p. 53-68, disponible en línea: https://ojs.uv.es/index.php/caplletra/article/view/4839/0, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Archer, Robert. 2008. *El repte de traduir Ausiàs March*, in "VISAT", número 6, disponible en línea: http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/cat/ressenyes/22/8/-/0/-/ausias-march.html, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Casanova, Emili. 1999. *Recorregut per la llengua d'Ausiàs March*, in Rafael Alemany Ferrer (ed.), "Ausiàs March i el món cultural del segle XV". Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 135-172.

Călin, Alexandru M. 2018. *Ausiàs March,* Veles e vents, in "Fitralit. Revista de Traduceri Literare", número 28, disponible en línea: https://www.fitralit.ro/28-02-2018-ausias-march-veles-e-vents/, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Călin, Alexandru M. 2020. *Decasilabul romanic receptat ca trimetru iambic. Precedente teoretice, motivație prozodică, implicații diacronice*. Tesis doctoral ms., Universidad de Bucarest.

Coronel Ramos, Marco Antonio. 1994. *La traducción latina en verso de la obra completa de Ausiàs March, realizada por Vicente Mariner (1633)*, tesis doctoral ms. València: Universitat de València, disponible en línea: https://roderic.uv.es/handle/10550/38854, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Gáldi, Ladislau. 1971. *Introducere în istoria versului românesc*. București: Editura Minerva.

Levițchi, Leon D. 1975. *Îndrumar pentru traducătorii din engleză în română*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.

Martines Peres, Vicent. 2003. *Les traduccions de les poesies d'Ausiàs March a l'anglés: eines per a l'estudi del llenguatge poètic d'Ausiàs March i de les seues relacions romàniques a partir de les seues traduccions angleses del segle XX*, tesis doctoral ms., Universidad de Alicante.

Sánchez Rodríguez, Lourdes; Nogueras Valdivieso, Enrique J. 2000. *Ausiàs March y Jorge de Montemayor: traducción e interpretación*, in "Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale", vol. 14, p. 357-374, disponible en línea: https://persee.fr/issue/cehm_0180-9997_2000_sup_14_1, última fecha de acceso 10 de noviembre de 2021.

Diccionarios

Academia Republicii Populare Romîne; Institutul de Lingvistică din București. 1957. *Dicționar invers*. București: Editura Academiei Republicii Populare Romîne.
Enciclopèdia Catalana. *Diccionari de la llengua catalana*. <diccionari.cat>
Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. <rae.es>

DOI: 10.35923/QR.09.02.28

Iulia BOBĂILĂ
(Universidad Babeş-Bolyai)

Agua de la nostalgia, agua de la conciencia: Memoria y *metanoia* en *Patria* de Fernando Aramburu

Abstract: (Water of nostalgia, water of conscience: Memory and *metanoia* in *Patria* by Fernando Aramburu) Since ETA declared ceasefire in 2011, the strive to understand what had happened and to gradually build the collective memory has favoured the publication of several books about that painful period in the Basque Country. It was necessary to open a debate in order to compensate for the long years of fearful silence in the society and to assess the consequences of the conflict. As a result, the unequivocally warlike syntagm "battle of narratives" was meant to designate the absence of a single version of the events and the necessity to avoid the attempt at legitimizing the terror organization. In this context, we aim at analyzing the contribution of Patria, a novel by Fernando Aramburu, to the plural dialogue of the writings on this topic. We will focus on the role of memory in the process of metanoia, seen as a fundamental transformation of the mind.

***Keywords**: memory, metanoia, ETA, battle of narratives, conscience.*

Resumen: Desde el anuncio del cese de la lucha armada por parte de ETA en 2011, el afán de comprender lo que había pasado y de ir construyendo la memoria colectiva ha propiciado la publicación de varios trabajos sobre aquellas décadas dolorosas en el País Vasco. Era necesario abrir un debate para compensar los largos años de silencio de la sociedad atemorizada y sopesar las consecuencias del conflicto. De ahí que naciera el sintagma "la batalla del relato", con connotaciones inequívocamente guerreras, para designar la ausencia de una versión única de los acontecimientos y la necesidad de evitar los intentos de legitimar la organización terrorista. En este contexto, nos proponemos analizar la aportación de la novela *Patria*, de Fernando Aramburu, al diálogo plural de las obras que abordan este tema. Enfocaremos el papel de la memoria en el proceso de *metanoia*, entendida como transformación fundamental del modo de pensar.

***Palabras clave**: memoria, metanoia, ETA, batalla del relato, conciencia.*

La batalla del relato

A partir del 20 de octubre de 2011, cuando la banda terrorista ETA anunció el alto el fuego, los testimonios personales de los vascos empezaron su particular camino hacia la memoria colectiva, para re-construirla mediante sus evocaciones. Como en todos los puntos de inflexión de la historia, según un tópico muy bien arraigado, resultaba imprescindible conocer el pasado para no correr el riesgo de repetirlo. Sin embargo, una vez acabado el conflicto en las calles, empezó uno más sutil, pero en términos igualmente bélicos, usando como arma las palabras: la así llamada "batalla del relato".

Por un lado, la izquierda *abertzale* promovía una versión de los hechos sostenida por el nacionalismo radical, según la cual los etarras habrían actuado en legítima defensa. Desde su trinchera, los antiguos partidarios de ETA trataban de calcinar los recuerdos incómodos. Partiendo desde la premisa de que la historia es "una construcción intelectual", algunos historiadores, conscientes de la dificultad de hacer frente a esta ofensiva narrativa, se planteaban "cómo reaccionar como profesionales ante las evidencias de falsificación del relato de lo ocurrido." (Rivera Blanco 2018, 10-11).

Por otro lado, los que habían sufrido en carne propia el terror de los atentados, el sufrimiento atroz de familiares y amigos, no podían contemplar aquellas décadas de terror con la mirada distante del que se propone hacer una síntesis objetiva. Para ellos, los conceptos abstractos de verdad, justicia y culpa llevaban nombre y apellido, por lo cual no dudaban en acusar de pasividad y/o complicidad a los que se habían callado ante los actos de barbarie.

Teniendo en cuenta este panorama polarizado, tanto historiadores como novelistas se vieron involucrados en la batalla del relato, en un esfuerzo por captar el devenir histórico. Si algunos historiadores veían en el momento del anuncio de ETA la "consecuencia de un fracaso provocado por la eficacia y la firmeza del Estado de Derecho" (Domínguez Iribarren 2012, 12), otros hacían hincapié en las habilidades de los negociadores (Eguiguren y Rodríguez Aizpeolea 2011). La selección necesaria para decantar la memoria colectiva y ordenar el conglomerado de recuerdos, con el propósito de establecer (una versión de) la Historia, era una operación delicada, según lo había advertido sabiamente Pierre Vilar: "Retengamos que la historia está hecha de lo que unos quisieran olvidar, y de lo que otros no pueden olvidar." (Raguer 2010, 47). En esta pugna entre recuerdo y olvido intervienen decisivamente los potenciales usos abusivos de la memoria, que impedirían superar el estado de rencor anquilosado, en nombre de una "sacralización de la memoria" (Todorov 2020, 5). En la misma obra, Todorov subraya acertadamente el riesgo de preferir lo que él llama "la memoria literal", que nos convertiría en prisioneros del pasado, a "la memoria ejemplar", que nos ayuda a activar el potencial aleccionador de los recuerdos. De ahí la necesidad de recuperación prudente del pasado, sobre todo en el caso de temas tan sensibles como la violencia de las últimas décadas del siglo veinte en el País Vasco, teniendo en cuenta la ausencia de investigaciones sistemáticas sobre el terrorismo (Mata López 2019) y el modo en el que se seleccionan y se emplean los recuerdos: "no todos los recuerdos del pasado son igualmente admirables; cualquiera que alimente el espíritu de venganza o de desquite suscita, en todos los casos, ciertas reservas." (Todorov 2020, 21). Es una óptica que comparte Rieff (2017), relativizando la importancia a largo plazo de unos acontecimientos que, por intensos que parezcan cuando ocurren, van perdiendo relevancia para otras generaciones. Estas posturas reconciliadoras evitan subir la memoria a un pedestal y apoyan versiones equilibradas de lo sucedido, que atenúen el conflicto y permitan la superación del trauma.

Patria y su universo ficcional

Al lado de los historiadores, intervienen los novelistas y los ensayistas, atentos a las dosis de ficción y verosimilitud, eligiendo entre el olvido voluntario de algunos y el olvido imposible de otros, para acercarse con cautela al dolor individual, sin uniformizarlo, ni suavizarlo. Si el consenso en el plano de la historia ya es difícil de conseguir, la armonización de las percepciones subjetivas puede convertirse en una tarea imposible. No es de extrañar que algunos se pregunten "cómo puede contarse ahora esta sociedad herida, fragmentada y todavía polarizada" (Portela 2016, 21).

Patria, publicada por primera vez en 2016, forma parte de la pléyade de obras de ficción que intenta rescatar recuerdos individuales. Su autor, Fernando Aramburu, escritor vasco que vive en Alemania desde 1985, tiene una visión muy clara sobre el papel de la literatura en la construcción de la memoria, mediante una colección de testimonios que contribuyan a la articulación de una visión matizada del pasado:

> Previamente a la construcción de la memoria es imprescindible crear testimonios que pasen a formar parte de esa memoria. Transcurre el tiempo, suceden nuevos acontecimientos que también reclaman un lugar en esa memoria y no podemos exigir a las nuevas generaciones que estén pendientes en todo momento de lo que nosotros vivimos. Por tanto, creo que la tarea consiste no en pedir cuentas a la memoria colectiva, que es frágil y variable, fluida como un líquido, sino en contribuir a crear un 'banco de la memoria'. Sería un lugar al que los ciudadanos actuales o del futuro puedan acudir a buscar lecturas, datos, imágenes, etc. Esa es la tarea. (Segovia, 2019)

En el centro de la narración hay dos familias que viven en una zona rural cerca de San Sebastián: Miren y Joxian, por una parte, Bittori y el Txato, por otra, muy unidos durante la infancia de sus hijos, pero distanciados luego por razones políticas. Desde el comienzo de la novela algunos personajes vuelven insistentemente a un instante que se grabó a fuego en su memoria y que otros quisieran olvidar. Es el momento de un asesinato. Para uno de los personajes de la novela, Joxe Mari, el hijo mayor de Miren y Joxian, dicho momento marca el origen de una radical transformación interior, que es precisamente la que vamos a analizar en este estudio.

El Txato, un empresario muy trabajador, llega a ser extorsionado por ETA. En un principio paga lo que le exigen pero, cuando vuelven a pedirle dinero y se niega a pagar, empieza el acoso: en las paredes de las casas el pueblo aparecen pintadas contra él. Es suficiente para que los vecinos dejen de saludarlo, porque les traería problemas, y a partir de ahí la enemistad contra su familia se va intensificando. De personas identificadas por su nombre pasan a ser pronombres detestables, sobre todo en los monólogos interiores de Miren: "en casa de esos" (Aramburu 2018, 24), "estaba segura de que tarde o temprano vería ante la casa a uno de ellos" (Aramburu 2018, 36), "veía a esa cuyo nombre no pronuncia porque le quema la boca" (Aramburu 2018, 116). Esa reacción en cadena de la comunidad es sintomática para todos los casos en que el miedo llega a ser la emoción predominante:

> El miedo puede ser el puro miedo físico a sufrir los daños de la violencia, el miedo a ser excluido del grupo dominante, el miedo a perder un estatus dentro de una comunidad. El miedo, en un contexto de conflicto, puede también estar relacionado con el odio: el miedo elimina la empatía por un lado y por otro fomenta el rencor porque la víctima cercana, por su cercanía, puede arrastrarnos a su misma categoría, por lo que es imprescindible alejarla física o emocionalmente. (Portela 2016, 27)

Joxe Mari se integra a un comando de ETA porque entiende la militancia como "un sacrificio por la liberación" del pueblo vasco (Aramburu 2018, 68), huye a Francia para entrenarse, esperando la señal de actuar, y de ahí todo comienza a precipitarse. Se dedica a la organización terrorista con el entusiasmo desbordado y la cortedad de miras del fanático que está buscando una razón para vivir, sin ser capaz de discernir la diferencia entre la victoria en unas competiciones deportivas y el dudoso prestigio derivado del liderazgo de un grupo que provoca disturbios callejeros:

> Por la noche, tumbado en su cama, Joxe Mari fanfarroneaba. Que si le había arreado con una piedra a un *beltza* en el casco y había sonado clac. Que si le había pegado fuego a un cajero automático, el quinto en lo que va de mes. [..] Idéntico orgullo mostraba al hablar de sus victorias con el equipo de balonmano. Lo dicho, un deporte, una diversión, hasta que de pronto apareció el abismo. (Aramburu 2018, 242)

Al Txato lo matan, un día de lluvia, a pocos días de su casa, a Joxe Mari lo detienen, tras los cual las reacciones de sus familias reflejan a pequeña escala la escisión presente al nivel de la sociedad en su conjunto, en todos aquellos años, en el País Vasco. Mientras que la madre de Joxe Mari se siente orgullosa de tener un hijo comprometido con "la lucha", su padre no teme poner los puntos sobre las íes en las conversaciones que tiene con otros miembros de la familia y tilda de asesino a su hijo mayor. Eso sí, no deja de notar, como padre, que la radicalización es casi siempre el efecto de la influencia del grupo: "El cura, los amigos, qué sé yo, lo llevaron por el mal camino. Y como tiene poco aquí –se señaló con el dedo el centro de la frente–, picó." (Aramburu 2018, 471-472). Es, de hecho, la misma relación de causalidad entre heroísmo ilusorio y terrorismo, identificada por otro habitante del pueblo: "Unos borregos, eso es lo que son. Unos ingenuos. […] Les calientan la cabeza, les dan un arma, hala, a matar […] luego se creen unos héroes." (Aramburu 2018, 339).

El análisis pormenorizado del universo ficcional de Patria le permitió a Martínez (2018) concluir que el "arduo debate hermenéutico abierto en Euskadi en torno a la construcción de una memoria social común" está lejos de ofrecer un panorama coherente, por la pluralidad de los puntos de vista. Compartimos su opinión, desde la lejanía de otras latitudes, con el mínimo de objetividad que nos proporcionan las circunstancias sociales y culturales distintas que vivimos.

El camino hacia la metanoia

Aunque en la antigua literatura griega la palabra metanoia se utilizaba para señalar un simple "cambio de opinión" (Alonso 2010, 592) y más tarde, en el cristianismo, sobre todo en San Agustín (2010), para describir los procesos de conversión spiritual, en su interpretación más profunda este término implica una verdera revolución interior, un "cambio de *nous*" (Guénon 1952/2013, 61) con la consiguiente "transformación absoluta de la personalidad" (Hadot 2006, 177). El resurgimiento del término y su posible aplicación a la teoría de la literatura, en el marco del teoanálisis abordado por Kazmierczak (2006, 116-118) conlleva la identificación de tres etapas clave del proceso: "la *situación previa a la metanoia* (sobre todo, la actitud interior del protagonista)", "el *suceso desencadenante de la metanoia*, las causas y las consecuencias inmediatas del cambio de la actitud" y "*el fruto de la metanoia*" (subrayados en el original).

Vamos a destacar, a continuación, los pasos que da Joxe Mari hacia la reconfiguración de su sistema de valores, de la postura del combatiente inflexible al reconocimiento de su autoengaño. Durante los primeros días de estancia en la cárcel el enardecido militante no se deja doblar. Lee varias publicaciones de ETA en las que busca argumentos para justificar sus acciones como miembro del comando. Se ampara en la idea de que su lucha goza del hipotético apoyo de la mayoría del pueblo vasco, lo que la convierte en "justa y necesaria" (Aramburu 2018, 615). Mientras que las víctimas son otros, integrantes de un bando enemigo demonizado ideológicamente, no se inmuta ante el sufrimiento generado por sus acciones.

La primera fisura de esta obcecación aparece después del suicidio de uno de sus antiguos compañeros, Jokin, recordado así durante una de las visitas que su padre le hace en la cárcel: "si quieres que te diga la verdad, después de aquello, perdí un poco la ilusión por la lucha." (Aramburu 2018, 229). Este es solo uno de los primeros atisbos de cambio en su manera de enfocar lo sucedido. Además, en fuerte contraste con el ambiente de reclusión, los recuerdos de sus amigos de los viejos tiempos, los olores del pueblo o los fragmentos de conversaciones empiezan a hacer mella en sus principios. Atraviesa así varias fases: al comienzo, se basa en su fortaleza física para hacer frente a las duras condiciones carcelarias y se escuda en el grupo cuando necesita reforzar sus convicciones. Pero en el espacio gris y abrumador de la celda, cada reminiscencia de la vida que fluye fuera adquiere otra intensidad. Las anécdotas personales que emergen de la memoria conducen a una reinterpretación de sus antiguas opiniones y generan preguntas dolorosas:

> Te preguntas: ¿ha merecido la pena? Y por toda respuesta uno se encuentra con el silencio de estas paredes, la cara cada vez más vieja en el espejo, la ventana con su cacho de cielo que te recuerda que hay vida y pájaros y colores ahí fuera, para los otros. Y si se pregunta qué hizo mal, responde: nada. Se sacrificó por Euskal Herria. Muy bien chavalote. Y si se lo vuelve a preguntar, responde: no fui listo, me

> manipularon. ¿Se arrepiente? Tiene días de bajón emocional. Entonces le duele haber hecho ciertas cosas. (Aramburu 2018, 269).

Como en el caso de muchos militantes, las justificaciones inmediatas lo llevan a echar la culpa a la fuerte influencia del entorno y a aducir como argumento la necesidad de cumplir órdenes. Sin embargo, la voz de la conciencia va revelando que la decisión de actuar fue individual, por lo cual las rachas de desánimo se multiplican. Puede soslayar por cierto tiempo los dilemas morales, evitando preguntas perturbadoras, pero cada imagen latente que sale a la superficie desencadena un examen de la propia responsabilidad. La lluvia que caía en el momento en el que el Txato fue asesinado es uno los recuerdos espontáneos que surgen en la mente de Joxe Mari sin que haya un 'estímulo' asociado, como dirían los psicólogos: "De pronto, contra su voluntad, empezó a llover con bastante fuerza. ¿Dónde? En el recuerdo." (Aramburu 2018, 454). La huella memorable dejada por aquel día lluvioso se inscribe en la serie de recuerdos que desencadenan el proceso de metamorfosis interior del personaje. Asistimos a un cambio pleno y profundo, propiciado por un cúmulo de factores, pero sobre todo por el recuerdo recurrente del agua corrosiva, como metáfora de la inquietud de la conciencia:

> Un hombre puede ser un barco, un barco con el casco de acero. Luego pasan los años y se forman grietas. Por ellas entra el agua de la nostalgia, contaminada de soledad, y el agua de la conciencia de haberse equivocado y la de no poder poner remedio al error, y esa agua que corroe tanto, la del arrepentimiento que se siente y no se dice por miedo, por verguenza, por no quedar mal con los compañeros. Y así el hombre, ya barco agrietado, se irá a pique en cualquier momento. (Aramburu 2018, 455)

El resultado de este proceso proyecta todo lo contrario una figura estereotipada, reducida "al tópico de hombre de acción de ETA" (Zaldua 2017), que algunos autores han visto en Joxe Mari. A nuestro modo de ver, estamos delante de un proceso de reconocimiento del error que lleva a un cambio gradual de la perspectiva del personaje sobre sus acciones anteriores. La aceptación lúcida del error es imprescindible para iniciar la metanoia, sin quedarse bloqueado en una especie de tristeza abúlica, y aceptar el esfuerzo necesario para reevaluar conceptos esenciales para un antiguo "militante" como lucha, sacrificio, heroísmo.

En el caso de Joxe Mari, el arduo camino de acercamiento a la "verdad amarga" de su equivocación está plagado de dudas e involucra unos ejercicios nada confortables de autoescrutinio, durante los cuales se ve enfrentado a los sucesos amontonados en el "saco de la memoria" (Aramburu 2018, 493). Lo que finalmente sacude su lealtad ideológica, al lado del recuerdo persistente de aquel día fatídico de la muerte del Txato, no son las huelgas de hambre o el régimen de aislamiento, sino la normalidad de la vida y sus momentos de alegría. Ve imágenes del telediario con vascos que se relajan en la playa, tiene algunos encuentros íntimos con una chica, tras los cuales la nostalgia del futuro, de lo que habría podido ser, hace que se tambalee su firmeza: "se le puso un

sabor amargo en la boca, y más allá de la boca, en el centro mismo de sus convicciones y pensamiento […] a solas, notó que algo en su interior pugnaba por tumbarlo, que el mástil empezaba a doblarse y toda la nave a irse a pique" (Aramburu 2018, 618).

Este repliegue sobre sí mismo lo lleva a un abandono discreto de ETA, en la soledad de su celda. La foto de su hermana en silla de ruedas da el golpe de gracia a lo que quedaba de su resistencia y es también su hermana la que intercede para convencerlo de la necesidad de pedir perdón. Como fruto de la metanoia, el gesto de pedir perdón a Bitorri por el daño infligido a su familia, "un perdón de repercusiones públicas y restaurativas inimaginables para el terrorista tan temeroso de la presión social" (Alonso-Rey 2019, 16) es una prueba inequívoca de la metamorfosis del antiguo miembro del comando.

Conclusiones

En una de sus entrevistas, Aramburu expresó la convicción de que "una persona por muchas atrocidades que cometa no deja nunca de ser humano." (Pomeraniec, 2020). La trayectoria vital de Joxe Mari en *Patria* confirma esta fe en la conservación de los rasgos esenciales de humanidad, al final del proceso sinuoso de la metanoia, mediante una alternancia imprevisible de estados de ánimo, actitudes y acciones. Hay innumerables puntos de fricción respecto a la 'verdad' de las décadas de barbarie terrorista y uno de ellos deriva justamente de "la tentación de fiscalizar el relato juzgando y condenando todas las versiones que cuentan la dimensión humana de los victimarios como parte de la realidad." (Rodríguez Fouz 2021, 3). No todos los antiguos militantes de ETA han pasado por experiencias transformadoras, pero uno de los privilegios de la ficción es el de poder enfocar las metamorfosis individuales. En este contexto, la transformación interior a la que asistimos en la novela nos ayuda a evitar las generalizaciones maniqueas y a recibir con más empatía los testimonios personales sobre aquellos años convulsos de la historia española.

Bibliografía

Alonso, Juan. 2010. *La metanoia como lógica de la fe*, in „Scripta Theologica", vol. 42, p. 585-610.

Alonso-Rey, María-Dolores. 2019. *Perdón condicionado y estética del desorden en <Patria> De Fernando Aramburu*, in „Tonos digital". Revista de estudios filológicos, nº.36, https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/68000/1/2102-5892-1-PB.pdf, última consulta el 10 de noviembre de 2021.

Aramburu, Fernando. 2018. *Patria*. Barcelona: Tusquets.

Domínguez Iribarren, Florencio. 2012. *La agonía de ETA. Una investigación inédita sobre los últimos días de la banda*. Madrid: La esfera de los libros.

Eguiguren, J., Rodríguez Aizpeolea, L. 2011. *ETA. Las claves de la Paz. Confesiones del negociador*. Madrid: Aguilar.

Guénon, René. [1952] 2013. *Iniciación y realización spiritual*. Milán: A.C. Pardés, traducción por Juan de la Viuda.

Hadot, Pierre. 2006. *Ejercicios espirituales y filosofía antigua*. Madrid: Ediciones Siruela. Traducción por Anton Palacio.

Izquierdo, J. M., Aizpeolea, L. 2017. *El fin de ETA: Así derrotó la democracia al terror*. Madrid: Espasa.

Kazmierczak, Marcin. 2006. *El motivo de la metanoia dentro del axioanálisis literario*, in „Espíritu", Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana, año 55, número 133, p. 115-125.

Martínez, María Victoria. 2018. *Memoria, historia, relato: contar los años de ETA según Patria, de Fernando Aramburu*, in „Recial", año 9, número 13, https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/21023/20604, última consulta el 15 de agosto de 2021.

Mata López, Teresa. 2019. *Terrorismo y política: una revisión de las críticas*, in „Revista de Estudios Políticos*"*, número 185, p. 289-319. doi: https://doi.org/10.18042/cepc/rep.185.10

Pomeraniec, Hinde. 2020. https://monicamaristain.com/fernando-aramburu-no-puedo-crear-una-sociedad-mejor-causando-mal-a-otros-prefiero-cuestionarme-mis-ideas-antes-que-dejar-un-reguero-de-muertos/, última consulta el 4 de junio de 2021.

Portela Edurne. 2016. *El eco de los disparos*: *Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Raguer, Hilari. 2010. *La memoria histórica de la iglesia española*, in „Pliegos de Yuste", número 10-11, p. 47-54 http://www.pliegosdeyuste.eu/n1112pliegos/pdfs/47-56.pdf

Rieff, David. 2017. *Elogio del olvido. Las paradojas de la memoria histórica.* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Rivera Blanco, Antonio (ed.). 2018. *Naturaleza muerta. Usos del pasado en la Euskadi de después del terrorismo.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rodríguez Fouz, Marta. 2021. *Memorias y ficciones en la recreación de un pasado violento. El caso de ETA*, in „Papeles del CEIC", número 1, p. 1-17. http://dx.doi.org/10.1387/pceic.21724.

San Agustín. 2010. *Confesiones*. Introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega. Madrid: Gredos.

Segovia, Mikel. 2019. *Habría que crear un 'banco de la memoria', no podemos colonizar la memoria de nadie*. Entrevista a Fernando Aramburu, in „El Independiente", el 5 de mayo de 2019, https://www.elindependiente.com/politica/2019/05/05/fernando-aramburu-habria-que-crear-un-banco-de-la-memoria-no-podemos-colonizar-la-memoria-de-nadie/, última consulta el 6 de marzo de 2021.

Todorov, Tzvetan. 2020. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

Zaldua, Iban. 2017. *La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de Patria, de Fernando Aramburu.* 22 MARZO 2017 https://vientosur.info/la-literatura-sirve-para-algo-una-critica-de-patria-de-fernando-aramburu/, última consulta el 2 de octubre de 2021.

DOI: 10.35923/QR.09.02.29

Răzvan BRAN
(Universidad de Bucarest)

La representación metafórica de la dicotomía conceptual ‘memoria’/‘olvido’ en español

Abstract: (Metaphorical representation of memory and oblivion in Spanish) Memory and oblivion are two complex abstract concepts represented in common language through various metaphorizations. Our study aims to investigate the conceptualizations of memory and oblivion in Spanish from a semantic perspective, based on a corpus provided by general dictionaries of Spanish. The metaphors we found conceptualize memories as concrete entities, which can be created, stored or lost. Also, the mind and memory become a space where memories are stored or disappear. We can see how the language engenders a highly complex cognitive network, made up of relationships between various concepts, such as the mind, memory and oblivion. Two broader metaphorical schemas can be identified: (*i*) memory is an entity (abstract or concrete, marked [± animated], [± human]) and (*ii*) memory is a space (container, origin, destination, etc.), which are made up of other cognitive subschemas. Memory and oblivion represent active elements, processes of the cognitive system, through which memories (‘concrete objects’) are recorded and stored in a specific place. The metaphors found are included in a huge conceptual system, in which relationships are established with other concepts (past, experience, honor, cognitive and sensorial processes etc.).

Keywords*: memory, oblivion, conceptual metaphors, phraseology, Spanish.*

Resumen: La memoria y el olvido son dos conceptos abstractos complejos representados en el lenguaje común a través de varias metaforizaciones. Nuestro estudio se propone indagar las conceptualizaciones de la memoria y del olvido en español desde una perspectiva semántica, basándonos en un corpus proporcionado por los diccionarios generales del español. Las metáforas halladas conceptualizan los recuerdos como entidades concretas, que se pueden gestar, almacenar o perder. Asimismo, la mente y la memoria se convierten en un espacio donde se almacenan o de donde desaparecen los recuerdos. Se observa, por ende, cómo la lengua gesta una complejísima red cognitiva, integrada por relaciones entre la mente, la memoria, los recuerdos y el olvido. Se propician dos esquemas metafóricos más amplios: (i) la memoria es una entidad (abstracta o concreta, marcada [±animado], [±humano]) y (ii) la memoria es un espacio (contenedor, origen, destino, etc.), que, a su vez, están integrados por otros subesquemas cognitivos. La memoria y el olvido constituyen elementos activos, procesos del sistema cognoscitivo, por medio de los cuales los recuerdos (‘objetos concretos’) se graban y se guardan en un espacio concreto. Las metáforas halladas se incluyen en un enorme sistema conceptual, en el que se establecen relaciones con otros conceptos (pasado, experiencia, honor, procesos cognitivos y sensoriales, etc.).

Palabras clave*: memoria, olvido, metáfora conceptual, fraseología, español.*

1. Introducción y consideraciones generales

A lo largo del tiempo, la memoria y el olvido, que conforman una complejísima dicotomía conceptual, han suscitado el interés de muchos estudiosos. Como se trata de

dos conceptos polifacéticos, dicha dicotomía posibilita un análisis desde distintas perspectivas: psicológica, neurocientífica, filosófica, antropológica, histórica, lingüística – semántica, etc. Tal y como lo sugiere el título, nuestro estudio semántico versará sobre las metáforas cognitivas que se asocian a la memoria y al olvido en español. En concreto, apoyándonos en los postulados de la teoría de la metáfora conceptual (Lakoff y Johnson 1980), nos ocuparemos de la configuración, la tipología y la expresión lingüística de dichas metáforas en el discurso común, cotidiano, no marcado.

Aparte de este objetivo primordial, nos proponemos identificar los conceptos a los que se vinculan la memoria y el olvido y con los que generan redes conceptuales más extensas. Concretamente, nos referiremos a la relación que se establece intrínsecamente entre la memoria y otros conceptos, como la mente, las ideas, el pasado, la experiencia, los procesos cognitivos y así sucesivamente.

En cuanto a la metodología, tras constituir el corpus de la investigación, hemos procedido a la identificación de las metaforizaciones y a la agrupación del material lingüístico según las imágenes conceptuales que exhiben. Para formar el corpus hemos recurrido a varios diccionarios generales y fraseológicos, de los cuales hemos seleccionado unidades fraseológicas, consideradas en sentido lato (locuciones y colocaciones), que contienen las lexías *memoria* y *olvido*.

Estructuralmente, el estudio llevado a cabo en estas páginas se organizará de la siguiente manera. Además del apartado dedicado al marco teórico y al corpus, presentaremos las metáforas conceptuales de la 'memoria' y del 'olvido' identificadas en el corpus español, ilustrando con ejemplos esclarecedores cada metáfora y tratando de explicar razonadamente la configuración de las imágenes conceptuales. Al final, haremos, por una parte, unas observaciones generales acerca de la relación que se da entre las metáforas halladas y, por otra parte, entre la dicotomía 'memoria'/'olvido' y otros conceptos.

2. El marco teórico y el corpus

Nuestra investigación se inscribe en el campo de la Semántica cognitiva y se apoya en los principios de la teoría del prototipo y de la teoría de la metáfora conceptual (formulada por Lakoff y Johnson 1980, Lakoff 1993). El cognitivismo semántico propone una novedosa aproximación al significado y aboga por el papel clave de la categorización y de la metáfora como mecanismos fundamentales del sistema cognoscitivo, de la conceptualización y del lenguaje humano, en general. La conceptualización de la experiencia humana se basa en un complejo sistema metafórico, a través del cual estructuramos e interpretamos los fenómenos de nuestro alrededor con el fin de comprenderlos mejor. Las redes conceptuales, formadas por imágenes metafóricas o esquemas de imagen[1], se organizan en torno a los elementos prototípicos, que presentan los rasgos sobresalientes de una determinada categoría

[1] A lo largo del tiempo se han propuesto varias denominaciones para indicar el mismo concepto.

(Fillmore 1976, Fillmore y Atkins 1992, Fillmore 2006). Por consiguiente, la metáfora conceptual funciona en el lenguaje común, no marcado, por ello, no es solo un recurso expresivo, propio al discurso poético o retórico. El contexto comunicativo y el contorno léxico-semántico desempeñan un papel esencial en la gestación de las imágenes conceptuales y de las redes conceptuales más extensas (Barsalou 1982, Barsalou 2005). La metáfora es, por lo tanto, un mecanismo conceptual universal, que caracteriza el lenguaje humano, y, dada la universalidad de la experiencia humana, las imágenes gestadas tienen, muchas veces, carácter recurrente (o ¿universal?).

Dicha teoría puede explicar algunos fenómenos y tendencias lingüísticas, tanto en sincronía como en diacronía (evoluciones y cambios semánticos). Asimismo, la comparación lingüística puede beneficiar de la semántica cognitiva a la hora de entender fenómenos de carácter universal.

En cuanto al corpus, como nos interesan las metaforizaciones existentes en la lengua general, hemos acudido a los diccionarios generales del español, que incluyen los usos de las lexías *memoria* y *olvido* en la lengua contemporánea. En concreto, el corpus de nuestro análisis está extraído de varias obras lexicográficas, como, por ejemplo, el diccionario académico, algunos diccionarios generales y fraseológicos: *Diccionario de la lengua española*, *Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo*, *Diccionario de dichos y frases hechas*, *Diccionario de fraseología española. Locuciones, idiotismos, modismos y frases hechas usuales en español*.

3. Las lexías *memoria* y *olvido*/ *olvidar* en las definiciones lexicográficas españolas

Como nos interesan primordialmente las acepciones que tienen los dos conceptos en la lengua general, común y no marcada, nuestro análisis partirá de las definiciones incluidas en el diccionario académico de la lengua española (DLE), bajo los lemas *memoria* y *olvido*/ *olvidar*, respectivamente.

Primero, para la lexía *memoria* el DLE proporciona las siguientes acepciones, que ponen de relieve la complejidad del concepto en cuestión:

> *1. f. Facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado.*
>
> *2. f. Recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado.*
>
> *3. f. Exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto.*
>
> *4. f. Estudio, o disertación escrita, sobre alguna materia.*
>
> *5. f. Relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad.*
>
> *6. f. Monumento para recuerdo o gloria de algo.*
>
> *7. f. Obra pía o aniversario que instituye o funda alguien y en que se conserva su memoria.*

8. f. Fil. En la filosofía escolástica, una de las potencias del alma.

9. f. Inform. Dispositivo físico, generalmente electrónico, en el que se almacenan datos e instrucciones para recuperarlos y utilizarlos posteriormente.

10. f. pl. Relación de recuerdos y datos personales de la vida de quien la escribe.

11. f. pl. Relación de algunos acaecimientos particulares, que se escriben para ilustrar la historia.

12. f. pl. Libro, cuaderno o papel en que se apunta algo para tenerlo presente.

13. f. pl. Saludo o recado cortés o afectuoso a un ausente, por escrito o por medio de tercera persona.

14. f. pl. Dos o más anillos que se traen y ponen de recuerdo y aviso para la ejecución de algo, soltando uno de ellos para que cuelgue del dedo.

Por otra parte, el concepto 'olvido' se presenta de la siguiente manera. Citamos las acepciones de la lexía *olvido* (DLE, s.*v.*):

1. m. Cesación de la memoria que se tenía.

2. m. Cesación del afecto que se tenía.

3. m. Descuido de algo que se debía tener presente.

Tienen cabida aquí las acepciones del verbo *olvidar* (DLE, *s.v.*), que completan los significados de la palabra *olvido* y nos ayudan a identificar las conceptualizaciones del 'olvido' en español.

1. tr. Dejar de retener en la mente algo o a alguien. Olvidé su nombre. La enfermedad provocó que olvidara a sus hijos. *U. t. c. intr.*

2. tr. Dejar de tener en cuenta algo. Olvida lo dicho.

3. tr. Dejar de hacer algo por descuido. Olvidé cerrar la puerta.

4. tr. Dejar algo o a alguien por descuido en un lugar. Olvidé el sombrero en casa. *U. t. c. prnl. expr.* Me olvidé al niño allí.

5. tr. Dejar de tener afecto o estima por alguien o algo. Me olvidaste muy pronto.

6. tr. desus. Hacer perder la memoria de algo.

7. intr. prnl. Perder de la memoria, de la consideración o de la estima. Se olvidó DE mi teléfono. Se olvidan DE un detalle. Me olvidé DE avisarte. Nunca se olvidó DE ella.

8. intr. prnl. Dicho de una cosa: Quedársele olvidada a alguien. Se me olvidó firmar. Se le olvidó el paraguas.

A raíz de las definiciones citadas, notamos que la memoria y el olvido son, principalmente, dos abstracciones, pero la memoria puede adquirir, por extensión, algunos significados concretos (‘libro, cuaderno, papel’, entre otros). Si nos referimos a la dicotomía ‘memoria’/‘olvido’, de las definiciones lexicográficas se desprende la idea de que entre los conceptos en cuestión se establece una marcada relación de oposición semántica. Así, la memoria es la ‘facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado’ mientras que el olvido se define en relación con la ‘memoria’ y representa la ‘cesación de la memoria que se tenía’. Resaltamos también el sema [retención], incluido en la definición del vocablo *memoria*, y la referencia al pasado.

4. Las metaforizaciones de la memoria y del olvido en español

4.1. La memoria es una entidad

En español, la memoria puede conceptualizarse como una entidad, metáfora que se da con mucha frecuencia en las lenguas. En conformidad con la teoría de Lakoff y Johnson, nos hallamos ante una metáfora ontológica o existencial (1980: 25-32), que consiste en la interpretación de las abstracciones como objetos concretos. Sin embargo, hay que subrayar el que dicha metáfora tiene carácter general y sumamente inclusivo, habida cuenta de que engloba varias matizaciones, como veremos a continuación.

4.1.1. La memoria es una entidad concreta inanimada – objeto

La primera distinción que se puede operar es entre la interpretación como entidad concreta y como entidad abstracta. Dada su naturaleza concreta, un objeto se puede almacenar, guardar en un espacio, se puede perder o ganar, se puede dividir en distintas partes. Mencionamos a modo de ejemplo unas cuantas colocaciones: *retazo de memoria*, *hilo de* {*las memorias*/ *los recuerdos*}, *hilvanar recuerdos*, *alarde de memorias*. Los recuerdos son unos objetos, unos pedazos que se pueden hilvanar, como si fueran (pedazos de) una tela. Notemos, igualmente, el significado partitivo (marcado por la preposición *de*) y el uso del número plural (*recuerdos* y *memorias*), lo cual contribuye a la interpretación concreta de la ‘memoria’ y la enfatiza.

La memoria y los recuerdos, como objetos concretos, se manipulan, se guardan o se asocian a la idea de pérdida y ganancia: *manipular la memoria*; {*conservar*/ *preservar*} *la memoria* (de algo/ de alguien); *guardar* {*recuerdos*/ *memorias*}; {*pérdida*/ *falta*} *de memoria*, *ganar la memoria*. La memoria se puede sujetar y extirpar, tal y como resulta de las expresiones *atenazar la memoria*, *extirpar* {*la memoria*/ *un recuerdo*/ *el pasado*}, {*desglosar*/ *remover*} *la memoria*, {*hacer*/ *adjuntar*} *memoria*. Si se puede tocar o sujetar, la memoria se convierte en un punto de referencia como en las siguientes estructuras léxico-semánticas: {*apelar*/ *reducir*/ *apegar*(*se*)} *a la memoria*; *aferrarse* {*a la memoria*/ *al recuerdo*/ *al pasado*}.

Dado que se conceptualiza como un objeto concreto, según los diccionarios, la memoria, al igual que el alma, la conciencia, el pensamiento, puede *estremecerse*. La memoria (o la cabeza) es *quebradiza*, *mala*, *flaca*, *frágil* (*cf. fragilidad de la memoria*

o *mental*). También con referencia a características físicas, el olvido puede ser *leve*, *recóndito* o *silencioso*, mientras que la memoria y el recuerdo son *inalterables*/ *perdurables*/ *irrecuperables.* Es interesante la asociación de la memoria a un rosario de adjetivos con significado sensorial: *recuerdo dulce*, *agridulce*, *amargo*, *cálido*.

Hay ocasiones en que se gesta la idea de la memoria que se consume, especialmente en relación con verbos como {*alterar*/ *oxidarse*/ *menguar*} *la memoria*. Se da también la situación opuesta, la recuperación de la memoria: {*agudizar*/ *taladrar*} *la memoria*; {*rebobinar*/ *reconstruir*/ *recobrar*/ *recuperar*/ *restituir*} *la memoria*; *reparar el olvido*, *resarcir(se) del olvido*.

El olvido se interpreta como algo negativo, tal y como resulta de las expresiones: *subsanar*/ *rescatar*/ *librarse*/ *preservar*/ *salvarse del olvido* (*cf*. *reparar* o *resarcir el olvido*).

Esta metaforización se gesta en relación con verbos que indican acciones o procesos concretos, como *reparar*, *extirpar*, *atenazar*, *reconstruir*, *oxidarse*, *guardar*, *perder* o *ganar*, etc. Asimismo, los adjetivos que se emplean en relación con esta metáfora se refieren a rasgos característicos de los objetos concretos: *quebradizo*, *frágil*, *flaco*, *cálido*, *dulce*, etc.

4.1.2. La memoria es una entidad concreta inanimada – una máquina

En el mismo esquema conceptual LA MEMORIA ES UNA ENTIDAD CONCRETA, encaja la metáfora LA MEMORIA ES UNA MÁQUINA. Tal imagen se actualiza en relación con verbos que hacen referencia al funcionamiento de una máquina o de un aparato que procesa datos. Los verbos que remiten a esta imagen son *rebobinar*/ *renovar*/ *refrescar la memoria*; *bloquear*/ *desbloquear la memoria*/ *el pensamiento*. La falta de memoria puede interpretarse también como un *fallo*/ *lapsus de memoria*.

4.1.3. La memoria es una entidad concreta – un órgano/ músculo

En otras expresiones incluidas en los diccionarios se configura la imagen de la memoria como órgano o músculo, que se puede entrenar o ejercitar: *ejercicio*/ *juego de memoria*; *estimular*/ *entrenar*/ *ejercitar la memoria* (o *la mente*/ *el cerebro*/ *el pensamiento*/ *la razón*/ *el razonamiento*/ *la inteligencia*). Notamos que la memoria comparte algunos rasgos característicos con otros conceptos relacionados con la mente y las facultades o los procesos cognitivos.

Esta interpretación metafórica viene confirmada por los estudios de neuropsicología, donde se asevera la idea de que la memoria es una reserva cognitiva que se puede ejercitar, entrenar o perder, especialmente a causa de las enfermedades neurodegenerativas.

4.1.4. La memoria es una entidad – una imagen (concreta/ abstracta)

La memoria se conceptualiza como una imagen y cabe resaltar que se trata de una metaforización vinculada intrínsecamente al pasado, a la historia, a la idea de experiencia, vivencia y, por extensión, a la idea de herencia, honor, (re)nombre, fama, gloria, etc. Guardar la memoria de alguien equivale a conservar su imagen, el recuerdo

de una experiencia pasada: *memoria de infancia*/ *niñez*/ *del pasado*/ *de los predecesores*.

Las expresiones extraídas de los diccionarios y citadas en lo que sigue ponen de manifiesto el que la memoria es una entidad concreta: *ensuciar*/ *manchar la memoria* (*nombre*, *pasado*, *historia*, *recuerdo*, *gloria*, *fama*, *herencia*) de alguien. Se puede conservar una *memoria desvaída* o un *recuerdo desvaído*, como si nos refiriéramos a una imagen, una fotografía 'descolorida, desdibujada' y, consiguientemente, 'imprecisa, vaga'. La misma interpretación metafórica se sugiere en las expresiones que asocian la memoria y los recuerdos a los verbos *disolverse*, *alterarse*, *distorsionarse* y *difuminarse*. La memoria o el recuerdo puede ser *inalterable*/ *imborrable*/ *indeleble*/ *perdurable*/ *eterna*/ *irrecuperable* (téngase en cuenta la metáfora reseñada bajo 4.1.5., donde la memoria se interpreta como una entidad animada, personificada). La alteración y la asociación a la acción de borrar, marcadas a través de varios verbos y adjetivos, aluden a la metáfora LA MEMORIA ES UNA IMAGEN CONCRETA (una representación foto-gráfica).

A raíz de las expresiones recogidas aquí, otra observación que se puede hacer acerca de la memoria es que la interpretación axiológica que prevalece es meliorativa (*cf. en memoria de alguien*). Concretamente, obviando unos casos (*recuerdo triste*/ *dulce*/ *agridulce*/ *amargo*; *memoria funesta*/ *infausta*/ *ingrata*/ *llorada*), los recuerdos conservados son generalmente positivos: *memoria* (*historia*, *recuerdo*, *nombre*) *gloriosa*; *recuerdo alegre*/ *agradable*/ *grato*/ *dulce*/ *cálido*/ *sentido*/ *emocionado*/ *entrañable*. Las estructuras que contienen verbos remiten también al semantismo positivo: *honrar*/ *deshonrar*/ *invocar*/ *ofender*/ *glorificar*/ *homenajear*/ *venerar*/ *rehabilitar*/ *distorsionar*/ *alterar*/ *profanar*/ *ultrajar* {*la memoria*/ *el recuerdo*/ *el pasado*/ *la historia*} (compárese con el significado más bien negativo del olvido, comentado en 4.1.1.).

4.1.5. La memoria es una entidad concreta animada/ persona

La metáfora existencial en cuestión puede conceptualizar igualmente una persona, es decir, una entidad concreta animada [±humana]. La frecuente asociación a la idea de (in)mortalidad expresada mediante un abanico de adjetivos (*recuerdo imperecedero*/ *memoria imperecedera*, *inmortal*, etc.) o de verbos que denotan acciones específicas de los seres animados: *empañar*(*se*) *la memoria*/ *el recuerdo*; *nutrir*, *alimentar*; *despertar*, *avivar*, *reavivar la memoria*. Con un significado similar a los últimos verbos citados encontramos en los diccionarios las siguientes asociaciones: *refrescar*/ *reverdecer*/ *aguzar la memoria*.

La memoria (per)vive, como lo indican las expresiones *pervivir*/ *perpetuarse la memoria*, pero también puede morir (*extinguir la memoria*/ *el recuerdo*). La misma idea está expresada por los verbos *exhumar* y *desenterrar*, que, empleados en relación con *la memoria* o *el recuerdo*, implican la idea de entierro y, consiguientemente, la de cesación o de la vida de un organismo vivo. Además, la memoria puede ser *fecunda*, la reproducción es una característica específica de los seres animados.

Las expresiones *memoria traicionera*/ *fidedigna*/ (*in*)*fiel* aluden a la imagen de la memoria como entidad animada (humana), que actúa, que engaña y se comporta generalmente como si fuera una entidad dotada de inteligencia o de voluntad propia. El olvido puede ser *imperdonable*, *inexcusable* o *involuntario*, lo cual pone de relieve la misma metáfora de la memoria que actúa como una persona. Tiene cabida citar aquí otras expresiones como, verbigracia, *fallar la memoria*, *flaquear la memoria*, *dejarse llevar por la memoria*/ *el recuerdo*, *abandonarse al olvido*, *conjurar*/ *paliar el olvido*, que sugieren la imagen de la memoria que actúa como un agente (*cf.* la metáfora de la memoria como máquina o instrumento, en 4.1.2.).

Por lo tanto, en relación con algunos verbos y adjetivos, la memoria expresa el papel semántico de agente, lo cual resalta el rasgo semántico [+animado]: *memoria inmortal*/ *fecunda*/ *traicionera*/ *fidedigna*/ (*in*)*fiel*. En los términos de Lakoff y Johnson, esta metáfora, reseñada en *Metaphors we live by* (1980: 33-34), constituye una personificación.

4.2. La memoria es un espacio

Aparte de la(s) metáfora(s) analizada(s) en el apartado anterior, en el corpus hemos identificado una multitud de expresiones lingüísticas que contienen otra metáfora conceptual subyacente: LA MEMORIA ES UN ESPACIO, denominada y definida también por Lakoff y Johnson (1980: 14-19) como metáfora espacial u orientacional. No obstante, como veremos en lo que sigue, dicho esquema de imagen, muy recurrente en las lenguas y bastante inclusivo, supone igualmente varios subesquemas.

4.2.1. La memoria es un espacio contenedor/ un almacén

Tal como se desprende de las siguientes estructuras léxico-semánticas, la memoria se interpreta como un espacio concreto (un 'almacén'), donde se puede almacenar o guardar algo: *retener*/ *guardar*/ *mantener*/ *perdurar*/ *pervivir*/ *grabar*/ *arraigar*/ *alojar*(*se*) *en la memoria*; *archivar*/ *atesorar en la memoria* (*la cabeza*, *la mente* o *el subconsciente*); *tener en memoria*/ *en olvido* o *no tener en olvido* (a alguien o algo)[1]; *poner en olvido*; *anclar*(*se*) *en la memoria*/ *el olvido*; *difuminarse en el olvido*/ *la memoria*/ *el recuerdo*; *quedar*/ *dejar*/ *permanecer en la memoria*/ *el olvido*; *latir en la memoria*; *escarbar*/ *hurgar*/ *bucear en la memoria*/ *el recuerdo*/ *el pasado*; *recorrer la memoria*; *rastrear la memoria*. Recordemos que el diccionario académico mismo define la memoria como la facultad de retener algo: 'facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado' (DLE, *s.v.*). En otras construcciones, los verbos que las integran no comportan un significado estrictamente locativo, pero la entera

[1] Los diccionarios hacen referencia a otra imagen: la mente y, por extensión, la memoria 'en blanco'. Las locuciones {*quedarse*/ *estar*} (*con la mente*) *en blanco* y *tener la mente en blanco* significan, conforme al DDFH, 'olvidar todo lo que se sabía; tener la mente completamente vacía, es decir, blanca': *Te prometo que fui perfectamente preparado y seguro de mí mismo, pero cuando me vi delante de tanta gente y de tantas cámaras me quedé en blanco*. Es frecuente el uso de la variante latina de la misma locución adverbial, *in albis*, creada sobre el adjetivo *albus* ('blanco').

asociación léxica con *memoria* u *olvido* remite semánticamente al concepto de lugar: *bloquear*/ *desbloquear la memoria*; *despertarse en la memoria*/ *en la conciencia*; *nublarse la memoria*; *escudriñar en la memoria*/ *el recuerdo*/ *el pasado.* Esta interpretación espacial de la memoria puede conceptualizar también la imagen del contenedor, a la que hacen referencia Lakoff y Johnson en su libro dedicado a la metáfora (1980: 29-30).

La asociación con algunos adjetivos con significado espacial alude también a esta metáfora conceptual orientacional: *memoria tortuosa*, *lejano en* {*la memoria*/ *el recuerdo*}. Ya es consabido que muchas veces el tiempo se representa conceptualmente como espacio. A modo de ejemplo, ténganse en cuenta los usos temporales de la preposiciones con significado locativo: *desde aquí hasta allí* y *desde las dos hasta las cuatro*. Por tanto, como la memoria puede asociarse con mucha frecuencia a los conceptos de 'pasado', 'historia', 'experiencia', etc., relacionados a su vez con la idea de tiempo, podemos concluir las estructuras *lejano en la memoria*/ *el recuerdo* conllevan un significado espacio-temporal.

4.2.2. La memoria es origen o destino

Además de ser un tipo de contenedor o almacén, donde se guarda algo concreto, según la carga semántica de otros verbos con los que se asocian, la memoria y el olvido pueden ser un espacio conceptualizado como origen o destino de una acción, de un proceso. Estos verbos indican el movimiento orientado de una acción: *huirse*/ *caerse*/ *irse*/ *pasársele* (algo) *de la memoria*; *caer en el olvido*; *venir*/ *volver*/ *traer a la memoria*; *salir del olvido*; *abocarse al olvido*; *sumirse en el olvido*; *ahondar*/ *hundirse en la memoria*/ *el recuerdo*/ *el pasado*; *relegar* (algo, una imagen) *al olvido*. El uso de las preposiciones *a* y *de* es también un elemento morfosintáctico que contribuye a la configuración de las imágenes cognitivas LA MEMORIA ES ORIGEN y LA MEMORIA ES DESTINO. Otros verbos no presentan un significado locativo, pero la construcción léxico-semántica sugiere la misma metáfora espacial: *rescatar*/ *borrar*/ *sacar de la memoria*; *encomendar a la memoria*; *dar*/ *echar*/ *entregar al olvido*/ *en olvido*.

4.2.3. La memoria es hondura

Hay verbos que hacen referencia al carácter profundo de la memoria y del olvido. Como se trata de dos conceptos por excelencia abstractos, sobre los que difícilmente se pueden hacer inferencias, la memoria y el olvido se asocian a un espacio hondo. La profundidad equivale a la complejidad y penetración del pensamiento y de las ideas. Los diccionarios recopilan estructuras integradas por verbos como *caer*, *enterrar*, *bucear*, *ahondar*, *hundirse*, *sumirse* (construidos con la preposición de lugar *en*), que conllevan la idea de profundidad. A esto cabe sumar la estructura léxico-semántica locativa, *en el fondo de la memoria* (*del alma* / *de la conciencia*), una manifestación de la misma metáfora espacial, que se refiere a la profundidad de la memoria.

Conforme al DLE, el verbo *enterrar* actualiza la misma metáfora espacial. El verbo se puede utilizar tanto en la expresión *enterrar en el olvido* como solo con el

significado de ‘olvidar o arrinconar un asunto, designio’ (< ‘hacer desaparecer algo debajo de otra cosa’): *enterrar las ilusiones*, *las antiguas costumbres*.

Muchos de los verbos exhiben el rasgo sintáctico de transitividad, lo cual implica en la estructura argumental la presencia de un objeto (directo): *tener*, *entregar*, *relegar*, *dar*, *echar*, *borrar*, *sacar*, *grabar*, *retener*, etc. En otros casos, el verbo (triargumental) requiere la presencia de un complemento indirecto, verbigracia *dar*/ *echar*/ *entregar al olvido*. Se actualiza en estos casos la relación con otros conceptos y metáforas cognitivas: lo que memorizamos es un objeto concreto, las ideas y las vivencias, las experiencias, lo pasado es algo concreto (Bran 2021).

En resumen, la metáfora orientacional LA MEMORIA ES UN ESPACIO, con sus matizaciones revisadas en este apartado, se actualiza en relación con verbos que expresan un movimiento concreto, direccionado (*salir*, *venir*, *irse*, *huirse*, *caerse*, *recorrer*) o localización (*quedar*, *alojar*). A la gestación de esta metáfora contribuye también el semantismo de las preposiciones con significado espacial y los adverbios de lugar, que se usan en las construcciones mencionadas: *a*, *de*, *en*, *en el fondo de* (*la memoria*/ *el recuerdo*/ *el olvido*). No por último, mencionamos el uso de algunos adjetivos que denotan localización (p. ej. *lejano*).

5. La memoria y la terminología informática

A la hora de investigar las conceptualizaciones de la memoria, hay que decir que los diccionarios recopilan también algunos usos del vocablo *memoria* relacionados con la informática. Por ende, el concepto de ‘memoria’ se ha tomado prestado por el dominio reciente de la informática y se relaciona con la idea de ‘almacenamiento informático’. Como se puede comprobar, se actualiza una vez más la metáfora espacial LA MEMORIA ES UN ESPACIO, con el matiz de contenedor.

Concretamente, aparece en algunas colocaciones que han llegado a terminologisarse, como, por ejemplo, *memoria auxiliar*/ *virtual*/ *temporal*/ *básica*; *capacidad de memoria*; *tarjeta de memoria*; *chip de memoria*; *memoria RAM*/ *ROM*/ *USB*/ *caché*. Se trata de expresiones lexicalizadas que se refieren al aspecto concreto o abstracto de la memoria informática, virtual. Además, lo que se almacena o ‘se memoriza’ en estos tipos de memoria o dispositivos se puede borrar o eliminar, metáfora involucrada en *memoria indeleble*/ *imborrable*, reseñada más arriba.

Notemos igualmente que el ‘olvido’, el concepto opuesto a la memoria, no se encuentra en la terminología informática. La evolución lingüística conlleva un proceso continuo de conceptualización por medio de la metáfora. La reinterpretación metafórica refleja, en este caso concreto, los avances tecnológicos (lo extralingüístico) y, de esta manera, se corrobra una vez más la determinación cultural de las metáforas cognitivas.

6. Consideraciones finales y conclusiones

En el análisis semántico llevado a cabo en las páginas anteriores, hemos inventariado las metáforas cognitivas (las así llamadas *everyday metaphors*, Lakoff

1993: 203) asociadas a los conceptos ‘memoria’ y ‘olvido’ en el discurso español contemporáneo, no marcado estilísticamente. A partir de los contextos proporcionados por los diccionarios generales y de las asociaciones léxico-semánticas reseñadas hemos identificado un abanico de metáforas, entre la cuales se pueden distinguir dos tipos más extensos. Por una parte, hemos identificado una metáfora existencial u ontológica: LA MEMORIA ES UNA ENTIDAD, y, por otra parte, una metáfora espacial u orientacional: LA MEMORIA ES UN ESPACIO. Nos situamos ante dos metáforas muy bien representadas en las lenguas, cuya configuración conlleva cierto grado de fosilización de algunas interpretaciones conceptuales, metafóricas.

Cada una de estas dos metáforas comprende a su vez otras matizaciones conceptuales, o sea, otras metáforas conceptuales. En la representación gráfica que va a continuación (Figura 1) se ilustra la configuración y la interdependencia de los esquemas cognitivos relacionados con la memoria y el olvido.

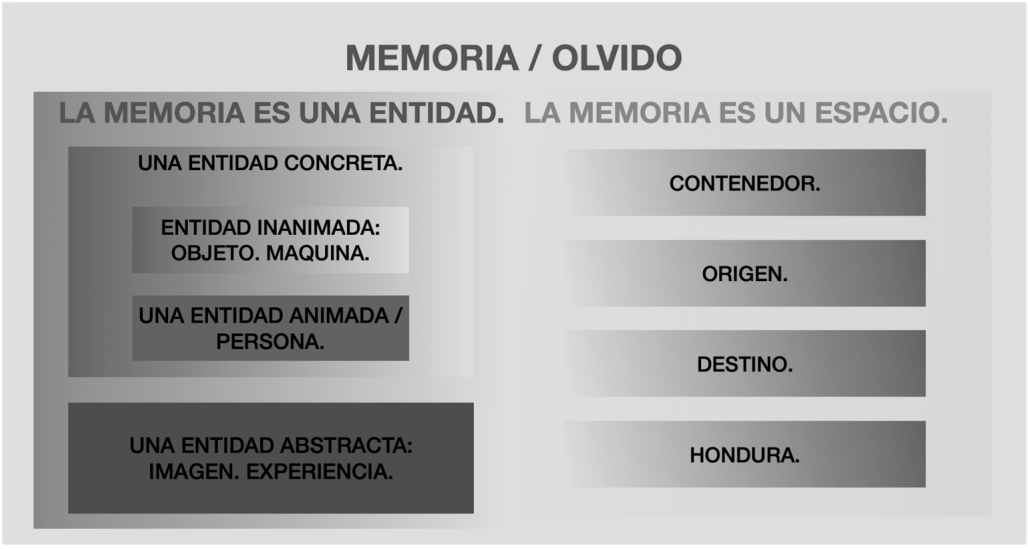


Figura 1.

Según se ha notado a raíz de la investigación presentada en los apartados anteriores, las metaforizaciones halladas en el corpus, LA MEMORIA ES UNA ENTIDAD (CONCRETA/ ABSTRACTA) y LA MEMORIA ES UN ESPACIO, con sus subcategorizaciones, respectivamente, no se excluyen, sino que presentan un grado alto de interferencia[1]. Las conceptualizaciones se entremezclan, se sobreponen, puesto que sus rasgos prototípicos y definitorios, de carácter variable, se actualizan en distintos grados, según el co(n)texto léxico-semántico. Así, una misma expresión lingüística puede actualizar

[1] Tales interferencias semánticas y conceptuales, identificadas por los cognitivistas, se dan con mucha frecuencia en el lenguaje humano y cabe citar aquí algunos estudios llevados a cabo por Bran (2021), Duță (2018), Fillmore (1976).

a la vez un significado ontológico y espacial (p. ej. *bloquear*/ *desbloquear la memoria*). En otros casos, la metáfora puede exhibir las características de un objeto concreto o abstracto (imagen concreta, fotográfica *vs* imagen abstracta: fama, renombre), persona *vs* máquina (*fallo de memoria*).

Del corpus y del análisis llevado a cabo aquí, se observa que la interferencia entre las metáforas contribuye a la configuración de un complejo sistema semántico, metafórico, integrado por varios esquemas y subesquemas conceptuales. En concreto, se desprende una evidente relación semántica y conceptual con el pasado y la historia, la experiencia, la vivencia. Como consecuencia de unos eventos, la memoria se vincula a los conceptos de 'fama', 'renombre' y 'honor', marcados [+positivo].

Otra relación es la que se establece entre la memoria y la mente, la cabeza y el cerebro (relevada por otros estudios: Bran 2015, Bran 2018, Bran 2021). La memoria es una facultad de la mente, un proceso cognitivo, mientras que la cabeza y el cerebro constituyen "el soporte biológico", la parte concreta y visible, de los procesos psíquicos. A su vez, los procesos psíquicos, cognitivos o sensoriales, de complejidad y abstracción variables, pueden relacionarse también con la idea de memoria y olvido: sensación, sabor, olor, pensamiento, conocimiento, entendimiento, conciencia, razón, razonamiento, inteligencia, imaginación, creatividad, fantasía, etc. Se pueden establecer otras relaciones con elementos afectivos, sentimientos (relación afecto – alma).

No por último, interesan las abstracciones 'idea' o 'imagen', que a su vez permiten interpretarse como imagen concreta (una representación fotográfica) o abstracta (una proyección mental). Por consiguiente, se revela la equivalencia semántica entre distintos conceptos abstractos interdependientes e interrelacionados: 'memoria', 'mente', 'razón', 'conciencia' y así sucesivamente.

La siguiente representación gráfica (Figura 2) presenta la compleja organización de las relaciones que se pueden establecer entre varios conceptos. Se trata, obviamente, de una mera variante de la red que se gesta entre tales conceptos. Esta red refleja el enorme sistema de correspondencias posibles entre distintos campos (campos-fuente y campos-meta), que exhiben rasgos característicos y sistemáticos comunes.

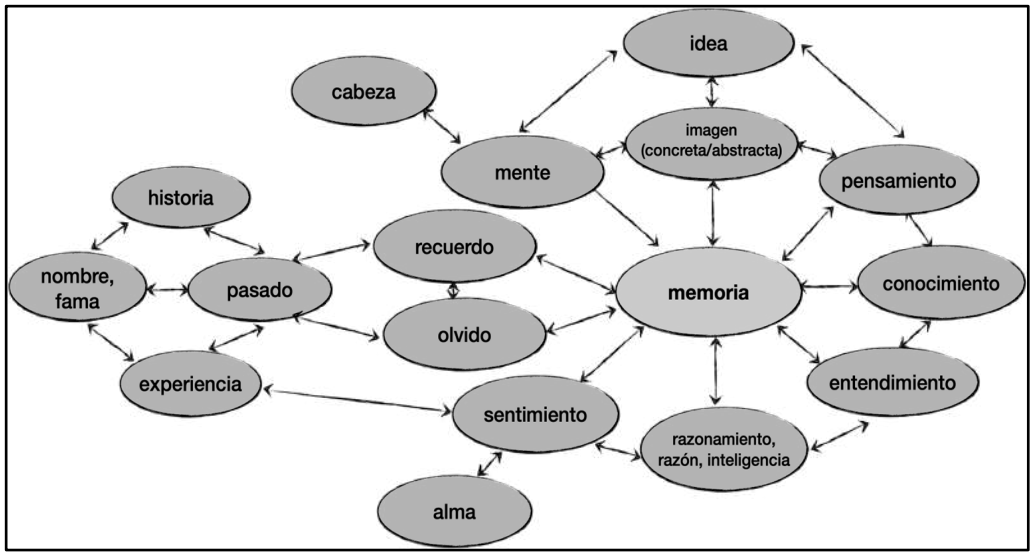


Figura 2.

Se nota la gestación de un amplio sistema cognitivo, basado en un abanico de interferencias conceptuales de varias imágenes, que comparten algún rasgo de similitud. Aparte de la oposición semántica que se establece entre la 'memoria' y el 'olvido', resaltamos las complejas relaciones de equivalencia conceptual existentes entre los conceptos recogidos en la Figura 2.

Hay que resaltar el hecho de que, generalmente, la memoria se asocia a algo positivo, que se quiere guardar, algo que perdura, mientras que el olvido tiene más bien un significado negativo (*subsanar/ rescatar/ librarse/ preservar/ resarcir/ salvarse del olvido*; *hundirse*, *sumirse*, *difuminarse en el olvido*). Podríamos afirmar que, definido por la oposición a la memoria, el olvido constituye el término marcado de la dicotomía en cuestión.

Las estructuras léxico-semánticas analizadas están integradas por las lexías *memoria*, *recuerdo* y *olvido*, a las que se asocian distintos verbos y adjetivos. Claro está, se trata de verbos y adjetivos parcialmente desemantizados, que participan en la formación de muchas colocaciones o locuciones (verbales, adjetivales, sustantivales). Muchas veces se utilizan estructuras preposicionales y adverbiales que denotan lugar.

Para concluir, se desprende una evidente consistencia y coherencia semántica del sistema conceptual, que permite relacionar varios conceptos e imágenes conceptuales entre sí, a través de los rasgos prototípicos. Aparte de su evidente importancia teórica para el campo de la semántica (cognitiva), nuestro estudio puede aplicarse en la lexicografía y en la didáctica de las lenguas. La enseñanza y el aprendizaje de segundas lenguas deberían tener en cuenta las particularidades del lenguaje general en el corte de la realidad extralingüística con el fin de allanar el camino de la comunicación y la comprensión del mensaje.

Referencias bibliográficas

1. Obras lexicográficas

Bosque, Ignacio (dir.). 2004. *Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo.* Las palabras en su contexto. Madrid: Ediciones SM.

Buitrago, Alberto. 2012. Diccionario de dichos y frases hechas. Madrid: Espasa Libros, S.L.

Casares, Julio. 1997. Diccionario ideológico de la lengua española. Barcelona: Editorial Gustavo Gill S.A.

Cantera Ortiz de Urbina, Jesús. 2007. Diccionario de fraseología española. Locuciones, idiotismos, modismos y frases hechas usuales en español. Madrid: Abada Editores, S.L.

Doval, Gregorio. 2010. Del hecho al dicho. Barcelona: Alba Libros.

Moliner, María. 1967. Diccionario de uso del español. Vol. I (A-G), Vol. II (H-Z). Madrid: Editorial Gredos.

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es> [26/07/2021].

2. Estudios lingüísticos

Barsalou, Lawrence W. 1982. *Context-independent and context-dependent information in concepts*, in "Memory & Cognition", 10, p. 82-93.

Barsalou, Lawrence W. 2005. Situated conceptualisation, in *Handbook of Categorisation in Cognitive Science*, eds. Cohen, H. / Lefebvre, C.

Bran, Răzvan. 2015. *Cognitive verbs in Spanish and Greek. Two patterns of semantic evolution*, in "Research and Science Today", no. 10, p. 182-191.

Bran, Răzvan. 2018. *Tendencias en el vocabulario cognitivo. El caso de los verbos esp.* coger*,* pillar*,* cazar*,* pescar, in "Omagiu profesorilor Florica Dimitrescu și Alexandru Niculescu la 90 de ani", București: Editura Universității din București, p. 85-93.

Bran, Răzvan. 2021. *Las metáforas conceptuales de la mente en español*, in "Miscellanea philologica Graeca et Latina. In honorem Floricae Bechet magno cum gaudio gratiaque", (coord.) Munteanu, Ioana, Nicolae, Simona, București: Editura Universității din București, p. 87-99.

Duță, Oana-Adriana. 2018. *Metaforizaciones de la luz como conocimiento y sentimiento en español*, in "Omagiu profesorilor Florica Dimitrescu și Alexandru Niculescu la 90 de ani", București: Editura Universității din București, p. 459-476.

Fillmore, Charles. 1976. *Frame semantics and the nature of language*, in "Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech", volume 280, p. 20-32.

Fillmore, Charles. 2006. *Frame Semantics*, in "Cognitive Linguistics: Basic Readings", (ed.) Geeraerts, D., Berlin/ New York: Mouton de Gruyter, p. 373-400.

Fillmore, Charles, Atkins B. T. S. 1992. *Towards a frame-based lexicon: The semantics of RISK and its neighbors*, in "Frames, Fields and Contrasts: New Essays in Semantics and Lexical Organization", (eds.) A. Lehrer, and E. Kittay, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, p. 75-102.

Lakoff, George, Johnson, Mark. 1980. *Metaphors we live by*, Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George. 1993. *The Contemporary Theory of Metaphor*, in "Metaphor and Thought" (second edition), Andrew Ortony (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.

DOI: 10.35923/QR.09.02.30

Aura Cristina BUNORO
(Universitatea din București)

La tregua de Mario Benedetti. Un desdoblamiento entre la memoria colectiva y la memoria individual

Abstract: **(*La tregua* by Mario Benedetti. A separation between the collective memory and the individual memory)** Mario Benedetti writes *La tregua* with the purpose of showing through the eyes of an office worker the vices of a system that has no empathy, that has created people unable to share their feelings or identify themselves with the state of mind of another fellow human being, on one hand, and on the other hand, all the anxiety that transfers on a personal level. The splitting present in the novel affects not only the main character but also the Uruguayan society in post-World War II era. We are witnessing the division of the capital according to the characters that examine it, on one hand the office workers that cannot enjoy their free time, and on the other hand, the luckiest people that can contemplate all the views that the city offers. The main character is presented to us also divided into two different human beings, one that is the office worker, anchored in the office world, and the other one, a sad dreamer that is waiting to retire in order to be able to enjoy life. This is how the author achieves to combine personal memory with the collective one and gives evidence of a society that contaminates its citizens with solitude, anxiety, lack of compassion and, at the same time, proposes the idea of a truce.

***Keywords**: memory, collective, individual, society, splitting.*

Resumen: Mario Benedetti escribe *La tregua* con el propósito de mostrar a través de los ojos de un oficinista las lacras de un sistema falto de empatía, que ha creado personas incapaces de compartir sus sentimientos o identificarse con el estado de ánimo del prójimo, por un lado, y, por otro lado, toda la angustia que se transfiere a nivel personal. El desdoblamiento presente en la obra afecta tanto al protagonista como también a la sociedad uruguaya de la época de la segunda postguerra mundial. Asistimos a la división de la capital en función de los personajes que la examinan, por un lado los funcionarios que no consiguen disfrutar de mucho tiempo libre y, por otro lado, las personas más afortunadas que pueden contemplar todas las exterioridades y vistas que la ciudad ofrece. El protagonista se nos presenta, por lo tanto, también dividido en dos seres diferentes, uno que es funcionario, anclado en el mundo de la oficina, y el otro, un soñador triste que está esperando jubilarse para poder disfrutar de la vida. Es así como el autor consigue entrelazar la memoria propia y la memoria colectiva y deja testimonio de una sociedad que contamina a sus ciudadanos de soledad, de angustia, de falta de compasión y, al mismo tiempo, propone la idea de una tregua.

***Palabras clave**: memoria, colectivo, individual, sociedad, desdoblamiento.*

Mario Benedetti es uno de aquellos escritores que pertenecen a la categoría de autores clásicos que ayudan a los lectores a entender no sólo la sociedad uruguaya en toda su complejidad, sino que consigue que lleguemos a comprender la complejidad del mundo actual, un mundo que nos ofrece una perspectiva incierta del futuro. Se ha

comprobado que las ideas de Benedetti tienen "una vigencia más allá del siglo XX" (Cabrera 2013, 160).

El repaso de la memoria propia y de la memoria colectiva presentes en *La tregua* hace que reflexionemos "sobre lo individual y lo coral" y deja constancia del engranaje de funcionarios útiles para la sociedad pero cuya imagen en la percepción de los ciudadanos es la de gigante monstruoso y no de conjunto de personas que aman, sufren, mueren.

El desdoblamiento es un rasgo que afecta a toda la novela y todo lo que está presente en ella: la sociedad uruguaya, la capital Montevideo, el protagonista. De hecho, Santomé se divide él mismo en dos personas diferentes, en un funcionario serio, aplicado, responsable en el trabajo, por una parte, y en un hombre enamorado que anhela la llegada de la jubilación para poder disfrutar de la vida. De aquí la separación de la capital como si se tratara de dos ciudades distintas: un "Montevideo de los hombres a horario" y por otro lado un Montevideo de las mujeres perfumadas, de los hijos de mamá, de las madres jóvenes, de las niñeras, es decir, un Montevideo desconocido a los funcionarios:

> Estoy convencido de que en horas de oficina la ciudad es otra. Yo conozco el Montevideo de los hombres a horario, los que entran a las ocho y media y salen a las doce, los que regresan a las dos y media y se van definitivamente a las siete. Con esos rostros crispados y sudorosos, con esos pasos urgentes y tropezados; con ésos somos viejos conocidos. Pero está la otra ciudad, la de las frescas pitucas que salen a media tarde recién bañaditas, perfumadas, despreciativas, optimistas, chistosas; la de los hijos de mamá que se despiertan al mediodía y a las seis de la tarde llevan aún impecable el blanco cuello de tricolina importada, la de los viejos que toman el ómnibus hasta la Aduana y regresan luego sin bajarse, reduciendo su módica farra a la sola mirada reconfortante con que recorren la Ciudad Vieja de sus nostalgias; la de las madres jóvenes que nunca salen de noche y entran al cine, con cara de culpable, en la vuelta de las 15.30; la de las niñeras que denigran a sus patronas mientras las moscas se comen a los niños; la de los jubilados y pelmas varios, en fin, que creen ganarse el cielo dándoles migas a las palomas de la plaza. Ésos son mis desconocidos, por ahora al menos. (Benedetti 2001, 16-17)

Y, por consiguiente, el protagonista narrador se divide

> en dos entes dispares, contradictorios, independientes, uno que sabe de memoria su trabajo, que domina al máximo sus variantes y recovecos, que está seguro siempre de dónde pisa, y otro soñador y febril, frustradamente apasionado, un tipo triste que, sin embargo, tiene y tendrá vocación de alegría, un distraído a quien no le importa por dónde corre la pluma ni qué cosas escribe la tinta azul que a los ocho meses quedará negra. (Benedetti 2001, 14)

Santomé, el funcionario situado en el Montevideo de los hombres a horario, es un tipo serio, del que la gente tiene un buen concepto, se limita a lo indispensable, es

rutinario, firme, "con cara de piedra" (Benedetti 2001, 70), mientras que Santomé del Montevideo desconocido, Santomé padre, amigo, amante, tiene "cara que siempre invita a la confidencia" (Benedetti 2001, 27), es buen observador de las mujeres, pone en duda la existencia de Dios, es amado por Avellaneda porque está hecho "de buena madera" (Benedetti 2001, 120).

El narrador personaje, Martín Santomé, un hombre de 49 años, que está esperando que se jubile para poder entender lo que realmente significa el ocio, nos permite adentrarnos en su vida y en sus pensamientos a través del diario que rellena con bastante frecuencia. Su existencia se divide entre la oficina, la casa, los caminos entre estos dos establecimientos "pilares" que lo definen y, a veces, entre amigos y mujeres pasajeras en su vida. A través de la visión del autor y su introspección observamos la perspectiva de la falta de sentido de la vida del funcionario uruguayo, la necesidad de ser útil, hipótesis sobre Dios, sobre la religión, sobre la muerte, sobre la rutina y la necesidad de rebelarse en contra de ella, ideas sobre la soledad, sobre la resignación o sobre la felicidad.

Como "escritor que aúna al artista con el intelectual inmerso en los problemas de su tiempo" (Larre Borges 1999, en línea) y, partiendo de las experiencias personales de empleado de oficina, de funcionario público, Benedetti perfila la personalidad de Santomé que está cansado de la rutina de ir y volver del trabajo y que está constantemente contando los días que le quedan hasta el ocio. A través de las páginas de su diario, nos adentramos en su mundo rutinario:

> Yo mismo he fabricado mi rutina, pero por la vía más simple: la acumulación. La seguridad de saberme capaz para algo mejor me puso en las manos de postergación, que al fin de cuentas es un arma terrible y suicida. De ahí que mi rutina no haya tenido nunca carácter ni definición; siempre ha sido provisoria, siempre ha constituido un rumbo precario, a seguir nada más que mientras duraba la postergación, nada más que para aguantar el deber de la jornada durante ese período de preparación que al parecer yo consideraba imprescindible, antes de lanzarme definitivamente hacia el cobro de mi destino. Qué pavada, ¿no? (Benedetti 2001, 44)

Según algunos críticos, Benedetti no posee "un rigor académico y científico" (Cabrera 2013, 162) pero por opción del autor y su proyecto estético estamos ante un personaje que se expresa con mucha claridad y simpleza, un personaje que busca "hablar libremente" (Benedetti 2001, 131), la palabra "libremente" evocando un estado de "encarcelamiento rutinario" del que nuestro personaje quiere escapar. Si al principio de la novela, al hablar con su hija, Blanca, el protagonista declara que le hubiera gustado rebelarse ante lo corriente, al final de la novela, después de la muerte de Avellaneda y una vez llegada la jubilación afirma que nunca pensó que le importara tan poco desprenderse de la rutina. En una discusión con su hijo, Esteban, se rebela ante la idea de que todos los empleados públicos son unos vagos, porque según él, "el trabajo está siempre al día, y […] en las horas en que el trámite aprieta y la bandeja aérea de Caja viaja sin cesar, repleta de boletas, todos se afanan y trabajan con verdadero sentido

de equipo" (Benedetti 2001, 23). Aunque el Santomé funcionario, conociendo su manera responsable de trabajar, sale a la defensa de la creación de una imagen correcta del empleado público, es también consciente de la superficialidad y la deshumanización presentes en los que ocupan altos y medios cargos:

> Es un tipo maravillosamente ordinario y cobarde. Alguna vez he tratado de representarme su alma, su ser abstracto, y he conseguido una imagen repulsiva. Allí donde normalmente va la dignidad, él sólo tiene un muñón; se la amputaron. La dignidad ortopédica que ahora usa, le alcanza empero para sonreír. (Benedetti 2001, 113)

> […] se deben sentir casi omnipotentes […] Para esta pobre gente, en cambio, el máximo es llegar a sentarse en los butacones directoriales, experimentar la sensación (que para otros sería tan incómoda) de que algunos destinos están en sus manos, hacerse la ilusión de que resuelven, de que disponen, de que son alguien. Hoy, sin embargo, cuando yo los miraba, no podía hallarles cara de Alguien sino de Algo. Me parecen Cosas, no Personas. Pero ¿qué les pareceré yo? Un imbécil, un incapaz, una piltrafa que se atrevió a rechazar una oferta del Olimpo. Una vez, hace muchos años, le oí decir al más viejo de ellos: «El gran error de algunos hombres de comercio es tratar a sus empleados como si fueran seres humanos». Nunca me olvidé ni me olvidaré de esa frasecita, sencillamente porque no la puedo perdonar. No sólo en mi nombre, sino en nombre de todo el género humano. Ahora siento la fuerte tentación de dar vuelta la frase y pensar: «El gran error de algunos empleados es tratar a sus patrones como si fueran personas». Pero me resisto a esa tentación. Son personas. No lo parecen, pero son. Y personas dignas de una odiosa piedad, de la más infamante de las piedades, porque la verdad es que se forman una cáscara de orgullo, un repugnante empaque, una sólida hipocresía, pero en el fondo son huecos. Asquerosos y huecos. Y padecen la más horrible variante de la soledad: la soledad del que ni siquiera se tiene a sí mismo. (Benedetti 2001, 123)

Si a todo lo presentado anteriormente añadimos la exhibición de la atmósfera pesada de la oficina, las relaciones frívolas que se establecen entre los compañeros, las malas bromas que llevan al despido de compañeros, como en el caso de Menéndez, el ascenso sin tener en cuenta criterios laborales, como en el caso de Suárez, podemos afirmar que Benedetti, un "narrador que tiene su musa anclada en la realidad y elige la sencillez" (Larre Borges 1999, en línea), nos ofrece un panorama de la "única oficina del mundo que ha alcanzado la categoría de república", tal como el mismo autor declaraba.

> En las oficinas no hay amigos; hay tipos que se ven todos los días, que rabian juntos o separados, que hacen chistes y se lo festejan, que se intercambian sus quejas y se transmiten sus rencores, que murmuran del Directorio en general y adulan a cada director en particular. Esto se llama convivencia, pero sólo por espejismo la convivencia puede llegar a parecerse a la amistad. (Benedetti 2001, 94)

La obra sigue un hilo desde lo colectivo hacia lo íntimo, lo individual. "La situación de fondo que aparece reflejada en la novela" (Conteris 2013, 82) es la de un país afectado por crisis generalizada, un país en el que los estudiantes protestaban, en el que había huelgas y manifestaciones de los obreros manuales y empleados administrativos, pero al mismo tiempo un país con uruguayos resignados, que no reaccionan. Y en esta sociedad viven individuos iguales a Santomé y *La tregua* se centra también en lo psicológico del protagonista y vemos cómo "la historia y los conflictos de un hombre –Martín Santomé– reflejan una intrahistoria: la de la sociedad uruguaya de aquellos años" (Castro 1991, 207). La descripción de Diego y de sus pensamientos, revela la necesidad de los uruguayos de reaccionar:

> Diego quisiera hacer algo rebelde, positivo, estimulante, renovador; no sabe bien qué. Hasta ahora lo que siente con la máxima intensidad es un inconformismo agresivo, en el cual falta todavía un poco de coherencia. Le parece funesta la apatía de nuestra gente, su carencia de impulso social, su democrática tolerancia hacia el fraude, su reacción guaranga e inocua ante la mistificación. […] Le subleva que las izquierdas sobrelleven, sin disimularlo mucho, un fondo de aburguesado acomodo, de rígidos ideales, de módico camanduleo. […] Hay gente que entiende lo que está pasando, que cree que es absurdo lo que está pasando, pero se limitan a lamentarlo. Falta pasión, ése es el secreto de este gran globo democrático en que nos hemos convertido. Durante varios lustros hemos sido serenos, objetivos, pero la objetividad es inofensiva, no sirve para cambiar el mundo, ni siquiera para cambiar un país de bolsillo como éste. Hace falta pasión, y pasión gritada, o pensada a los gritos, o escrita a los gritos. Hay que gritarle en el oído a la gente, ya que su aparente sordera es una especie de autodefensa, de cobarde y malsana autodefensa. Hay que lograr que se despierte en los demás la vergüenza de sí mismos, que se sustituya en ellos la autodefensa por el autoasco. El día en que el uruguayo sienta asco de su propia pasividad, ese día se convertirá en algo útil. (Benedetti 2001, 141-142)

Santomé también expresa sus opiniones sobre la sociedad uruguaya caracterizada por la conformidad: "lo que está peor es la resignación. Los rebeldes han pasado a ser semi-rebeldes, los semi-rebeldes a resignados" (Benedetti 2001, 57) y la corrupción:

> Dice Esteban que si quiero tener la jubilación para fin de año, la cosa hay que empezarla ahora. Dice que me va a ayudar a moverla, pero que aún así llevará tiempo. Ayudar a moverla quizá signifique untarle la mano a alguien. No me gustaría. Sé que el más indigno es el otro, pero yo tampoco sería inocente. La teoría de Esteban es que es necesario desempeñarse en el estilo que exige el ambiente. (Benedetti 2001, 48)

Una razón más de demostrar que estamos ante una radiografía de la sociedad, de lo colectivo, la representan las menciones de subtipos sociales, como por ejemplo las escribanas, funcionarias también, pero con rasgos propios:

> No le gusta oír chismes acerca de la oficina, pero los tiene a todos bien catalogados. A veces, en el café, mira a su alrededor, y deja caer un comentario certero, puntual, inmejorable. Hoy, por ejemplo, había una mesa con cuatro o cinco mujeres, todas alrededor de los treinta o treinta y cinco años. Las miró detenidamente y después me preguntó: «¿Son escribanas, verdad?» Efectivamente, eran escribanas. Conozco a algunas de ellas, por lo menos de vista, desde hace años. «¿Las conoce?», le pregunté. «No, nunca las había visto.» «¿Y entonces?, ¿cómo acertó?» «No sé; siempre puedo reconocer a las mujeres que son escribanas. Tienen rasgos y hábitos muy especiales, que no se repiten en otras profesionales. O se pintan los labios de un solo trazo duro, como quien escribe en un pizarrón, o tienen una eterna carraspera de tanto leer escrituras, o no saben llevar sus carteras de tanto cargar portafolios. Hablan frenándose, como si no quisieran decir nada que vaya a contrariar los códigos, y nunca las verá usted mirarse en un espejo» (Benedetti 2001, 73)

La conexión entre lo público, lo colectivo y lo personal se consigue a través de la relación de Santomé con Avellaneda. La vida sin sentido del protagonista, caracterizada por la mediocridad y la degradación que llega con la edad, acaba una vez empezada la historia de amor con Laura, que supone "una nueva posibilidad existencial" (Castro 1991, 208), pero termina con la muerte de esta y con una aceleración de la degradación de Santomé. Ambas historias llegan a confluir porque los dos son compañeros de trabajo, se aman, entonces lo personal y lo laboral se entrelazan. Por un lado, la jubilación se transforma en esperanza de disfrutar de la vida al lado de Avellaneda, pero, por otro lado, la jubilación también significa cumplir 50 años y por consecuente, supone la llegada de la degradación.

Pero esta historia de amor hace que el protagonista se vea otra vez divido en dos, comparándose al lado de Avellaneda y al lado de Isabel, su mujer que se murió joven y lo dejó amargado, triste y decepcionado:

> Bueno, esa era la primera comparación. Pero vino la otra, y esa otra me dejó gris, desanimado. Mi cuerpo de Isabel y mi cuerpo de Avellaneda. Qué tristeza. Nunca he sido un atleta, líbreme Dios. […] Frente a Avellaneda no me importa, ella me conoce así, no sabe cómo he sido. Pero me importa ante mí, me importa reconocerme como un fantasma de mi juventud, como una caricatura de mí mismo. Hay una compensación quizá: mi cabeza, mi corazón, en fin, yo como ente espiritual, quizá sea hoy un poco mejor que en los días y las noches de Isabel. (Benedetti 2001, 102)

La muerte de Avellaneda trae consigo la vuelta de la frustración y la soledad del narrador personaje y al mismo tiempo, definir de una vez por todas, la relación de Santomé con Dios. La mujer amada era la que tenía una teoría para todo. Ella veía a Dios como "la Totalidad" (Benedetti, 2001 128). El amigo del protagonista, Aníbal, consideraba que "Dios es la Esencia de todo" (Benedetti, 2001 128). Y ante estas afirmaciones, Santomé necesita encontrar su propia definición de Dios, "un Dios con quien dialogar, un Dios en quien pueda buscar amparo" (Benedetti, 2001, 128), un Dios que le conteste a sus preguntas, un Dios que aclare sus dudas. En comparación con un

Dios que es la Totalidad y la Gran Coherencia, se ve como "un átomo malamente encaramado a un insignificante piojo de su Reino" (Benedetti, 2001, 128). Santomé necesita a un Dios al que pueda asirlo con su corazón, perspectiva que perdió con la muerte de Isabel, su primera esposa y que se pondrá todavía más fría con la muerte de Avellaneda cuando "Dios volvió a ser la todopoderosa Negación de siempre" (Benedetti, 2001, 149), un "Dios de crueldad" (Benedetti, 2001, 149), "un sádico omnímodo" (Benedetti, 2001, 149), tal como lo llama su hija, Blanca. Para el narrador protagonista, Dios representa "una lejana soledad" (Benedetti, 2001, 150). La conclusión a la que llega al final de dos historias de amor interrumpidas por la muerte de las mujeres amadas es que:

> Es evidente que Dios me concedió un destino oscuro. Ni siquiera cruel. Simplemente oscuro. Es evidente que me concedió una tregua. Al principio, me resistí a creer que eso pudiera ser la felicidad. Me resistí con todas mis fuerzas, después me di por vencido y lo creí. Pero no era la felicidad, era sólo una tregua. Ahora estoy otra vez metido en mi destino. Y es más oscuro que antes, mucho más. (Benedetti, 2001, 157)

Después de la muerte de su primer amor, Santomé no se permitió volver a sentirse feliz por miedo, por no perder una vez más a la persona amada y quedarse arrodillado por el inmenso dolor que semejante pérdida provoca. Él mismo declara que está demasiado alerta como para sentirse "totalmente feliz" (Benedetti 2001, 77). Pero Avellaneda le explica su "gran teoría" (Benedetti 2001, 86) sobre la imposibilidad de las personas de conseguir ese estado de grata satisfacción espiritual y física:

> la verdadera felicidad, es un estado mucho menos angélico y hasta bastante menos agradable de lo que uno tiende siempre a soñar. Ella dice que la gente acaba por lo general sintiéndose desgraciada, nada más que por haber creído que la felicidad era una permanente sensación de indefinible bienestar, de gozoso éxtasis, de festival perpetuo. No, dice ella, la felicidad es bastante menos (o quizá bastante más, pero de todos modos es otra cosa) y es seguro que muchos de esos presuntos desgraciados son en realidad felices, pero no se dan cuenta, no lo admiten, porque ellos creen que están muy lejos del máximo bienestar. (Benedetti 2001, 86-87).

En el caso de Santomé, este evoluciona desde una infelicidad "sin un motivo concreto", pasando por un estado de felicidad al lado de Avellaneda, hasta la desgracia causada por la muerte de su amada: "yo no me siento feliz de sentirme desgraciado. Me siento simplemente desgraciado" (Benedetti 2001, 158). Así que la jubilación no le trae la posibilidad de descubrir el Montevideo desconocido que solo observaba en su camino hacia y desde la oficina y mencionaba las calles del "luminoso Montevideo" (Benedetti 2001, 57), el café del Gallego Álvarez, la calle Brandzen, el Palacio Salvo, la célebre cafetería Tupí, la plaza Matriz, "el alma agresivamente sólida del Cabildo" (Benedetti 2001, 132) o "el rostro hipócritamente lavado de la Catedral" (Benedetti 2001, 132).

Tal como hemos mencionado, la novela está repleta de desdoblamientos, de divisiones tanto a nivel individual, como también a nivel público. Benedetti se apoya en "paralelismo y confluencia" (Castro 1991, 208) y nos ofrece la percepción del "homo burocraticus" (Oviedo 1973, 149) acerca del "mundo, las relaciones humanas, las estratificaciones, el destino" (Castro 1991, 210). Santomé no escribe un "diario propiamente íntimo" (Vázquez Montalbán 2001, s p) por la necesidad de que "lo individual no oculte lo coral" (Vázquez Montalbán 2001, s p). Aunque era un hombre introvertido, el protagonista demuestra "una gran capacidad de observación y crítica sobre lo que le rodea" (Vázquez Montalbán 2001, s p). Esta intromisión de lo exterior en lo interior demuestra una vez más el desdoblamiento como rasgo representativo de la obra. *La tregua* presenta a Benedetti como un autor comprometido "con su realidad, con su tiempo, con su época" (Benedetti, 1968, 43) que consigue ofrecer a los lectores el perfil de un funcionario uruguayo, que al fin y al cabo es un hombre con una vida llena de momentos de alegría, de tensión, de frustración, de amargura, y esta vida se desarrolla en una sociedad que contagia a sus ciudadanos con sus propias tensiones, frustraciones, amarguras y éxitos.

Bibliografía

Benedetti, Mario. 2001. *La tregua*. Barcelona: Bibliotex SL.

____ 1968. *Sobre artes y oficios*. Montevideo: Editorial Alfa.

Cabrera, Eduardo. 2013. *Vigencia y resignificación histórica en la ensayística de Mario Benedetti*, in "Revista de crítica literaria latinoamericana", vol. 39, no. 77, p. 159–180. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43854746. Consulta hecha en 5 de noviembre de 2020.

Castro Urioste, José. 1991. *Historia e intrahistoria en 'La Tregua' de Mario Benedetti*, in "Revista de crítica literaria latinoamericana", vol. 17, no. 34, p. 207–218. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4530570. Consulta hecha en 6 de septiembre de 2021.

Conteris, Hiber. 2013. *Exilio, 'desexilio' y 'desterritorialización' en la narrativa de Mario Benedetti,* in "Revista de crítica literaria latinoamericana", vol. 39, no. 77, p. 81–104. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43854742. Consulta hecha en 16 de octubre de 2021.

Larre Borges, Ana Inés. 1999. *Lector y fábula: la opción ética-estética en la obra de Mario Benedetti*, in "Mario Benedetti: inventario cómplice" / edición de Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira. Universidad: Servicio de Publicaciones, URL: http://www.cervantesvirtual.com/portales/mario_benedetti/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complice--0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_75.html#I_15_. Consulta hecha en 2 de junio de 2021.

Oviedo, José Miguel. 1973. *Un dominio colonizado por la poesía*, in Jorge Ruffinelli (comp). "Mario Benedetti, variaciones críticas". Montevideo: Libros del Astillero.

Vázquez Montalbán, Manuel. 2001. *Prólogo*, in Mario Benedetti. 2001. *La tregua*. Barcelona: Bibliotex SL.

DOI: 10.35923/QR.09.02.31

Anda-Lucia CILTAN
(Universidad Complutense de Madrid)

Análisis y perspectivas sobre siete frasemas léxico-semánticos: entre la memoria colectiva y la lingüística aplicada

Abstract: The present study wishes to describe the use and establish the frequency of use of a series of Spanish *pragmatemas*, that are considered expressions whose interpretation depends on the extralinguistic context. First, a brief definition of the concept of *pragmatema* is mentioned and a mere description is made, presenting the hypotheses, which include, among others, the meaning, the communicative function and the restrictions of each construction. Then, characteristics of said expressions are added, modified or rejected following the collection of the answers of Spanish native speakers to a questionnaire whose link is attached in the appendix.

Analysed expressions: *pero mazo, ¡Pisa el freno!, ¡Pon la mesa!, ¡Por Dios!, por favor, pues vaya…, ¡(Qué) caramba!*

***Keywords**: pragmatema, frasema, colloquial language, informal communication, communicative function.*

Resumen: El presente trabajo intenta describir el empleo y establecer la frecuencia de uso de una serie de pragmatemas españolas. Primeramente, se menciona una breve definición del concepto de *pragmatema* y se realiza una mera descripción de las cinco expresiones elegidas para ser objetivo del estudio, presentando las hipótesis, que incluyen, entre otros, el significado, la función comunicativa y las restricciones de cada construcción. Luego, se añaden, modifican o descartan características de dichas expresiones tras la recopilación de las respuestas de los hablantes nativos de español a un cuestionario cuyo enlace se adjunta en el anexo.

Expresiones analizadas: *pero mazo, ¡Pisa el freno!, ¡Pon la mesa!, ¡Por Dios!, por favor, pues vaya…, ¡(Qué) caramba!*

***Palabras clave**: pragmatema, frasema, lenguaje coloquial, comunicación informal, función comunicativa.*

1. Introducción

Los elementos lingüísticos que componen la comunicación informal y el lenguaje coloquial has estado siempre grabados en la memoria colectiva, dado que la mayor parte de nuestras interacciones son de naturaleza informal, en nuestro entorno inmediato. Por este motivo, lo coloquial ha representado en todo momento objeto de investigación y debate entre los especialistas. Por tanto, el tema sobre el que versa el presente estudio sigue y seguirá siendo de actualidad en cualquier momento de la historia, sin posibilidad de que sea olvidada por los lingüistas en los estudios. Como consecuencia, se convierte en un reto aun más importante presentar la realidad

comunicacional de los frasemas, teniendo en cuenta el hecho de que comunicarse con los demás nunca va a dejar de ser una de las más importantes funciones de la lengua.

Mel'čuk (1995) fue el acuñador del término "pragmatema" y de la noción subyacente, que se define como "una expresión composicional cuyo significado viene determinado, de algún modo, por la situación extralingüística" (Barrios Rodríguez 2017).

Según el mismo autor mencionado primeramente, que ha hecho aportaciones importantes en el campo de la fraseología, el pragmatema es un tipo de frasema que se distingue de las locuciones y las colocaciones, por ejemplo, por el tipo de restricción aplicable en su empleo, que es el contexto situacional. Este contexto es el factor extra que uno debe de tener en cuenta al usar una determinada expresión clasificada como pragmatema, amén de las restricciones conceptuales, determinadas por las representaciones mentales conceptuales, que influyen en el uso de estas (y de otros tipos de) construcciones. El lingüista presenta asimismo la existencia de expresiones cuya aplicación en el discurso se ve restringida por restricciones léxicas, impuestas por las representaciones mentales semánticas de cada individuo.

Papadopoulou (2014) menciona que los pragmatemas son signos lingüísticos, pero no unidades lingüísticas, dado que constan de una estructura argumental interna, es decir, que son conectados fraseológicamente por la palabra clave de la expresión. Además, la autora sostiene que, después de otros estudios previos, se ha llegado a la conclusión de que los pragmatemas y sus contextos de uso son dictados por funciones léxicas no-estándar.

Siguiendo la clasificación realizada por Mel'čuk (2015), un pragmatema es un frasema léxico-semántico, en sentido amplio, un cliché composicional, más específicamente, y un tipo de formulema con un referente único y abstracto, en concreto. El lingüista emplea con más frecuencia en su trabajo la denominación de *lexema pragmáticamente restringido* que la de pragmatema.

Una mención interesante es la de Barrios Rodríguez (2017), que no considera que el pragmatema es necesariamente composicional, ya que pueden aparecer nuevas acepciones a los pragmatemas ya "consagrados" y el contexto situacional es el que ayuda a asignar la interpretación adecuada a las respectivas expresiones. Además, la investigadora afirma que la noción de pragmatema es compleja y bastante nueva, pues se necesitan estudios más pormenorizados para caracterizarla completamente. Al mismo tiempo, no hay unas líneas claras que delimiten este concepto: un frasema puede ser mayormente locución, por ejemplo, y pragmatema sólo en algunos contextos.

2. Objetivos

El objetivo del presente trabajo es comprobar la frecuencia de uso, el contexto de empleo y el significado de algunas expresiones del español (pragmatemas y otros tipos de construcciones), descritas por hablantes nativos de español, con el fin de elaborar una descripción abarcadora de dichos frasemas para posibilitar una comunicación auténtica.

3. Hipótesis

Tabla 1: expresión *pero mazo*

“pero mazo”	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se usa cuando se quiere añadir intensidad a lo que se ha dicho, para expresar “algo, pero con mucha intensidad”. El término “mazo” es una palabra madrileña empleada con mucha frecuencia para reemplazar “muy” o “mucho” y que es aplicable a personas, objetos, lugares, sensaciones, sentimientos etc. Al mismo tiempo, es una expresión muy coloquial	solo se usa en situaciones de habla informales. Nunca se puede escribir o decir en un ambiente medianamente formal; es muy importante la relación que haya entre los hablantes: tiene que ser una relación de confianza entre dos personas de la misma edad, normalmente jóvenes	dos amigas están hablando de un nuevo videojuego. Una la pregunta a la otra: ¿Y te gusta esta serie de videojuegos? ¡Pero mazo!
SIGNIFICADO: „pero mucho/muchísimo“, „pero muy“			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: Intensificar lo expresado			

Tabla 2: expresión *¡Pisa el freno!*

"¡Pisa el freno!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se dice cuando una persona está hablando muy de prisa o está muy agitada y le quieres transmitir que se relaje un poco y que vaya más lento	es una expresión de uso coloquial, que se emplea solo con aquellas personas con las que el hablante tiene un alto grado de familiaridad, ya que de otra manera resultaría descortés usarla y el otro la podría percibir como una ofensa	algunos amigos se han encontrado en un bar para ponerse al corriente. Una de las chicas, María, empieza hablar muy de prisa, contando una historia: – Y como os decía, Miguel apareció de repente delante de mí y me abrazó fuerte y yo quise decirle que no me tocara, pero no me dio tiempo, porque la verdad es que nunca me deja hablar y siempre hace solo lo que quiere él sin tener en cuenta lo que quieren los demás. – María, ¡pisa el freno!
SIGNIFICADO: „para un poco", „ve más despacio", „cálmate"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: decir a alguien que se tranquilice o que hable más despacio			

Tabla 3: expresión *¡Pon la mesa!*

"¡Pon la mesa!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se dice a un miembro de la familia o a un amigo con el que el hablante tiene una relación muy estrecha para transmitirle que ponga los objetos necesarios para comer sobre la mesa para prepararla	se puede usar solo en un contexto determinado: en casa, a la hora de comer, a un familiar o a una persona que tiene el papel de anfitrión; la expresión la suele decir la persona que haya cocinado, porque ha hecho un esfuerzo, para que el oyente le ayude	una madre, revolviendo la sopa y agitándose por la cocina, le dice a su hijo: – Paco, ¡pon la mesa, por favor!, que ahora mismo está lista la comida.
SIGNIFICADO: „pon los platos, el mantel y los cubiertos sobre la mesa y así Prepárate para comer"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: decir a alguien que prepare la mesa para comer			

Tabla 4: expresión *¡Por Dios!*

"¡Por Dios!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se usa cuando el hablante está sorprendido, impresionado o incluso asustado por algo que ha visto u oído	aunque mencione a Dios, no solo se usa en contextos religiosos	dos personas que se conocen se encuentran en la calle y una de ella comenta: – ¡Por Dios! ¡Cuánto ha llovido hoy!
SIGNIFICADO: „¡qué sorpresa!", „no me lo puedo creer"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar sorpresa, enfado o incluso desagrado			

Tabla 5: expresión *por favor*

"por favor"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal o formal	se usa en varias situaciones para expresar cosas distintas: se puede emplear para pedir algo cortésmente a cualquier persona, conocida o desconocida; para pedir algo con intensidad a una persona conocida (en un tono ascendente) e incluso para expresar incredulidad, protesta o molestia cuando supera un límite preestablecido por el hablante (en un tono descendente). En los últimos dos casos cuenta también la entonación del hablante. Se puede emplear asimismo en el código escrito, en carteles, expresando advertencias o prohibiciones ("Por favor manténganse en la otra parte de la acerca" o "No aparcar, por favor").	las últimas dos funciones que puede adquirir la expresión se pueden emplear solo al pronunciarla con la entonación requerida y solo con personas conocidas. Resultaría inadecuado pedir algo intensamente a una persona desconocida, en un tono ascendente, como haría por ejemplo una niña con su padre para convencerle de que le compre chuches.	una pareja está en casa en una noche de sábado. El novio le dice a la novia: Cuando termines de limpiar el baño, ve a la cocina y prepara algo. ¿Y qué más? Después haz las compras. ¡Ah! Y no te olvides de comprarme una cerveza. Y una tarta. ¡Por favor!
SIGNIFICADO: „te ruego", „pido algo", „no me lo creo"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: Expresar una petición: pedir algo con intensidad, pedir algo con educación, manifestar enfado o expresar incredulidad			

Tabla 6: expresión *pues vaya…*

"pues vaya…"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	esta coletilla se usa en muchos tipos de contextos para intensificar la emoción transmitida, en la mayoría de los casos negativa, si se usa por sí sola como pragmatema. Si se utiliza como pre- modificador de un sustantivo, expresa una multitud de emociones y se puede reemplazar por "menudo". La palabra "vaya" usada en estos modismos no tiene un significado por sí sola, sino que se usa con función enfática	se usa normalmente en un contexto informal, pues no sería recomendable usarla en situaciones formales, ni tampoco en el registro escrito	alguien acaba de salir de su casa y se está aproximado al metro, pero de repente se da cuenta de que se ha olvidado el abrigo en casa y dice: – ¡Pues vaya!
SIGNIFICADO: „¡qué situación!", „¡qué lio!", „¡qué pena!"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: enfatizar los sentimientos del hablante de asombro, disgusto, tristeza, desprecio o incluso admiración			

Tabla 7: expresión *¡(qué) caramba!*

"¡(qué) caramba!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se usa en un ambiente informal cuando el hablante está muy sorprendido por algún suceso o algo que ha visto. Es un eufemismo por "qué carajo", por tanto es más "suave", no tiene tanto potencial de resultar ofensiva para la gente	se tiene que tener cuidado con el contexto en el que se usa y la persona con quien se usa, dado que es una expresión muy coloquial que puede causar que el otro se sienta molesto si se emplea con la persona equivocada	dos amigos ven un partido de fútbol y al meter el equipo favorito de uno de ellos un gol, este exclama: – ¡(Qué) caramba! El Barça ha metido cinco goles ya.
SIGNIFICADO: „¡qué carajo!", „¡qué sorpresa!"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar sorpresa, extrañeza o incluso enfado			

4. Metodología

Para recopilar datos acerca de las expresiones descritas en el apartado anterior y para comprobar, realmente, las informaciones propuestas en las hipótesis se ha realizado una encuesta Google que se difundió en línea. Aunque no parecen ocasionar muchas discusiones acerca de su empleo, las expresiones mencionadas se eligieron porque se quiso verificar cuán verdadera es la afirmación precedente y cuáles son las posibilidades de que aparezcan nuevos usos o contextos de uso. Se han conseguido 40 respuestas en el formulario. En cuanto al entorno social y lingüístico de los participantes, el cuestionario requiere datos sobre el sexo, la edad, las lenguas extranjeras conocidas, los estudios y la profesión de las personas que lo rellenaron. La encuesta incluye preguntas del tipo "¿Cuándo usaría esta expresión?" o "¿Le parece adecuado el uso de la expresión en el siguiente contexto?" y pide que los informantes proporcionen un ejemplo propio de cada expresión. Los encuestados son mayormente de sexo femenino (70%), con preponderancia jóvenes entre 18 y 37 años. Un 40% tiene estudios superiores de grado y otro 40% ya se ha graduado y presenta estudios de máster. Además, una mención importante acerca del entorno lingüístico es que todos tienen conocimientos de inglés.

5. Análisis y discusión de los datos

En esta sección se analizarán los resultados y se mencionarán los hallazgos acerca de los rasgos de significado, de contexto de empleo o de restricciones de uso de las construcciones, que se han extraído después del análisis de la encuesta.

1. En el caso de la primera expresión, **"pero mazo"**, la mayoría de los participantes la usaría en un contexto informal, con una persona de confianza de edad similar, para enfatizar una afirmación dicha anteriormente, para expresar algo, pero con mucha intensidad y para expresar un sentimiento, deseo o emoción fuerte. Se ha mencionado también el hecho de que es propia de la gente joven. Ninguno de los respondientes la emplearía en un ámbito formal, como una conferencia y casi nadie con un adulto con el que no tenga una relación de mucha confianza. Entre los ejemplos propios donde se ha empleado la expresión como pragmatema destaca el siguiente: "Dos amigas, una de ellas le dice a la otra: "¡¿Has visto qué corto lleva el pelo?!" y la otra le responde: "¡pero mazo!". Por tanto, para esta expresión el cuestionario ha comprobado la veracidad de la descripción inicial y ha confirmado su uso en multitud de contextos.

2. La segunda expresión, **"pisa el freno"** presenta algo nuevo comparado con la información ya descrita, porque aparte del significado más empleado, en el cual pides a alguien que está agitado, que habla demasiado o muy rápido que se calme o que hable más despacio, la mitad de los participantes ha indicado que la emplearían asimismo para pedir a alguien que baje la velocidad del coche. Se confirma su uso preponderantemente en el ámbito familiar y, por tanto, más de la mitad de los

encuestados no la usaría en la calle con un conocido cuyo modo de hablar los enfadara. Aún más, según las respuestas de los informantes, el empleo del pragmatema parece adecuado cuando alguien se está precipitando en una situación, haciéndose ilusiones, como por ejemplo en el siguiente ejemplo mencionado en el cuestionario: "Mi amiga ha quedado con un chico y está tan emocionada que empieza a contarme cómo se llamarán sus hijos. Entonces yo le digo: "Tía, ¡pisa el freno! Que solo has quedado un día con él."

3. La siguiente expresión, **"pon la mesa"**, fue descartada como pragmatema. Es una colocación que se emplea en un contexto doméstico, más por la persona que haya cocinado que por otros miembros de la familia y solo a la hora de comer. Un comentario que merece ser mencionado aquí es que un 67% de los respondientes también extendería su uso a la siguiente situación: un supervisor de un restaurante le dice al camarero, mostrando hacia una mesa que aún tiene los platos de los previos clientes encima, que la gente está esperando y que ponga la mesa.

4. La cuarta expresión, **"por Dios"**, se emplea, de verdad, primordialmente para expresar sorpresa, enfado o desagrado en un ámbito informal o semi-formal. Los respondientes han añadido a sus funciones la expresión de quejas, susto, molestia e incluso cansancio o hartazgo. Además, se confirma la hipótesis según la cual el pragmatema no está ligado al ámbito religioso, ya que todos los informantes lo usarían con una persona atea. Entre los ejemplos se destaca el siguiente: "Alguien está viviendo una situación que le produce vergüenza ajena y dice: "¡Por Dios!". Parece, por tanto, ser un pragmatema muy volátil que se usa para transmitir varios tipos de emociones.

5. La quinta expresión, **"por favor"**, es normalmente una locución que se emplea para expresar una petición. Con respeto a su uso como locución, curiosamente, a 23% de los participantes no le parece adecuado el uso de la expresión en un cartel que se halla sobre una puerta del garaje y que advierte "No aparcar, por favor". Como pragmatema, los más relevantes ejemplos de uso son los siguientes: "¿Has oído lo que ha dicho el presidente?

¡Por favor!", para mostrar incredulidad, y "Una persona ve a otra con una careta de unicornio y dice "Ay, por favor…", para expresar molestia.

6. La siguiente expresión, **"pues vaya…"**, se usa, según las respuestas de los encuestados, tal como se describía, en muchos tipos de situaciones: por una parte, con diversas funciones como locución y seguida por un sustantivo y, por otra parte, para expresar contrariedad o decepción al usarse sola, como pragmatema; en este último contexto se emplea, por tanto, de acuerdo con las creencias iniciales, mayormente para transmitir una emoción negativa. Un 60% de los participantes la usa en la misma medida por sí sola y con un sustantivo, mientras que un 25% solo la usa

independientemente. Un ejemplo mencionable sería: "Dos amigos hablando. Uno le dice al otro "He suspendido el carné de conducir" y el otro le responde "¡Pues vaya!".

7. La última expresión, "**(qué) caramba"**, se usa realmente para expresar, principalmente, sorpresa y extrañeza, pero, asimismo, enfado, desagrado o incredulidad. Una observación interesante de esta expresión después del análisis de las respuestas es que un 77% de los informantes considera que se usa con mayor frecuencia en Latinoamérica y, en cuanto a su empleo en España, un 46% ha escuchado este pragmatema raramente, mientras que un 26% no lo ha escuchado nunca. Incluso alguien ha comentado que es muy utilizado por personas mayores en América Latina, pero como sólo hay una mención de este tipo, no es una información de mucha confianza. Contrario a lo que se creía inicialmente, un 93% de los encuestados no considera que la expresión tenga un fuerte potencial de resultar ofensiva para el interlocutor, sino que, aunque es más bien coloquial, no es muy malsonante. Un ejemplo relevante encontrado en el cuestionario en este caso sería: "¿Otra vez traes una nota de tu profesora por portarte mal en clase? ¡Qué caramba!"

6. Pragmatemas – un enfoque comunicativo

A continuación, se presentarán las tablas de las expresiones mostradas en las hipótesis, pero con las variaciones correspondientes (allí donde las haya), es decir modificadas en función de los resultados de la encuesta.

Tabla 8: expresión *pero mazo*

"pero mazo"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal SIGNIFICADO: „pero mucho/muchísimo", „pero muy" FUNCIÓN COMUNICATIVA: Intensificar lo expresado	se usa cuando se quiere añadir intensidad a lo que se ha dicho, para expresar "algo, pero con mucha intensidad". El término "mazo" es una palabra madrileña empleada con mucha frecuencia para reemplazar muy" o "mucho" y que es aplicable a personas, objetos, lugares, sensaciones, sentimientos etc. Al mismo tiempo, es una expresión muy coloquial	solo se usa en situaciones de habla informales. Nunca se puede escribir o decir en un ambiente medianamente formal; es muy importante la relación que haya entre los hablantes: tiene que ser una relación de confianza entre dos personas de la misma edad, normalmente jóvenes	dos amigas están hablando de un nuevo videojuego. Una la pregunta a la otra: ¿Y te gusta esta serie de videojuegos? ¡Pero mazo!

Tabla 9: expresión *¡Pisa el freno!*

"¡Pisa el freno!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal SIGNIFICADO: "para un poco", "ve más despacio", „cálmate" FUNCIÓN COMUNICATIVA: decir a alguien que se tranquilice o que hable más despacio, pedir a alguien que baje la velocidad del coche	se dice cuando una persona está hablando muy de prisa o está muy agitada y le quieres transmitir que se relaje un poco y que vaya más lento se usa asimismo cuando alguien se está precipitando en una situación, haciéndose ilusiones y le quieres transmitir que no se las haga	es una expresión de uso coloquial, que se emplea solo con aquellas personas con las que el hablante tiene un alto grado de familiaridad, ya que de otra manera resultaría descortés usarla y el otro la podría percibir como una ofensa	algunos amigos se han encontrado en un bar para ponerse al corriente. Una de las chicas, María, empieza hablar muy de prisa, contando una historia: - Y como os decía, Miguel apareció de repente delante de mí y me abrazó fuerte y yo quise decirle que no me tocara, pero no me dio tiempo, porque la verdad es que nunca me deja hablar y siempre hace solo lo que quiere él sin tener en cuenta lo que quieren los demás. - Marta, ¡pisa el freno!

Tabla 10: expresión *¡Pon la mesa!*

"¡Pon la mesa!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal SIGNIFICADO: „pon los platos, el mantel y los cubiertos sobre la mesa y así Prepárate para comer" FUNCIÓN COMUNICATIVA: decir a alguien que prepare la mesa para comer	se dice a un miembro de la familia o a un amigo con la que el hablante tiene una relación muy estrecha para transmitirle que ponga los objetos necesarios para comer sobre la mesa para prepararla un uso extenso de la expresión podría ser el siguiente: un supervisor de un restaurante le dice al camarero, mostrando hacia una mesa que aún tiene los platos de los previos clientes encima, que la gente está esperando y que ponga la mesa	se puede usar solo en un contexto determinado: en casa, a la hora de comer, a un familiar o a una persona que tiene el papel de anfitrión; la expresión la suele decir la persona que haya cocinado, porque ha hecho un esfuerzo, para que el oyente le ayude	una madre, revolviendo la sopa y agitándose por la cocina, le dice a su hijo: – Paco, ¡pon la mesa, por favor!, que ahora mismo está lista la comida.

Tabla 11: expresión *¡Por Dios!*

"¡Por Dios!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal o semi- formal SIGNIFICADO: „¡qué sorpresa!", „no me lo puedo creer" FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar sorpresa, susto, quejas, enfado, molesta o incluso desagrado y cansancio	se usa cuando el hablante está sorprendido, impresionado o incluso asustado por algo que ha visto u oído	aunque mencione a Dios, no solo se usa en contextos religiosos	dos personas que se conocen se encuentran en la calle y una de ella comenta: – ¡Por Dios! ¡Cuánto ha llovido hoy!

Tabla 12: expresión *por favor*

"por favor"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal o formal	se usa en varias situaciones para expresar cosas distintas: se puede emplear para pedir algo cortésmente a cualquier persona, conocida o desconocida; para pedir algo con intensidad a una persona conocida (en un tono ascendente) e incluso para expresar incredulidad, protesta o molestia cuando supera un límite preestablecido por el hablante (en un tono descendente). En los últimos dos casos cuenta también la entonación del hablante. Se podría emplear asimismo en el código escrito, en carteles, expresando advertencias o prohibiciones ("Por favor manténganse en la otra parte de la acerca" o "No aparcar, por favor").	las últimas dos funciones que puede adquirir la expresión se pueden emplear solo al pronunciarla con la entonación requerida y solo con personas conocidas. Resultaría inadecuado pedir algo intensamente a una persona desconocida, en un tono ascendiente, como haría por ejemplo una niña con su padre para convencerle de que le compre chuches.	una pareja está en casa en una noche de sábado. El novio le dice a la novia: Cuando termines de limpiar el baño, ve a la cocina y prepara algo. ¿Y qué más? Después haz las compras. ¡Ah! Y no te olvides de comprarme una cerveza. Y una tarta. ¡Por favor!
SIGNIFICADO: „te ruego", „pido algo", „no me lo creo"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar una petición: pedir algo con intensidad, pedir algo con educación, manifestar enfado o expresar incredulidad			

Tabla 13: expresión *pues vaya…*

"pues vaya…"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	esta coletilla se usa en muchos tipos de contextos para intensificar la emoción transmitida, en la mayoría de los casos negativa, si se usa por sí sola como pragmatema. Si se utiliza como pre- modificador de un sustantivo, expresa una multitud de emociones y se puede reemplazar por "menudo". La palabra "vaya" usada en estos modismos no tiene un significado por sí sola, sino se usa con función enfática	se usa normalmente en un contexto informal, pues no sería recomendable usarla en situaciones formales, ni tampoco en el registro escrito	alguien acaba de salir de su casa y se está aproximado al metro, pero de repente se da cuenta de que se ha olvidado el abrigo en casa y dice: – ¡Pues vaya!
SIGNIFICADO: "¡qué situación", "¡qué lio!", "¡qué pena!"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: enfatizar los sentimientos del hablante de asombro, disgusto, tristeza, desprecio o incluso admiración			

Tabla 14: expresión *¡(qué) caramba!*

"¡(qué) caramba!"	SITUACIÓN EXTRALINGÜÍSTICA	RESTRICCIONES DE USO	EJEMPLO DE USO
REGISTRO: Informal	se usa en un ambiente informal cuando el hablante está muy sorprendido por algún suceso o algo que ha visto. Es un eufemismo por "qué carajo", por tanto es más "suave", no tiene tanto potencial de resultar ofensiva para la gente se emplea con mayor frecuencia en Latinoamérica; su uso en España está reducido	se tiene que tener cuidado con el contexto en el que se usa y la persona con quien se usa, dado que es una expresión muy coloquial que puede causar que el otro se sienta molesto si se emplea con la persona equivocada	dos amigos ven un partido de fútbol y al meter el equipo favorido de uno de ellos un gol, este exclama: – ¡(Qué) caramba! El Barça ha metido cinco goles ya.
SIGNIFICADO: "¡qué carajo!", "¡qué sorpresa!"			
FUNCIÓN COMUNICATIVA: expresar sorpresa, extrañeza o aun enfado, desagrado e incredulidad			

7. Conclusiones

En conclusión, los pragmatemas, y los frasemas en general, son unas herramientas lingüísticas muy empleadas en español; y, relacionado a las situaciones de uso y las funciones que desempeñan tales construcciones, se ha mostrado útil la realización de un formulario Google, porque ha permitido validar las hipótesis iniciales con la ayuda de los hablantes nativos y añadir asimismo algunos datos relevantes. Esto refuerza la idea según la cual la sociedad se halla en un continuo cambio lingüístico y lo que determina el verdadero significado de una expresión es su uso real en la conversación, no los manuales o diccionarios.

Tal como se ha mencionado inicialmente, el uso real de la lengua siempre representará un punto de mayor importancia en la literatura de especialidad y en los estudios relevantes, por lo cual no dejará de estar un elemento de valor en la memoria colectiva. En el contexto en el cual muchos otros aspectos del idioma han caído en el olvido, las expresiones coloquiales no podrán asociarse con este estado, principalmente por el hecho de que siguen vivas en la memoria de los hablantes por su empleo tan amplio y generalizado no solo en español, sino en cualquier otra lengua del mundo.

Bibliografía

Barrios Rodríguez, María Auxiliadora. 2017. *Hacia un concepto amplio de pragmatema y sus aplicaciones en ELE: El caso de ¡qué + sust./adj.!,* en Belén Almeida Cabrejas, Ana Blanco Canales, Jairo Javier García Sánchez, M.ª Dolores Jiménez López (eds.). "Investigaciones actuales en Lingüística. Vol II: Semántica, Lexicología y Morfología". Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, p. 19-36

Mel'čuk, Igor. 1995. *Phrasemes in language and phraseology in linguistics*, en Martin Everaert, Erik-Jan Van Der Linden, André Schenk y Rob Schreuder (eds.). "Idioms: structural and psycological perspectives". New Jersey: Erlbaum Associates, p. 167-232.

Mel'čuk, Igor. 2015. *Clichés, an Understudied subclass of Phrasemes*, en "Yearbook of Phraseology", número 6, p. 55-86.

Papadopoulou, Lena. 2014. *One Lexicological Theory, two Lexicographical Modelsand thePragmatemes*, en Andrea Abel, Chiara Vettori y Natascia Ralli (eds.). "Proceedings of the 16th EURALEX International Congress". Bolzano: EURAC Research, p. 1039-1048.

ANEXO

https://goo.gl/forms/MGLs2graikR3v81R2

DOI: 10.35923/QR.09.02.32

Mihaela CIOBANU
(Universitatea din București)

La terminología turística desde la perspectiva de la relación entre el léxico común y el léxico especializado

Abstract: (Tourism terminology from the perspective of the relationship between common and specialized lexis) The common lexis, which ensures the understanding and communication among speakers, and the specialized lexis which contains terms belonging to various terminologies classified according to professional, social criteria make up the general lexis of a language. Ordinary speakers use the terminologies specific to different specialized areas depending on communicative factors that select the type of discourse. Dictionaries, both general and specialized, identify and define specific concepts through definitions of varying degrees of specialization which turn out to be particularly useful for a synchronic and diachronic analysis.

Keywords*: tourism terminology, dictionaries, definitions, common lexis, specialized lexis.*

Resumen: El léxico común, que asegura el entendimiento y la comunicación entre los hablantes, y el léxico especializado, que contiene términos propios de diferentes terminologías divididas en función de criterios profesionales, sociales, etc. conforman el léxico general de una lengua. Los hablantes medios utilizan las terminologías características de diferentes áreas especializadas en función de los factores comunicativos que seleccionan el tipo de discurso. Los diccionarios, generales y especializados, identifican y definen los conceptos específicos a través de definiciones con diferentes grados de especialización que resultan muy útiles para un análisis sincrónico y diacrónico.

Palabras clave: *terminología turística, diccionarios, definiciones, léxico común, léxico especializado.*

El presente trabajo se propone presentar la terminología específica del campo del turismo desde la perspectiva que se establece de la relación entre el léxico común y el léxico especializado, con la identificación de algunos elementos que la dinámica del sector y de la sociedad han dejado en desuso.

Atendiéndonos a la división terminológica del campo del turismo, vamos a identificar algunas palabras fuera de uso o de uso restringido, denominaciones olvidadas. Para realizar el análisis hemos consultado diccionarios generales y especializados de turismo en español y en rumano, los corpus del español, como también sitios y revistas especializadas.

El análisis se ha centrado en los términos y sintagmas turísticos en español y en rumano identificados en diccionarios y textos, en función de tres criterios fundamentales: la frecuencia, el criterio semántico, que sirve para identificar la interdisciplinariedad o las interferencias con otros campos de especialidad, y el criterio contextual, que condiciona el uso y la forma de los términos. Identificamos estas

palabras desusadas tras consultar diccionarios generales y diccionarios especializados de diferentes períodos. Para el rumano se trata, por una parte, de un diccionario del año 1980 (*Dicţionar turistic internaţional* - DTI) y otros de los años 1999 (*Dicţionar de terminologie turistică* - DTT) y 2002 (*Lexicon de termeni turistici* - LTT), y para el español, el *Diccionario de turismo* (DTUR) de 1998 y el *Diccionario de términos de turismo y ocio* (DTTO) del 2006. Estos veinte años de diferencia se reflejan también a nivel del léxico turístico, que nos muestra la dinámica a la que se suma esta actividad. Tras comparar los contenidos de estos diccionarios se ha visto viable este análisis comparativo acerca de las palabras que los especialistas y usuarios de turismo ya no las emplean en sus comunicaciones. La no inclusión de algunos términos en los diccionarios más actuales nos indica sea la modificación de la expresión del concepto, sea la omisión dictada por el olvido o desuso.

Las relaciones semánticas que se establecen dentro de la terminología turística son muy útiles e importantes para evidenciar el contacto que existe entre las unidades léxicas y las terminológicas. Al mismo tiempo, la perspectiva metodológica basada en el análisis comparativo entre textos y diccionarios saca de relieve aspectos relevantes a nivel de las relaciones de significado de los términos turísticos.

El léxico común, que incluye „cuvintele care asigură înţelegerea şi intersubiectivitatea dintre vorbitori la nivelul limbii comune”[1] (Bidu Vrănceanu 2007, 15) y que “está enriqueciéndose constantemente por medio de la creatividad que el uso imprime al lenguaje” (Alcaraz Varó 1997, 328) y el léxico especializado, que engloba el léxico específico de diferentes campos de especialidad o terminologías, divididas en función de criterios profesionales, sociales, culturales, etc., forman el léxico general de una lengua.

Los diccionarios generales presentan elementos de léxico común, como también de léxico de especialidad, que los hablantes medios utilizan en función de los factores comunicativos que seleccionan el tipo de discurso, para comunicar de la más eficaz manera. De esta selección resultan dos tipos de léxico especializado: términos utilizados de manera extensiva, que se dirigen también a hablantes no especializados, y términos estrictamente especializados, que los especialistas de ciertos campos especializados utilizan en sus comunicaciones (Cabré *ap.* Bidu Vrănceanu 2007, 16). De este modo, dentro de este conjunto, se delimitan dos maneras de definir estas unidades: definiciones lexicográficas (más accesibles, pero no siempre) y definiciones terminológicas.

Esta relación entre las definiciones lexicográficas y las definiciones terminológicas se muestra de interés para un análisis sincrónico, en función de los diferentes grados de especialización de las definiciones. A veces, las definiciones lexicográficas tienden a aproximarse a las definiciones terminológicas, dado el deseo del lexicógrafo de ser lo más preciso e indicar el significado exacto de los términos. De ahí resulta el uso de los elementos semánticos presentes en las definiciones

[1] Las palabras que aseguran el entendimiento y la intersubjetividad entre hablantes a nivel de la lengua común (*n. t.*).

especializadas y la semejanza o incluso, la coincidencia entre los dos tipos de definiciones. A continuación, vamos a mostrar algunos ejemplos, en español y en rumano, acerca de la modalidad presentada, circunscritos al campo analizado.

> **Motel.** Establecimiento público, situado generalmente fuera de los núcleos urbanos y en las proximidades de las carreteras, en el que se facilita alojamiento en departamentos con entradas independientes desde el exterior, y con garajes o cobertizos para automóviles, próximos o contiguos a aquellos. (DLE) [definición lexicográfica]

> **Motel**. Establecimiento hotelero situado fuera de los núcleos urbanos y en las proximidades de las carreteras, en el que se facilita alojamiento en departamentos con entradas independientes desde el exterior, compuestos de dormitorio, aseo, y con garaje o cobertizo para automóviles, para estancias de corta duración, generalmente para pernoctar una noche. (DTUR) [definición terminológica o especializada]

> **CABÁNĂ,** *cabane,* Casă (la munte) construită, de obicei, din lemn, care servește pentru adăpostirea turiștilor și a vânătorilor. (DEX) [definición lexicográfica]

> **Cabană**. Construcție rustică, executată de obicei din lemn, sumar amenajată, care servește ca adăpost pentru turiști și vânători. (DTT) [definición terminológica o especializada]

El léxico especializado, igual que el léxico común, es un lenguaje en permanente movimiento debido a la evolución de la ciencia y de la técnica, de la sociedad en general, contando con su propia modalidad de representar estos avances en función de las características dominantes, de las necesidades comunicativas de cada área y de la interrelación con otros campos. Utiliza los mismos elementos lingüísticos que la lengua común, pero su propósito es diferenciador, donde los factores comunicativos seleccionan el tipo de discurso.

La competencia léxica de cualquier hablante debe incluir léxico especializado. Respecto del campo de referencia, la comunicación especializada presenta un grado mayor de precisión, concisión y univocidad. Todo ello asegura una comunicación eficiente para la transmisión correcta de las informaciones especializadas, en cualquier situación comunicativa. En consecuencia, un texto especializado no dispone de los medios expresivos y de los recursos lingüísticos de los que se vale un texto general, como consecuencia de la univocidad y la rigurosidad que lo caracteriza.

Los usuarios, la temática y la situación comunicacional son los elementos que condicionan los lenguajes especializados. Atendiéndonos a esta perspectiva, hay tres categorías (Cabré 1993, 144) dentro de los lenguajes especializados. Una primera categoría la representa los lenguajes que cuentan con un alto grado de especialización, identificados como "claramente lenguajes de especialidad", como la física, la química, las matemáticas, la arquitectura, etc. La categoría intermedia agrupa aquellos lenguajes que se encuentran entre los más especializados y los más generales, como por ejemplo

la economía aplicada, la bolsa, etc. Y, la tercera categoría incluye los lenguajes que tienen un número muy alto de usuarios y personas interesadas que los sitúan en la frontera de la lengua común, como por ejemplo la peluquería, la restauración, los deportes. El turismo encaja también dentro de esta categoría por el número muy amplio y variado de usuarios.

Además de actividad social que pone en contacto culturas, comunidades, personas, tradiciones, el turismo induce bienestar y felicidad. También, desde el punto de vista de los especialistas del campo, es una actividad generadora de ingresos y de empleo, por ser parte de la economía de un país.

Dentro del campo del turismo hay tres categorías, que diferencian entre los términos específicos. El lenguaje utilizado en turismo se adapta constantemente a la evolución de la sociedad, está siempre sometido a variaciones en tiempo y espacio. Además de los términos propios que maneja, combina también elementos de diferentes campos, de donde trata de naturalizar los conceptos para conformarlos a su objeto de estudio. Esta parte del léxico que presenta la naturaleza interdisciplinar del turismo se refleja en el empleo de términos y sintagmas prestados de diferentes campos especializados, con aplicación directa al turismo, muy frecuentemente añadiendo a su forma el determinante *turístico, -a* para saturar el significado especializado: *activo turístico*, *contrato (turístico)*, *demanda (turística)*, *sobrecontratación*, etc., términos que presta del campo de la economía, *aculturación*, *socialización*, etc., prestados de la sociología, *aclimatación*, *adaptación*, etc., de la biología, *patrimonio cultural*, *ruta cultural*, etc., de la historia y cultura, *destino turístico*, *zonación*, de la geografía, *arborismo*, *barranquismo*, etc., del deporte, *legislación turística*, *turisprudencia*, etc., del campo del derecho, *motor de reservas*, *turismática*, *web hotelera*, etc., de la informática, etc.

Además de esta categoría que justifica las conexiones con otros campos relacionados al turismo, evidentemente hay términos propios que describen los conceptos que este maneja. Estos términos propios se utilizan principalmente en las comunicaciones especializadas y se distribuyen en función de los cuatro sectores base en los que se divide la terminología turística desde el punto de vista del léxico: el alojamiento, el viaje, el ocio y la restauración (DTTO 2006, X-XI; Calvi 2006, 57). También, una gran parte de este léxico la representan los anglicismos, que ponen de evidencia el carácter internacional del turismo. Por ejemplo: *albergue*, *botones*, *cadena hotelera*, *pernoctación*, etc., términos que se usan en el sector del alojamiento, *chárter*, *check-in*, *check-out*, *clase turista*, *tarjeta de embarque*, *ticketing*, etc., para los viajes, *entretenimiento a bordo*, *rutas a caballo*, *senderismo*, etc., para el sector del ocio, *menú turístico*, *catering*, *sumiller*, etc., para el sector de la restauración.

Una tercera gran parte del léxico empleado la conforman las palabras del léxico general que adquieren significado especializado en turismo, y que, en la mayoría de los casos, los diccionarios generales no las registran con estas acepciones: *taza*, *cama*, *estancia*, *gusanillo*, *cobertura*, *llave*, *manguera*, etc.

El turismo, como todos los campos especializados, trata de adaptarse a las nuevas realidades por las que está pasando la sociedad global. Como consecuencia, surgen nuevas palabras y otras caen en desuso. Los nuevos términos son más completos o complejos describiendo mejor la nueva realidad turística, otros ya no se usan más o las realidades a las que se conformaban, poco a poco, no se ofertan más. El olvido, como característica genética y mecanismo de protección, se entromete también en este campo. Tanto en español, como también en rumano hay términos y sintagmas turísticos que se han vuelto obsoletos, han caído en desuso o cuentan con una frecuencia de uso muy baja por dejar de existir la realidad turística como tal, por la falta de demanda o por el cambio en los gustos y preferencias del turista, o sea la dinámica de la evolución específica del turismo y el deseo de ofrecer nuevas experiencias.

El turismo, como fenómeno económico (subrama de la economía) y social, es la industria creada con la intención de obtener satisfacciones generadas por la necesidad humana de conocimiento, recreo y recuperación física y de la salud. Actualmente, el modo de administración de esta industria es muy diverso y extensivo, constantemente incorporando más campos de actividad, industrias, instituciones y organizaciones específicas o de otra índole, que aseguran la producción, distribución, cambio y consumo del producto turístico.

Las denominaciones que ha recibido el turismo a lo largo del tiempo son muy diversas. Desde la definición de Émile Littré de su famoso *Diccionario de la lengua francesa*, que identifica al turista como «Se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désoeuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes»[1] hasta la definición universalmente aceptada desde el punto de vista académico formulada en 1942 por Walter Hunziker y Kart Krapf o la definición formulada por la OMT[2], el turismo siempre ha sido considerado una verdadera industria. A principios del siglo pasado se denominaba *la industria de los forasteros* (por la evolución desde forastero, a viajero y, finalmente, a turista) o *la industria sin chimeneas*, denominaciones que paulatinamente han sido reemplazadas por otras más expresivas, documentadas en la actualidad: *la industria de viajes y turismo*, *la industria del turismo y del ocio, la industria del tiempo libre*, *la industria del viaje y del placer*, *la industria de la hospitalidad*, incluso unas denominaciones muy impactantes e inéditas: *la industria de la felicidad*, *la industria de las sonrisas*, *la industria del optimismo*, *la industria del bienestar*, *la industria de los sueños*, atendiéndose a esta hospitalidad característica y los efectos que produce en la vida de la gente. De todas formas, con enfoque en la recuperación y olvido, esta antigua imagen de *industria sin chimeneas* se está

[1] https://www.littre.org/definition/touriste [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

[2] "El turismo es un fenómeno social, cultural y económico que supone el desplazamiento de personas a países o lugares fuera de su entorno habitual por motivos personales, profesionales o de negocios. Esas personas se denominan viajeros (que pueden ser o bien turistas o excursionistas; residentes o no residentes) y el turismo abarca sus actividades, algunas de las cuales suponen un gasto turístico." https://www.unwto.org/es/glosario-terminos-turisticos [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

recuperado por identificar al turismo como fuente negativa con impacto en el cambio climático, por generar gases con efecto invernadero (GEI) de modo directo e indirecto[1].

La diversidad denominativa de los turistas también se ha visto en constante modificación y hay algunos términos que actualmente han dejado de utilizarse (mucho), dada la aparición de nuevas tipologías.

El *playero* como turista de sol y playa, ya no aparece en los diccionarios especializados consultados, ni viene registrado con significado turístico en los diccionarios generales, pero se documenta en algunos textos: "*En Río la vida playera se plantea todos los días como necesidad; por la mañana, hacia las siete, comienzan a llegar los playeros consuetudinarios; hunden en la cremosa arena suelta las sombrillas de playa, trazan el perímetro de la cancha de volleyball, reclaman su territorio para el tenderete*."[2]. En el CREA hemos documentado 55 ocurrencias, de las cuales solamente cuatro identifican el tipo de turista, el resto indicando el uso adjetival, en sintagmas como *restaurantes playeros*, *conciertos playeros*, *paisaje playero*, etc. En los sitios especializados consultados, el *playero* viene recuperado como *turista playero*, persona cuyo "principal objetivo de sus desplazamientos vacacionales es el descanso y la desconexión, quiere "olvidarse del mundo" y se decanta siempre por destinos nacionales"[3].

Otras denominaciones menos usadas son *veraneante* y *dominguero*, denominaciones tradicionales para identificar al turista. Si *veraneante* viene registrado también en el DLE y circunscrito al sector turístico, el *dominguero* no cuenta con significado especializado en el DLE, a veces utilizándose con connotación peyorativa[4] y siendo reemplazado con *weekender*[5], un préstamo que se ha puesto muy de moda últimamente.

Atendiéndonos también a la tipología de los turistas, en rumano la evolución del léxico turístico y la preferencia por algunas denominaciones han dejado en desuso

[1] https://www.hosteltur.com/comunidad/004849_turismode-ser-la-industria-sin-chimeneas-a-contribuir-con-el-10-de-emisiones-de-gei.html [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

[2] Rodríguez Juliá, Edgardo (1989): *El cruce de la bahía de Guánica*, Ed. Cultural en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual.* <http://www.rae.es> [Última consulta el 15 de octubre de 2021]

[3] https://www.hosteltur.com/113582_siete-perfiles-viajero-espanol.html [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

[4] *Dominguero*. Often applied pejoratively to "Sunday drivers" (DTTO 2006: 505).

[5] "El estudio "Hábitos y tendencias del turismo de fin de semana", elaborado por Weekendesk, en el que ha entrevistado a más de 1.000 *weekenders* (comunidad de usuarios de escapadas cortas de la plataforma) destaca la importancia de la preocupación por el medio ambiente." https://www.hosteltur.com/131772_los-viajes-de-otono-ganan-posiciones-entre-los-espanoles.html [Última consulta el 12 de octubre de 2021]; "A la hora de definir el tradicional "dominguero", la terminología ha evolucionado hacia un nuevo perfil de viajero de escapada de fin de semana: los "weekenders". El fin de semana se ha convertido en una buena excusa para hacer las maletas y salir de la oficina. Son nuevas tribus que planifican más el fin de semana y suelen hacer planes que conllevan alojamientos en hoteles y actividades. Aprecian el toque humano, enfocan su viaje a la experiencia y prefieren utilizar apps para buscar y reservar viajes, por lo que apuestan por lo tecnológico." https://www.hotelcastilloalquezar.com/blog/de-domingueros-a-weekenders/ [Última consulta el 12 de octubre de 2021].

ciertas palabras, aunque los diccionarios las registran. Podemos mencionar aquí a *vacanțier*[1] y *vilegiaturist*[2], para las que, de conformidad con las definiciones especializadas, el sema diferenciador es el número de días que la persona pasa fuera de su lugar de residencia. Estas palabras se han mantenido en los textos literarios y divulgativos, mientras que los especialistas y los usuarios de turismo han optado por dejar fuera de su uso común.

A bivuaca aparece en el DTI como término prestado del lenguaje militar que todavía conserva y se define en oposición con *a campa*. Tras consultar el DTI hemos comprobado algunos términos que ya no se usan, sinónimos caídos en desuso: *haltă* por *popas*, *chelar* por *somelier*, *sac tirolez* por *rucsac*, etc. Algunos términos han desaparecido de la actualidad por la inexistencia de la realidad a la que se sumaban: *lacto-bar*[3], *stațiune de cură de struguri*[4], *tren cu radio*[5], etc. o del deseo de sumarse a la característica internacional del turismo: *curant*, *han pentru tineret* por *hostal*, *popas turistic cu căsuțe* por *camping*, etc.

También hay locuciones verbales que han sido reemplazadas por otras más actuales, la preferencia dictada por el uso extensivo: *ir de veraneo* por *ir de vacaciones*, *ir a tomar las aguas*, que hoy equivale a *ir a un balneario*, la antigua *casa de baños* identifica hoy al *balneario*, la *estación termal* o el *spa*. Los balnearios gozan de cierto reconocimiento histórico, dada la costumbre de los *baños de mar*, que surgió en el siglo XVII en Inglaterra y se desarrollaron a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX, junto con los establecimientos balnearios. La práctica de los baños de mar se inició con fines sanitarios, para luego convertirse en un hábito social, hacia las prácticas de ocio. También en aquella época existían las *ciudades-balneario*, compuestas de casas de baños, hoteles, paseos marítimos, instalaciones deportivas y casinos, como elementos principales. Los establecimientos de baños de mar contaban con varias denominaciones: balneario de mar, baños de ola, baños marinos, casa de baños, estación balnearia y talasoterapia[6].

A finales de los años 40 el *merendero*, palabra que surgió en Cuba para identificar los locales que servían café en la zona caribeña, fue reemplazada con *chiringuito* en las zonas de costa catalanas, para luego pasar a denominar a todos los bares del resto de la costa española y olvidándose el anterior nombre de merendero (De Prada 2016, 41).

[1] „VACANȚIER, persoană care își petrece o vacanță (concediu de odihnă) de minimum patru zile în afara localității de domiciliu." (LTT 2002, 184)

[2] „VILEGIATURIST, Persoană care își petrece o perioadă de timp în vilegiatură (în unele limbi are și sensul de persoană aflată în concediu de odihnă)" (DTI 1980, 176), „VILEGIATURĂ, sejur scurt de vacanță sau de repaus la țară, la munte sau la mare." (DTI 1980, 176; LTT 2002, 188)

[3] „Local public în care sunt servite mai ales băuturi pe bază de lapte". (DTI 1980, 107)

[4] „Localitate pe teritoriul căreia se cultivă struguri de masă și unde turiștii pot urma o cură de struguri, consumându-i fie în stare naturală, fie sub formă de must." (DTI 1980, 150)

[5] „Tren având unele vagoane prevăzute cu unul sau mai multe posturi receptoare radio, cu difuzoare sau receptoare individuale." (DTI 1980, 165)

[6] https://www.tribunatermal.com/reportaje_01.html [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

Acerca del sector del alojamiento, de las estructuras turísticas con funciones de alojamiento (denominación oficial de Rumanía para estos establecimientos), dentro de la legislación turística rumana hay varios términos y sintagmas que se usan muy poco en el léxico especializado banalizado o en el nivel medio de especialización, y menos o casi nada en el nivel ultraespecializado.

Hotel pentru tineret se ha utilizado hasta el 2008 dentro de la legislación turística y actualmente ha cambiado de nombre en *hostel*[1].

Otra unidad terminológica que dejó de utilizarse es *han (turistic)*. De conformidad con el LTT, la mayoría de los que existieron hasta 1991 cambiaron de nombre y fueron reclasificados en *moteles* (LTT 2002, 95). Sin embargo, el término sigue utilizándose con significado genérico para los hoteles o para los restaurantes tradicionales, o incluso como rótulo para los establecimientos de cierto nivel (de lujo) que conservan este carácter pintoresco. El más conocido *han* de Bucarest es Hanul lui Manuc, que viene clasificado como hotel y restaurante (LTT 2002, 95).

Otro sintagma que ha caído en desuso es *popas turistic cu căsuțe*, reemplazado por lo que actualmente se conoce como *camping* (DTI 1980, 129).

Del mismo modo tenemos la palabra *prici*[2] que designa un tipo de cama, específico para el alojamiento más económico. Es una palabra que existe en la actualidad (dada su presencia en la legislación) pero que se ha vuelto anticuada por el desuso.

En España, la aparición del turismo de masas se debió a la regulación de las vacaciones remuneradas para la clase obrera, después de la Primera Guerra Mundial. En la Declaración II del Fuero del Trabajo se indicaba el hecho de que todo trabajador tenía derecho a unas vacaciones anuales retribuidas. El 14 de diciembre de 1939 se creó la Obra Sindical de Alegría y Descanso que después de algunos meses modificó su denominación en Obra Sindical Educación y Descanso (OSED). El propósito de esta organización era el de ofrecer a los trabajadores mejores oportunidades y facilidades de reposo, ofreciéndoles entretenimiento y descanso educativo[3]. Con este deseo de

[1] „Hostelurile sunt structuri de primire turistice cu o capacitate minimă de 3 camere, garsoniere, sau apartamente dispuse pe un nivel sau pe mai multe niveluri, în spaţii amenajate, de regulă, în clădiri cu altă destinaţie iniţială decât cea de cazare turistică. Structurile de primire turistice clasificate anterior datei de 12.05.2008 ca „hotel pentru tineret" vor fi clasificate „hostel"". Ordinul 65/2013 pentru aprobarea Normelor metodologice privind eliberarea certificatelor de clasificare, a licenţelor şi brevetelor de turism - Norme Metodologice din data de 10 iunie 2013 privind eliberarea certificatelor de clasificare a structurilor de primire turistice cu funcțiuni de cazare și alimentație publică, a licenţelor şi brevetelor de turism.

[2] „Cameră cu priciuri, reprezentând spaţiul destinat utilizării de către mai multe persoane. Priciul reprezintă o platformă din lemn sau din alte materiale pe care se asigură un spaţiu de 100 cm lăţime pentru fiecare turist." Ordinul 65/2013 pentru aprobarea Normelor metodologice privind eliberarea certificatelor de clasificare, a licenţelor şi brevetelor de turism - Norme Metodologice din data de 10 iunie 2013 privind eliberarea certificatelor de clasificare a structurilor de primire turistice cu funcțiuni de cazare și alimentație publică, a licenţelor şi brevetelor de turism.

[3] http://archivocti.uma.es/atom/index.php/obra-sindical-de-educacion-y-descanso-espana-1939-1977 [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

crear establecimientos para disfrutar de sus días de vacaciones a un precio reducido y en lugares encantadores se crean las *residencias de verano/veraneo* o *ciudades de vacaciones* para los trabajadores[1] para promover el turismo social: "Aquellos establecimientos cuya situación e instalaciones permiten a los clientes, bajo fórmulas determinadas previamente, el disfrute de sus vacaciones en contacto directo con la naturaleza, facilitándoles hospedaje en pensión completa, con la posibilidad de practicar deportes y participar en diversiones colectivas" (El ABC, 3/09/1972: 41[2]). Estos sintagmas se utilizan menos en la actualidad, porque han cambiado desde el punto de vista conceptual, ya que no se destinan solamente a la clase obrera (como parte del turismo social), sino a cualquier persona que quiera disfrutar de sus vacaciones.

Este modelo conceptual lo encontramos también en Rumanía, algo semejante hasta los años 90 con *casă de odihnă* o *sat de vacanță*, con la diferencia conceptual desde el punto de vista del emplazamiento, el último ubicándose en la costa. Para poder acudir a estos establecimientos, la clase obrera necesitaba un volante de un médico especialista o un permiso del Sindicato, que les permitiría gozar de las instalaciones. Los términos ya no se utilizan mucho en el vocabulario turístico rumano por el número reducido de establecimientos de este tipo y, pensamos que también por el deseo de olvidar el pasado, pero sí aparecen definidos en los diccionarios generales[3].

Este carácter relativamente accesible que tiene la terminología turística como terminología con difusión deriva del carácter internacional y globalizante del turismo y del deseo de los especialistas de difundir los conocimientos y hacerlos accesibles a los usuarios. Tal como se ha visto, el campo del turismo es vivo, en constante movimiento, permeable, deja penetrar palabras de otros campos, y también es tradicional, conservando arcaísmos lingüísticos que a veces mantiene a nivel divulgativo.

Bibliografía:

Bidu-Vrănceanu, Angela. 2007. *Lexicul specializat în mișcare. De la dicționare la texte*. București: Editura Universității din București.

Cabré, María Teresa. 1993. *La terminología. Teoría, metodología, aplicaciones*. Barcelona: Editorial Antártida/Empúries.

Cabré, María Teresa. 2005. *La terminología: Representación y comunicación. Elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*. Barcelona: Institut Universitari de Lingüística Aplicada Universitat Pompeu Fabra.

Calvi, Maria Vittoria. 2006. *Lengua y comunicación en el español del turismo*. Madrid: Ed. Arco/Libros S. L.

[1] http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=4878 [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

[2] https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19720903-41.html [Última consulta el 17 de octubre de 2021].

[3] *Casă de odihnă* = Clădire în localitățile balneare sau climaterice în care oamenii își petrec concediul de odihnă, sfârșitul de săptămână etc. (DEX)

Ciobanu, Mihaela. 2019. *La terminología y las definiciones lexicográficas en rumano y español. Campo: turismo.* Bucureşti: Ed. Universităţii din Bucureşti.
De Prada, M., Marcé, P., Bovet, M. 2016. *Entorno turístico. Curso de español lengua extranjera*. Madrid: Ed. Edelsa Grupo Didascalia S.A.
Liverani, E., Canals, J. 2011. *El discurso del turismo. Aspectos lingüísticos y variedades textuales*. Trento: Ed. Tangram Edizioni Scientifique.

Diccionarios:

Alcaraz Varó, E., Martínez Linares, M.A. 1997. *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ed. Ariel S.A.
DEX = *Dicţionarul explicativ al limbii române* 2009. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic.
DTI = Neguţ, Silviu. 1980. *Dicţionar turistic internaţional* (trad. din limba franceză). Bucureşti: Ed. Sport/Turism.
LTT = Stănciulescu, G. (coord.), Lupu, N., Ţigu, G., Ţiţian, E., Stăncioiu, F. 2002. *Lexicon de termeni turistici*. Bucureşti: Ed. Oscar Print.
DTT = Stăncioiu, Aurelia Felicia, (1999): *Dicţionar de terminologie turistică*, Ed. Economică, Bucureşti.
DTTO = Alcaraz Varó, E., Hugues, B., Campos Pardillos, M.Á., Pina Medina, V.M., Alesón Carbonell, M.A., (2006): *Diccionario de términos de turismo y ocio,* Inglés – Español, Spanish - English, Ed. Ariel, Barcelona.

Webografía y documentos oficiales:

Ordinul 65/2013 pentru aprobarea *Normelor metodologice privind eliberarea certificatelor de clasificare, a licenţelor şi brevetelor de turism* - Norme Metodologice din data de 10 iunie 2013 privind eliberarea certificatelor de clasificare a structurilor de primire turistice cu funcțiuni de cazare și alimentație publică, a licenţelor şi brevetelor de turism.
REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual.* <http://www.rae.es>
http://archivocti.uma.es/
https://www.abc.es/
http://www.enciclopedia-aragonesa.com/
https://www.littre.org/definition/touriste
https://www.hosteltur.com/
https://www.hotelcastilloalquezar.com/
https://www.tribunatermal.com/reportaje_01.html
https://www.unwto.org/es/glosario-terminos-turisticos

DOI: 10.35923/QR.09.02.33

Victor-Emanuel CIUCIUC
(Universidad de Bucarest - Universidad Complutense de Madrid)

Donde habita el olvido: las preposiciones “por” y “para” entre la memoria colectiva y la lingüística cognitiva

Abstract: (Where oblivion dwells: the prepositions “por” and “para” between collective memory and cognitive linguistics) Learning the prepositions *por* and *para* presents a challenge both for students of Spanish as L2 in general, and, in a more particular case, for students whose L1 is English. It is this circumstance that motivates us to lay the foundations for a theoretical analysis based on cognitive linguistics, contrasted with the approach of traditional grammar, which exposes the value and function of these prepositions in a simple and meaning-cantered way. Hence, this article aims to expose the pedagogical potential of cognitive grammar, in a specific case (i.e. that of the prepositions *por* and *para*) with a multiparadigmatic approach to these linguistic units.

Keywords*: cognitive grammar, por, para, Spanish prepositions, contrastive approach.*

Resumen: El aprendizaje de las preposiciones *por* y *para* presenta un desafío tanto para los estudiantes del español como L2 en general, como, en un caso más particular, para los estudiantes cuya L1 es el inglés. Es esta circunstancia la que nos motiva a sentar las bases de un análisis teórico a raíz de la lingüística cognitiva, contrastada con el enfoque de la gramática tradicional, que exponga el valor y funcionamiento de estas preposiciones de una forma sencilla y centrada en el significado. Asimismo, este artículo pretende exponer el potencial pedagógico de la gramática cognitiva, en un caso concreto (i.e. el de las preposiciones *por* y *para*) con un planteamiento multiparadigmático de estas unidades lingüísticas.

Palabras clave*: gramática cognitiva, por, para, preposiciones, enfoque contrastivo.*

1. Introducción

La realización de este trabajo parte de una inquietud basada en nuestra experiencia como docentes de ELE con alumnos estadounidenses y británicos. Hemos podido comprobar que los estudiantes de habla inglesa tienden a tener dificultad a la hora de poner en uso laspreposiciones *por* y *para*. Debido a esto, el uso correcto de una preposición frente a laotra es una de las cuestiones gramaticales que más problemas crea a los estudiantes deespañol cuya primera lengua es el inglés. Tal es la confusión, que muchos estudiantes tienden a pensar que simplemente estas preposiciones son intercambiables, ya que en algunos casos ambas preposiciones se pueden traducir al inglés por la misma preposición. El problema es que hay muchos otros casos en los que la equivalencia nofunciona. Además, desde la práctica docente hemos constatado que numerosos manuales de ELE proponen la enseñanza de las preposiciones *por* y *para* a

partir de tradicionales listas de significados. Esta manera tan imprecisa de presentar este punto gramatical es otro factor que contribuye a la confusión a los estudiantes.

Todo ello da fe del hecho de que este tema ha quedado de mucha consecuencia en la memoria colectiva, razón por la cual, a lo largo de los años, se ha desencadenado toda una serie de debates y discusiones al respecto entre los estudiosos de la lengua. Consiguientemente, nos hallamos ante una realidad que no cayó en el olvido, sino que sigue siento más actual que nunca, especialmente en el ámbito ELE/L2. Es más, cuando nos referimos al término *memoria*, aludimos a un sistema complejo, que consta de varios subsistemas, cuya interacción e interdependencia da pie a toda una serie de codificaciones, almacenamientos y recuperaciones de la información. En virtud de esto, el carácter caleidoscópico de dichas preposiciones hace imperativa la búsqueda de nuevas aproximaciones que faciliten la descodificación feliz (pragmáticamente hablando) de estas preposiciones, en conformidad con el entorno cognoscitivo compartido de los hablantes.

La principal motivación de este trabajo parte de la creencia de que existe una dificultad significativa en el aprendizaje de las preposiciones *por* y *para* para los estudiantes angloparlantes. Los manuales de ELE, tanto en el mercado estadounidense como en el español, no parecen contribuir a mejorar esta situación. No es de extrañar entonces que las preguntas más comunes que se hagan estos estudiantes sean: ¿cuándo se usa *por* y cuándo se usa *para*?, ¿significan lo mismo?, ¿en qué se diferencian?; preguntas que no son fáciles de responder desde nuestro punto de vista docente y que amenudo no logran ser contestadas de manera eficaz.

Para realizar este trabajo nos interesa saber principalmente cuál es el estado de lacuestión. Para ello, vamos a realizar una revisión bibliográfica sobre la descripción de las preposiciones *por* y *para*, sus funciones y sus usos en español. Se pretende conjuntamente, revisar las características básicas de la gramática cognitiva con la intención de formar una base que será el punto de partida de una propuesta didáctica. Elobjetivo de dicha propuesta de carácter cognitivo será proporcionar a los estudiantes herramientas que les permitan establecer y usar de manera clara los valores de *por* y *para*. La preferencia por una perspectiva cognitiva se debe al hecho de que nos parece una orientación que tiene mucho que ofrecer en cuanto a explicaciones basadas en el valor básico y la representación gráfica, distando de lo que se propone en la mayoría delos manuales de ELE en la actualidad.

Las preguntas de investigación que motivan la elaboración de este trabajo sonlas siguientes:

¿Por qué resultan *por* y *para* tan problemáticas para los estudiantes cuyaprimera lengua es el inglés? ¿Cuál es el valor básico de estas preposiciones?

¿Cómo pueden los principios de la lingüística cognitiva ayudar al desarrollo de materiales que faciliten la adquisición de estas preposiciones?

Con este trabajo de investigación se pretende realizar una descripción abarcadora del uso de unas de las más importantes y debatibles preposiciones del idioma castellano, que ha ido generando un amplio debate entre los estudiosos de la lengua.

2. Las preposiciones por y para: memoria histórica y memoria colectiva (diacronía y sincronía)

El origen de la palabra *preposición* se remonta a los griegos, los primeros en Europa que mostraron interés en analizar la estructura de su lengua. Fue Dionisio de Tracia, un gramático griego que vivió entre el 170 y el 90 a. C., quien separó las preposiciones del grupo que formaban con las conjunciones. Así, acuñó el concepto referido a la parte de la oración que se coloca delante de las otras partes en combinaciones sintácticas y en formación de palabras. Con el paso del tiempo, esta definición se vio renovada hasta llegar a la definición de la gramática Port-Royal que sería la precursora de la definición actual (López, 1970).

Según RAE/AALE (2009), "las preposiciones son palabras invariables y por lo general átonas que se caracterizan por introducir un complemento que en la tradición gramatical hispánica se denomina término" (p. 2223). Las preposiciones son palabras que se utilizan en la formación de las oraciones para relacionar las ideas que están dentro de dichas oraciones. Por ejemplo, en la oración "*compré un anillo para Violeta"*, '*para'* relaciona la idea de comprar un anillo con la destinataria del regalo. Es importante resaltar que las preposiciones contribuyen a darle un sentido a la oración o a establecer una relación semántica (Moliner, 2012).

Generalmente, las preposiciones se dividen en dos grupos. Por un lado, las preposiciones simples: preposiciones formadas por una sola palabra (a, ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, durante, en, entre, hacia, hasta, mediante, para, por, según, sin, so, sobre, tras, versus y vía). Y, por otro lado, las llamadas preposiciones compuestas o locuciones preposicionales que son agrupaciones de palabras con una función similar a la de una preposición dentro de una oración. Dentro de este grupo existen dos subdivisiones: las preposiciones formadas por un sustantivo y una preposición (camino de, gracias a, rumbo a, etc.) y las preposiciones formadas por una preposición, un sustantivo y una preposición (con vistas a, de acuerdo con, por culpa de, etc.) (Moliner, 2013).

El papel de las preposiciones, tanto en la lengua hablada como en la lengua escrita, es de una gran importancia, por la frecuencia de su empleo, por la facilidad con que se dejan introducir en las construcciones más diversas, y, sobretodo, por las distinciones extremadamente sutiles que pueden expresar. (López, 1970, p. 12).

Como se detalla a continuación, un análisis más exhaustivo del término preposición requiere de un análisis atendiendo a dos dimensiones, por un lado, la dimensión sintáctica y por otro la dimensión semántica. (López, 1970).

No es posible dominar el idioma español si no se llegan a dominar las preposiciones. Ya que como bien argumenta Llopis García (2015) "las preposiciones son piezas clave en el andamiaje y en la construcción de comunicación, significado y sentido de las ideas" (p. 52). Pero, como explica Moliner (2012), "las preposiciones sonunidades carentes de autonomía y, por ello, salvo en contextos muy determinados, no pueden aparecer aisladas". En relación a esto, Pavón (1999) explica que:

La preposición es una clase de palabra que establece una relación de subordinación entre dos partes de la oración. La preposición forma, junto con su término, una unidad sintagmática, denominada "frase o sintagma preposicional", que puede desempeñar diversas funciones dentro de la oración y de otrosconstituyentes. (p. 569).

RAE/AALE (2009), Moliner (2012) y Pavón (1999) coinciden en que una preposición junto a su término puede formar dentro de la oración:

- Un grupo nominal: *para mi suegra, con los pies, de mi oficina…*
- Un grupo adjetival: *lo han detenido por sinvergüenza.*
- Un grupo adverbial: *lo conocí en la clase de anoche.*
- Un grupo preposicional: *por entre las ventanas.*
- Las subordinadas sustantivas en sus diferentes tipos: *no entiendo de qué te sorprendes.*
- Las oraciones de relativo: *no sabemos de dónde salió.*

Finalmente, según López (1970), "la significación en lengua de una preposición equivale a su representación" (p.129). Si como López (1970) consideramos que "el universo dimensional está considerado a través del espacio y del tiempo" (p.131), debemos reconocer que "las preposiciones pueden tener valor espacial, temporal y nocional" (p. 131). Además, RAE/AALE (2010) añade que "el significado de las preposiciones es abstracto y casi siempre relacional. Debido a ello, suele presentarse como significado de la preposición el que en realidad corresponde a su término" (p. 563).

Una vez que hemos presentado el origen de las preposiciones, su definición y su función/significado dentro de la oración, vamos a pasar a centrarnos en el análisis de las preposiciones *por* y *para.* Como se menciona al inicio de este trabajo, las preposicionesson de gran importancia a la hora de comunicarse en español y más en concreto las preposiciones por y para. Ya que según confirma Llopis García (2015), "de las veinte palabras más frecuentes en el español, ocho son preposiciones (incluyendo las dos contracciones *al* y *del*): *de*, *en* y *a* se encuentran entre las diez primeras, y *por*, *con* y *para* entre las diez segundas" (p. 52). Al mismo tiempo, *por y para* destacan del resto debido al nivel de dificultad que su adquisición crea a los estudiantes de español, llevándolos en algunos casos a usarlas indistintamente. Partiendo de su carácter polifuncional, ambas preposiciones reciben extensas entradas en todos los diccionarios del español detallando sus usos y acepciones que presentaremos en la siguiente sección.

2.1. Usos de *por*

Según Moliner (2012), la preposición *por* "es una de las que presenta mayor variedad de valores" (p. 67). Del mismo modo, De Bruyne (1999) afirma que esta preposición "es la más plurifuncional de todas las preposiciones españolas" (p. 681) y presenta una lista de usos de *por* formada por las siguientes acepciones:

1. Agente de la voz pasiva: *La mujer ha sido operada por el doctor de guardia*.
2. Finalidad: *El estudiante se esforzó por recibir un notable.*
3. Duración o tiempo: *Iré a la gestoría por la mañana.*
4. Valor espacial: *Llegaremos por la carretera comarcal.*
5. Causa o motivo: *No he levantado la voz por respeto a mi madre.*
6. Medio o modo: *Mándame el informe por correo electrónico.*
7. Precio, cambio o trueque, cuantía: *He comprado el libro por doce euros.*
8. Significado de «en lugar de», «a favor de»: *Yo voto por los derechos humanos*.
9. Equivalencia: *Me toma por tonta*.
10. Expresión «estar por» + infinitivo: *Estoy por irme sin decir adiós.*
11. En frases concesivas: *Por más que trato de olvidarlo no lo consigo*.
12. En exclamaciones patéticas o de impaciencia o protesta y en conjuros: *¡Por dios, que acabe ya esta tortura!*
13. Uso expletivo: *La escuché hablar por lo bajo* (De Bruyne, 1999).

2.2. Usos de *para*

De acuerdo con Moliner (2012), "la preposición *para* expresa esencialmente destino, físico y, especialmente figurado" (p. 63). Los usos principales de esta preposición serían:

1. Expresa finalidad propósito o utilidad: *Está madrugando para salir antes.*
2. Unida a un pronombre personal o expresión nominal equivalente y con verbos como *pensar*, *decir* y *hablar*, hace referencia al interior de una persona: *Leyó la noticia para sus adentros.*
3. Designa el destinatario de algo: *Este cheque regalo es para ti.*
4. Indica también el destinatario de determinada actitud. En este empleo alterna con *con* y *para con*: *Tanto para unos y tan poco para otros*.
5. Expresa dirección, incluso figuradamente*: Ha solicitado el puesto para presidenta.*
6. O un límite temporal futuro: *Acabaré el proyecto para finales de mayo.*
7. Puede expresar también duración: *Aquí tienes mi confianza para siempre.*
8. Introduce el término de referencia en expresiones con los verbos faltar, quedar y otros equivalentes: *Me queda un semestre para graduarme.*
9. Indica falta de correspondencia o de proporción, generalmente de modo peyorativo, entre algo que se menciona y lo expresado por el complemento introducidopor *para*: *Es demasiado caro para el uso que le vamos a dar.*
10. Precede a expresiones de justificación de algo que se afirma: *Para esto, podíamos haber visto la película en casa.*
11. Expresa que la cosa de que se ha hablado antes es causa suficientes de lo que se dice a continuación. En este uso equivale a *como para*: *Lo que ha hecho es para no mirarle a la cara nunca más.*
12. Puede introducir complementos que indican que la disposición o estado en que se encuentra algo son adecuados para lo que se expresa: *ese dinero está ahí para emergencias*. En relación con la misma idea, equivale a veces a *a falta de*,

todavía sin: *Los cacharos están para lavar*. Aparece frecuentemente en frases negativas o de sentidonegativo para indicar inconveniencia: *He trabajado mucho para que ahora me digas que no vas a ayudarme.*

13. En expresiones finales de carácter enfático se emplea para mortificar -con distinto grado de acritud- al interlocutor con lo que se le dice: *Ya no te necesito, paraque lo sepas.*

14. Entra en expresiones para indicar que algo es suficiente: *Con esa salsa tenemos para tres o cuatro platos de patos.*

15. Precede a expresiones de inminencia: *Estamos preparados para tomar el avión.*

16. Forma locuciones adverbiales (*para colmo, para remate, para acabar de arreglarlo, para más inri*) que sirven para introducir el enunciado de algo que constituye la culminación de un hecho consabido, generalmente de carácter perjudicial: *Para acabar de arreglarlo me dice que no me presta el dinero.*

17. Forma la combinación preposicional *para con*, que significa «en relación con»: *Está preocupado con las promesas para con su esposa* (Moliner, 2012).

2.3. Equivalencia de *por* y *para* en inglés

Tal y como sabemos, cada uso de por/para se traduce en inglés por una o varias preposiciones diferentes en inglés dependiendo del contexto. Sin embargo, algunos teóricos de la lengua (Menduiña, 2016, p. 162-163) muestran que hay un predominio de la preposición *for* seguida de la preposición *by* en la traducción tanto de por como de para. De ahí que los estudiantes angloparlantesno puedan depender del significado o la traducción a la hora de decantarse por una preposición u otra. No existe pues una equivalencia entre el español y el inglés a la horade traducir por y para.

2.4. Casos de ambigüedad en las funciones y usos de *por* y *para*

Como explica RAE/ALLE (2009) “las preposiciones por y para tienen usos cercanos por razones históricas” (p. 2271). Mientras que la preposición *por* ya aparecía en los textos en español más antiguos, la aparición de la preposición *para* fue mucho más tardía. Sin embargo, *por* y *para* se suelen tratar en conjunto debido a los orígenes de *para.* Como demuestra el análisis de corpus, las preposiciones *per* / *pro* / *por* ya coexistían en textos que datan del siglo IX, X y XI. Fue su posterior fusión con la preposición *a(d),* entre los siglos XII y XIII, la que dio origen a la manifestación intermedia *pora,* que acabaría sustituyéndolas. Finalmente, al inicio del siglo XIV hubo un proceso de fusión gradual que dio paso a la consolidación de la preposición *para* y posterior reemplazando de *pora* definitivamente (Torres y Bauman, 2014).

Por y para se convirtieron en preposiciones diacrónicamente relacionadas debido alproceso de “la consolidación de la nueva preposición fusionada” (Torres y Bauman, 2014, p. 1554) y a “la generalización de *para* como expresión de finalidad” (Torres y Bauman, 2014, p. 1555). En relación a la concurrencia de los usos de *por* y *para* RAE/ALLE (2009) añade que ambas preposiciones:

> Derivan de una forma iberorrománica *por* en la que habían confluido formal y semánticamente las preposiciones latinas *pro*, que denotaba 'posición delantera o anterior', pero también 'sustitución' y 'causalidad o finalidad', y *per*, que expresaba 'movimiento a través', además de 'instrumento' y 'causalidad'. El resultado fue una preposición de significado tanto causal como final, que muy temprano empezó a combinarse con *a*, especializada como elemento direccional.La agrupación *por a* admitía las variantes *pora*, *per a* y *pera*, cuyo valor originario era inequívocamente final, y que concurría en español antiguo con *por*en casi todos los usos (RAE/ALLE, 2009, p. 2271).

"El empleo correcto de las preposiciones por y para es uno de los puntos más problemáticos de la lengua española para los no hispanohablantes. Ellos tienen la impresión de que en ciertos casos las dos palabras pueden usarse indistintamente" (De Bruyne, 1999, p. 678). Pero mientras que en RAE/AALE (2009) se afirma que en la lengua actual ambas preposiciones son prácticamente intercambiables en un bueno número de contextos, De Bruyne (1999) argumenta que "*para* y *por* no son casi nunca verdaderos sinónimos, es decir, que tan sólo en contados casos pueden ser intercambiables" (p. 678). Veamos algunos ejemplos de oraciones que RAE/AALE (2009) y Bakken (2014) proponen para ejemplificar esta situación:

Ejemplo		Valor de la preposición	¿Intercambiable?
1	Lloro por no reír. Lloro para no reír.	Causa/finalidad	Sí
2	¿Por qué ha venido Ud.? ¿Para qué ha venido Ud.?	Causa/finalidad	Sí
3	Vino solamente por hablar contigo. Vino solamente para hablar contigo.	Causa/finalidad	Sí
4	Solo la saludo por cortesía. Solo la saludo para ser cortés.	Causa Finalidad	No
5	Se tumbó en la cama porque estaba agotado. Se tumbó en la cama para descansar un rato.	Causa Finalidad	No

Tabla 1. Ejemplos de usos intercambiables de por y para.

Como podemos apreciar en las primeras parejas de ejemplos que se muestran en el cuadro, las preposiciones por y para son intercambiables ya que las nociones de finalidad y causa resultan difíciles de distinguir (Bakken, 2014). A pesar de esto, en los

últimos dos ejemplos, las preposiciones no parecen tener la misma interpretación, ya que como explica Bakken (2014) en el caso del ejemplo 4 la primera oración "nos explica la razón o la causa de por qué la saludo" (p. 16). Mientras que en la segunda oración, "el foco está en la finalidad de ser cortés en vez de estar en explicar la causa delo hecho" (p. 16). Del mismo modo, como refleja el ejemplo 5, "se obtienen diferencias muy marcadas entre la causa y la finalidad si la primera noción es relativa a un estado de cosas anterior al hecho que se describe y la segunda a la una acción posterior a él" (RAE/AALE, 2009, p. 3450). Además, RAE/AALE (2009) añade que "la finalidad, a diferencia de la causa, es una noción vinculada de manera muy estrecha con el conceptode intención -y, por tanto, indirectamente con los de conciencia y voluntad-" (p. 3450).

Finalmente, en relación a la controversia sobre la intercambialidad de *por* y *para*, Torres y Bauman (2014) argumentan que "para dar cuenta de la oposición entre *por* y *para*, las definiciones propuestas para estos significados básicos tienden a ser altamente abstractas" (p. 1493), conjuntamente, "tal valor semántico abstracto resulta ser tan general que su veracidad se vuelve, con frecuencia, una cuestión de preferenciasteóricas personales" (p. 1495). En definitiva, exponen que el problema de dichas preposiciones reside en la imposibilidad de definir el "significado básico de cada preposición" (p. 1495).

En lo sucesivo, nos vamos a centrar en explicar algunos conceptos relacionados con la lingüística cognitiva (en adelante LC) y más en concreto con la gramática cognitiva (en adelante GC), teoría que tomaremos como referencia para sentar las bases de una propuesta didáctica de corte cognitivo.

3. Conceptos básicos de la lingüística cognitiva

Tomaremos como punto de partida la LC ya que "en comparación con otros enfoques, la lingüística cognitiva ofrece una descripción de la estructura del lenguaje que (solo desde el punto de vista lingüístico) es posiblemente más completa, reveladora y descriptivamente adecuada"[1] (Langacker, 2008, p.66). Esto tiene una implicación fundamental en el desarrollo de este trabajo, ya que uno de los objetivos del mismo es ofrecer un punto de partida para la creación de materiales y explicaciones que, en primer lugar, rompan con las reglas de las gramáticas tradicionales. En relación a esto, Tyler (2008) explica que "la lingüística cognitiva representa una desviación radical de los modelos tradicionales y ofrece nuevos conocimientos importantes sobre gramática ylexis"[2] (p. 485). En segundo lugar, estamos interesados en la creación de materiales en los que el lenguaje sea entendido como "la interacción general con otras habilidades

[1] "Compared to other approaches, cognitive linguistics offers an account of language structure that -just from the linguistics standpoint- is arguably more comprehensive, revealing, and descriptively adequate" (Langacker, 2008, p.66).

[2] "*Cognitive Linguistics, which represents a radical departure from the traditional models, is a theoretical model that offers important new insights into grammar and lexis"* (Tyler, 2008, p.485).

cognitivas y nuestra interacción con el mundo"[1] (Tyler, 2008, p.462). Por un lado, un análisis cognitivo de la gramática implica que la "gramática no responde a un conjunto de reglas preestablecidas a partir de aparatos formales, sino que es entendida como un inventario estructurado de constructos mentales que se forman a partir de imágenes mentales esquematizadas" (Maldonado, 2012, p. 234). Por otro lado, añadiremos que la LC "ofrece explicaciones que se basan en la experiencia cotidiana del mundo real de los alumnos al aprovechar una reserva intuitiva de conocimiento que facilita la comprensión de las relaciones sistemáticas entre las unidades del lenguaje"[2] (Tyler, 2008, p. 462).

Según Ibarretxe-Antuñano (2013), la LG es una "'corriente' que engloba a su vez varios submodelos que tratan de diversos aspectos del lenguaje y tienen unos objetivos ligeramente diferentes, pero, eso sí, que comparten unos supuestos y unos principios sobre el funcionamiento de la lengua y el lenguaje" (p. 247). Aunque existen más, los submodelos que tienen más influencia son:

- la teoría de la metáfora y metonimia conceptual de Lakoff.
- la semántica de marcos de Fillmore.
- la teoría de los espacios mentales e integración conceptual de Fauconnier.
- la(s) gramática(s) de construcciones de Goldberg.
- la gramática cognitiva de Langacker.

A la hora de crear materiales que faciliten la adquisición de las preposiciones en español, vamos a tomar como referencia la GC debido a su potencial utilidad como basepara la enseñanza de idiomas. La GC consiste en gran medida en identificar y analizar los recursos que el lenguaje proporciona para representar el pensamiento[3] (Taylor, 2002, p. 16). Finalmente, las ventajas que ofrece tomar la GC como modelo para crear unagramática pedagógica pueden resumirse de acuerdo a Castañeda Castro (2006) en:

- Paralelismo con principios generales de percepción y con otras formas de representación (la gráfica, por ejemplo).
- Todas las estructuras del lenguaje se consideran símbolos, asociaciones entre significantes y significados, representaciones conceptuales naturales.
- Las funciones discursivas y pragmáticas se basan precisamente en la existenciade representaciones alternativas de una misma situación objetiva (p. 26).

[1] "language as a function of general interaction with other cognitive abilities and our interaction with the world" (Tyler, 2008, p.462).

[2] "*Cognitive linguistics offers explanations that draw on leaners´ everyday real world experience by tapping into an intuitive reservoir of knowledge that facilitates an understanding of the systematic relationships among the units of language*" (Tyler, 2008, p.462).

[3] "*A language provides its users with a set of resources for representing thought, and "doing" Cognitive Grammar consists, to a large extent, in identifying and analyzing these resources*" (Taylor, 2002, p. 16).

En definitiva, tomaremos la LC y la GC como punto de partida hacia un acercamiento pedagógico a la enseñanza de las preposiciones que "ayude primero al profesor de ELE y después a su alumno a conectar las preposiciones con un valor central de su significado, y así poder comprender mejor la red semántica tan extensa quecada preposición maneja" (Llopis García, 2015, p. 55).

3.1. Fundamentos de la gramática cognitiva

Una vez que conocemos el origen y las características más relevantes de la LC, pasamos a hablar más en detalle sobre la GC, teoría cognitiva introducida por Ronald Langacker a principio de los años 90.

Primero, definamos el concepto de GC. Según explica el profesor Maldonado (2012) la GC es:

> Un modelo analítico que intenta ofrecer explicaciones lingüísticas de la estructura de la lengua que por una vez respondan a las manifestaciones de la lengua en su usoreal en contextos naturales de interacción social que se presentan en el discurso (p.213).

Langacker (2008)[1] destaca tres componentes básicos que definen y diferencian laGC de otros acercamientos gramaticales:

- El foco en el significado. El léxico y la gramática están vistos como estructuras simbólicas ensambladas que se crean a partir del emparejamiento de una estructura semántica y una estructura fonológica.
- Significatividad de la gramática. Lo más importante es determinar primeramente el significado de las estructuras gramaticales, así como de los elementos que las describen.
- Naturaleza basada en el uso. Todas las unidades lingüísticas son esquemáticas en relación con el contexto de uso en el que figuran. Por lo tanto, dominar una lengua precisa el aprendizaje basado en el uso de una amplia variedad de unidades convencionales.

Además de estos tres rasgos básicos de la GC, hay que tener en cuenta su visión del lenguaje y la gramática que "se atiene a limitaciones perceptivas, a pautas o a inercias de representación arraigadas en la relación física con los objetos y en las condiciones en que nuestra percepción representa esas relaciones" (Castañeda Castro y Alonso Raya, 2009, p. 24).

En definitiva, la GC es una corriente que tiene en cuenta la perspectiva del hablante con respecto a la realidad y cómo esa realidad se puede expresar a través de representaciones semánticas. Asimismo, "se trata de una gramática de base semántica que trata de estudiar el uso, el funcionamiento del lenguaje. Tal gramática se entiende

[1] "*three basic features of Cognitive Grammar (...): the centrality of meaning, the meaningfulness of grammar, and its usage-based nature*" (Langaker, 2008, p. 66).

como metodológica, no constructiva, y sin una organización parcelar autonomista de susdisciplinas" (Cifuentes Honrubia, 1994, p. 7).

3.2. La gramática cognitiva y sus aportaciones pedagógicas

Llegados a este punto, resulta necesario mencionar las posibles contribuciones que la GC realiza en el campo de la adquisición de segundas lenguas o en concreto en elde la enseñanza de español como lengua extranjera (ELE) que es pertinente a este trabajo. Así pues, de los principios y fundamentos de la GC mencionados anteriormente,se desprende que, llevada al campo de la enseñanza de lenguas, la GC estimula el uso dela lógica frente a la memorización.

> Se trata de que el estudiante interiorice una nueva lengua a partir de los conocimientos que se pueden despertar en él sobre cómo funciona una lengua, en general (incluida la suya): como una máquina de representar el mundo a partir de la materia prima que nos proporciona nuestra experiencia de él (Ruiz Campillo, 2007).

El objetivo de usar la GC en la enseñanza de segundas lenguas es presentar una alternativa a las listas de formas y funciones de las gramáticas tradicionales, concibiendo el lenguaje como un instrumento para la representación del mundo que el hablante experimenta. Como explica Llopis García (2011b), la finalidad es "volver a tratar las lenguas como medios de comunicación para expresar la visión del mundo y no como compendios de reglas, nociones y funciones" (p. 214). Así mismo, lo fundamentales tratar de "darle a la instrucción gramatical un papel fundamental en la construcción de conocimiento nuevo y de definirla como «comunicación» por sí misma, y no como laherramienta descriptiva para practicar y eventualmente poder comunicarse" (Llopis García, 2011a, p. 97).

Según Alonso (2010), "la gramática cognitiva ha orientado la atención sobre el hecho de que la lengua sea capaz de representar distintas imágenes o percepciones de una misma situación" (p. 189). Algo que puede resultar pedagógicamente muy provechoso para el estudiante de ELE pues, como afirma Castañeda Castro (2004a), la asociación forma-significado que la GC presenta "permite otorgar a los recursos lingüísticos un valor simbólico especialmente fácil de asimilar, de aprehender y de integrar con otras formas de representación" (p. 1). Así pues, otra de las aportaciones pedagógicas de enseñar la gramática desde la GC, es la idea de poder representar conceptos abstractos (como por ejemplo los usos de las preposiciones) con imágenes metalingüísticas que ayudan al estudiante a entender mejor el concepto, poder compararlo y contrastarlo con otros conceptos y finalmente usarlo en la práctica.

Desde el punto de vista del estudiante, la GC ofrece una alternativa al tradicional método de estudio basado en memorizar largas listas de reglas. Como argumenta Ruiz Campillo (2007), la GC aboga por el uso de la lógica para aprender estructuras gramaticales, proporcionando herramientas para que sin necesidad de listas se puedan tomar decisiones gramaticales. Además, como explica Llopis García (2011b), una de lasventajas de la GC es que motiva al estudiante a comparar el funcionamiento de su

L1 con la L2, lo que supone trasladar conceptos que funcionan igual en ambas lenguas y reconocer aquellos que son diferentes (p. 124). En relación a esto, Alonso (2010) añade:

> Al hacerles cómplices de la resolución de problemas, e incluso al dotarles de instrumentos capaces de hacerles cuestionarse las propias reglas que la gramática dicta, lo que conseguimos finalmente es acercarles al descubrimiento de las lenguas como organismos vivos, alejadas de los estrictos y rígidos códigosgramaticales (p. 192).

Actualmente, son muchos los profesores de ELE que sin darse cuenta han integrado técnicas didácticas con bases de la GC en sus clases, por ejemplo, al dar explicaciones más allá de las presentadas en las gramáticas convencionales. Como Ruiz Campillo (2007) alega al respecto, "cuando un profesor se esfuerza por representar en lapizarra, con un dibujito más o menos afortunado, el valor de una preposición, está haciendo gramática cognitiva". Y es que, "lo que propone la GC no es un cambio radical, sino una adaptación que vaya de una gramática descriptiva (y prescriptiva) a una pedagógica" (Llopis García, 2011a, 99). La aportación más relevante de la GC según Alonso (2010) sería "el hecho de unir las formas con sus significados para que la forma de procesar el mundo que tienen los hablantes de cualquier lengua extranjera sea accesible y comprensible" (p. 191).

3.2.1. La naturaleza de las preposiciones según la gramática cognitiva

La aproximación cognitivista al estudio del sistema preposicional parte de una definición de las preposiciones que dista de las definiciones tradicionales (*vid.* Apartado 2.1.) en cuanto a que la GC establece que:

> En lugar de tener una función y un significado regidos por el verbo y por el término, todas las preposiciones tienen un núcleo semántico propio que afecta activamente el resultado representacional de la construcción. Por supuesto, al igual que cualquier otra unidad lingüística, para materializar un significado concreto las preposiciones requieren anclajes y contraponer lo que perfilan con unfondo, pero su significado esquemático se mantiene en todas sus activaciones (Romo Simón, 2016, p. 289).

A la hora de definir la naturaleza de las preposiciones no podemos dejar de mencionar el rol del de la metáfora "una operación cognitiva de primera orden, es decir, ligada al pensamiento, donde un concepto se proyecta sobre otro para crear una nueva interpretación que sea fácilmente comprensible por el interlocutor" (Llopis García, 2015, p. 58) y el concepto de prototipo "el significado más representativo de todos los que puede adoptar una preposición" (Llopis García, 2015, p. 62). Ambos conceptos son de vital importancia pues "cada preposición tiene una red cognitiva de significados (enciclopédicos) que orbitan alrededor de un significado matriz (de diccionario), por lo

que si es posible obtener ese principio operativo, la enseñanza de esa preposición reduce considerablemente su dificultad" (Llopis García, 2011b p. 124).

3.2.2. Las preposiciones desde la perspectiva espacial

Otra de las aportaciones de la GC sobre la naturaleza de las preposiciones es que el componente espacial tiene un papel protagonista. Llopis García (2015) afirma que "elser humano domina el espacio mucho antes de que la lengua empiece a tomar forma en el cerebro y ese dominio se va a reflejar en cómo representa los pensamientos lingüísticamente al aprender a hablar" (p. 57) de lo que se deduce que la GC entiende lalengua como la representación del entorno. Además, como añade Romo Simón (2016), la GC parte de la idea de que "la psicopercepción del espacio es una de las bases más importantes del razonamiento humano, y que constituye el dominio primario a partir delcual se extrapolan (mapean) relaciones a otros dominios (dando lugar a las metáforas)" (p. 266).

Por otro lado, las preposiciones "describen una relación de espacio conceptualizada entre un elemento focalizado, o en o en primer plano, y un elemento fijo o localizador, o punto de referencia" (Llopis García, 2015, p. 61). Dicho esto, cabe resaltar los conceptos de *perspectiva* y *primer plano* a la hora de construir el significado, pues en el caso de las preposiciones, el hablante da cuenta de su posición física al comunicarse lo que puede determinar la forma en la que se expresa (Llopis García, 2015). Además, como añade Llopis García (2011b) "cada palabra tiene un significado que podrá ser variable según la percepción e interacción que el hablante tenga con ella" (p. 122).

3.2.3. El concepto de prototipo

El concepto de "prototipo" se asemeja a la idea de "una especie de punto de referencia cognitivo" (Llopis García, 2011b, p. 122), puede definirse como "el ejemplar más característico de una categoría" (Mendo Murillo, 2012, p. 74) y a partir del cual "pueden extenderse el resto de usos y significados por medio de enlaces metafóricos que vendrán motivados por convenciones lingüísticas" (Llopis García, 2015, p.62.).

Como se ha expuesto anteriormente, aunque existe una larga lista de usos de las preposiciones *por* y *para* (*vid*. apartados 2.2. y 2.3.), Llopis García (2015) afirma que cada una de estas preposiciones tiene "un significado central relacionado con el espacio". A la hora de describir ambas preposiciones en una propuesta didáctica de corte cognitivo este será el punto de partida. Vamos a tomar los siguientes valores prototípicos espaciales de *por* y *para:*

a. Por indica el espacio que se recorre para llegar a un destino.

b. Para indica intención de llegar a un destino.

3.2.4. Las imágenes metalingüísticas

Además del uso de imágenes, fotos, dibujos, etc. en nuestros materiales gramaticales, encontramos muy provechoso la creación e implementación de imágenes

metalingüísticas (IM) a la hora de explicar las preposiciones en general, y más en concreto las preposiciones *por* y *para*, pertinentes a este trabajo. Romo Simón (2016) explica el objetivo de usar las IM en el aula de la siguiente manera:

> Mediante un código gráfico extremadamente simple – basado en figuras geométricas y líneas de diferentes tipos – los expertos en GC crean representaciones abstractas que tratan de captar el significado prototípico de las unidades lingüísticas de una forma distinta y complementaria a las explicacionesque se pueden desarrollar verbalmente (p. 120).

Estas representaciones gráficas, se utilizan con el objetivo de "reflejar o evocar las imágenes mentales que corresponden a los significados de las formas" con la intención de crear una "conexión entre forma y una representación abstracta que ellos [los estudiantes] pueden asociar libremente con otras representaciones mentales conocidas" (Mendo Murillo, 2012, p.87). Para el desarrollo de nuestra unidad didáctica, se han tomado las IM que evocan los significados prototipos de por y para propuestas por Lunn (1987):

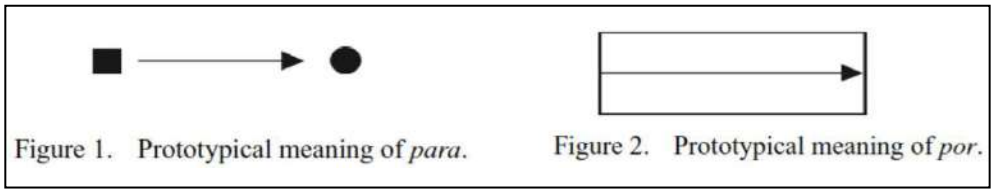


Figura 1. Representación gráfica de los significados básicos espaciales de las preposiciones *por* y *para* según Lunn (1987).

Lam (2009)[1] hizo uso de estas IM en un estudio sobre la enseñanza de *por* y *para*. Los resultados demostraron la efectividad del enfoque cognitivo frente al enfoque tradicional (lista de usos para memorizar).

4. Conclusión

En este trabajo hemos recalcado la dificultad que el estudio de las preposiciones *por* y *para* supone para los estudiantes de habla inglesa. Partiendo de este problema, hemos realizado un estudio bibliográfico de las preposiciones, del origen de *por* y *para*, y sus usos y funciones en busca de razones que justifiquen esta dificultad. Hemos encontrado que además de ser problemáticas por la inmensa lista de usos que contiene cada una, *por* y *para* son preposiciones con usos muy cercanos por razones históricas. A esto debemos añadirle el hecho de que entre el inglés y el español no existe una

[1] *Vid.* estudio empírico de (Lam, 2009). Consideramos relevante mencionar que este estudio probó queuna instrucción cognitiva de por y para ayudaba a los estudiantes a distinguir estas preposiciones más eficazmente.

equivalencia entre estas preposiciones que ayude a los estudiantes a diferenciar la una de la otra.

Nuestra labor docente nos ha permitido reparar en la ausencia de explicaciones gramaticales explícitas sobre *por* y *para* en los manuales de ELE. Por ello, hemos recurrido al estudio de la lingüística cognitiva, y más en concreto de la gramática cognitiva, con la intención de poder encontrar herramientas de enseñanza de las preposiciones que nos permitieran mostrar los diferentes usos de cada preposición y describir patrones de extensión del significado prototípico, en lugar de que los estudiantes memoricen cada uso como un elemento individual.

En última instancia hemos sentado las bases para una propuesta didáctica para demostrar la rentabilidad de usar principios de la gramática cognitiva a la hora de presentar *por* y *para*. La aportación principal del presente estudio se centra en el uso de herramientas como el componente gráfico y las imágenes metalingüísticas, además de tomar como punto de partida los significados prototípicos que facilitan el empleo correcto de *por* y *para*.

Como colofón, queremos hacer hincapié en la idea de que el uso de las preposiciones nunca se convertirá en un aspecto lingüístico susceptible de caer en el olvido, dado el carácter prolífico del área de la combinatoria léxica. Es nuestra labor como docentes dotar a nuestros alumnos de las herramientas necesarias para comunicarse con propiedad, especialmente a la luz de las competencias comunicativa y léxica (y no solo a la de la competencia lingüística). En virtud de esto, toda posibilidad de entender mejor las representaciones gramaticales se ha de quedar en la memoria colectiva de cualquier usuario de una lengua (nativo o no), independientemente de la variación o de la dinámica intrínseca del idioma.

Referencias bibliográficas

Alonso, Gemma Santiago. 2010. De la gramática cognitiva a la gramática pedagógica: hacia unmodelo operativo del artículo español. “Verba Hispánica”, tomo 18, número 1, p. 187-197.

Alonso Raya, R., Castañeda Castro, A., Martínez Gila, P., Miquel López, L., Ortega Olivares, J., Ruíz Campillo, J.P. 2005. Gramática básica del estudiante de español. Barcelona, España: Difusión.

Bakken, Ingeborg Anna. 2014. Las preposiciones por y para: estudio sobre los complementos de finalidad con por. (Tesis de máster). Noruega: UiT Norges arktiske universitet. Recuperado de https://munin.uit.no/bitstream/handle/10037/7616/thesis.pdf?sequence=2&isAllowed=y ultima accesare la 15.06.2021.

Casteñeda Castro, Alejandro. 2004. Potencial pedagógico de la Gramática Cognitiva: Pautas para la elaboración de una gramática pedagógica de español/LE. “RedELE: Revista Electrónica de Didáctica ELE”, número 0. Recuperado de https://www.educacionyfp.gob.es/dctm/redele/Material- RedEle/Revista/2004_00/2004_redELE_0_06Castaneda.pdf?documentId=0901e72b80e0c73e ultima accesare la 12.06.2021.

Castañeda Castro, Alejandro. 2006. Perspectiva en las representaciones gramaticales: aportaciones de la Gramática Cognitiva a la enseñanza de español LE. Boletín dela Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera, 34, 11-28. Recuperado de http://www.aselered.org/pdfs/boletin34.pdf ultima accesare la 13.06.2021.

Castañeda Castro, A., Alonso Raya, R. 2009. La percepción de la gramática. Aportaciones de la lingüística cognitiva y la gramática a la enseñanza de español/LE. “MarcoELE: Revista de Didáctica Español

Lengua Extranjera", número 8. Recuperado de https://marcoele.com/descargas/8/castaneda-alonso_percepciongramatica.pdf ultima accesare la 12.06.2021.
Cifuentes Honrubia, José Luís. 1994. Gramática cognitiva. Fundamentos críticos. Madrid, España: Eudema.
De Bruyne, J. En Bosque, I. y Demonte, V. (dirs). 1999. Gramática descriptiva de la lengua española: Sintaxis básica de las clases de palabras tomo 1, pp. 657-705. Madrid, España: Espasa.
Española, Real Academia. 2010. Nueva gramática de la lengua española. Manual. Madrid,España: Espasa.
Española, Real Academia. 2009. Nueva gramática de la lengua española (Vol. 2). Madrid,España: Espasa.
Ibarretxe-Antuñano, Iraide. 2013. La lingüística cognitiva y su lugar en la historia de lalingüística. "Revista española de lingüística aplicada", tomo 26, pp. 245-266.
Ibarretxe-Antuñano, I., Valenzuela, J. 2012. Lingüística cognitiva: origen, principiosy tendencias. En Ibarretxe-Antuñano, I. y Valenzuela, J. (dirs.), Lingüística cognitiva. Barcelona, España: Anthropos.
Lam, Yvonne. 2009. Applying cognitive linguistics to teaching the Spanish prepositions porand para. Language awareness, tomo 18, número 1, pp. 2-18. Recuperado de https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09658410802147345?scroll=top&needAccess=true ultima accesare la 14.06.2021.
Langacker, Ronald Wayne. 2008. Cognitive grammar as basis for language instruction. En Robinson, P. y Ellis, N. C. (eds.), Handbook of cognitive linguistics and secondlanguage acquisition (66-88). Nueva York, EE.UU.: Routledge.
Lee, J. F., VanPatten, B. 2003. Making Communicative Language Teaching Happen(2ª ed). Boston, MA: McGraw-Hill.
Llopis García, Reyes. 2011. Gramática cognitiva para la enseñanza del español comolengua extranjera. Un estudio con aprendientes alemanes de E/LE. (Tesis doctoral). Alicante, España: Ministerio de Educación.
Llopis García, Reyes. 2011. La gramática cognitiva: nuevas avenidas para la enseñanzade lenguas extranjeras. "Verba Hispánica", tomo 19, número 1, pp. 111-128.
Llopis García, Reyes. 2015. Las preposiciones y la metáfora del espacio: aportaciones ypotencial de la lingüística cognitiva para su enseñanza. "Journal of Spanish Language Teaching", tomo 2, número 1, pp. 51-68.
Long, Michael Hugh. 1997. Focus on form in Task-Based Language Teaching. Nueva York, EE.UU.: McGraw-Hill Companies. Recuperado de https://woucentral.weebly.com/uploads/7/4/6/9/7469707/long_1997_intro_focus
_on_form.pdf ultima accesare la 12.06.2021.
López, María Luisa. 1970. Problemas y métodos en el análisis de preposiciones. Madrid,España: Gredos.
Lunn, Patricia Vining. 1987. The semantics of por and para. (Tesis doctoral). Bloomington,EE.UU.: Indiana University Linguistics.
Maldonado, Ricardo. 2012. La gramática cognitiva. En Ibarretxe-Antuñano, I. y Valenzuela,
J. (dirs.), Lingüística cognitiva. Barcelona, España: Anthropos.
Mendo Murillo, Susana. 2012. Corporeización y gramática: una propuesta de presentacióndel contraste por/par en el nivel de usuario básico de E/LE. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.
Moliner, María. 2012. Uso de las preposiciones. Madrid, España: Gredos.
Moliner, María. 2013. Gramática básica del español. Madrid, España: Gredos.
Pompeyo Rodríguez, Menduiña. 2016. Las funciones preposicionales del español y del inglés: estudio contrastivo (Tesis doctoral). Salamanca, España: Universidad de Salamanca.
Ruíz Campillo, José Plácido. 2007. Entrevista a José Plácido Ruíz Campillo: gramática cognitiva y ELE. "MarcoELE", número 5. Recuperado de
https://marcoele.com/gramatica-cognitiva-y-ele/ ultima accesare la 12.06.2021.
Romo Simón, Francisco. 2016. Un estudio cognitivista de las preposiciones espaciales delespañol y su aplicación a la enseñanza de E/LE. (Tesis doctoral). Barcelona,España: Universitat Autònoma de Barcelona.
Taylor, John. 2002. Cognitive Grammar. Nueva York, EE.UU.: Oxford.

Torres, R., Bauman, J. 2014. Las preposiciones por, pora y para. En Company, C. C.Sintaxis histórica de la lengua española. Tercera parte: preposiciones, adverbios y conjunciones. Relaciones interoracionales. México, D.F.: FEC, UNAM.

Tyler, Andreea. 2008. Cognitive linguistics and second language instruction. En Robinson,

P. y Ellis N. C. (eds.), Handbook of cognitive linguistics and second languageacquisition. Nueva York, EE.UU.: Routledge.

VanPatten, Bill. 1996. Input Processing and Gramar Instruction: Theory and Research. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.

DOI: 10.35923/QR.09.02.34

Roxana Maria CREŢU
(Universidad de Oeste de Timişoara)

La persistencia de la memoria en las expresiones idiomáticas

Abstract: (The persistence of memory in idiomatic expressions) The idiomatic expressions are the reflection of the culture of a community, since they were transmitted from generation to generation and in this way, they were rooted in the history of that community. Historical events, the mixing of cultures and the continuous development of language make some historical, literary or linguistic facts remain alive within the identity of a people through idiomatic expressions. Idioms are, after all, a dowry created by our ancestors out of the desire to communicate what is perceived and we have a duty to keep it intact and ensure its continuity. For this reason, in this article we propose to talk about the origin and meaning of Spanish idiomatic expressions, which carry with them the trace of the evolution of the Spanish language, culture and society. We consider that idiomatic expressions are part of the collective memory of a community and therefore, in our research we will focus on those expressions that have a historical, literary or linguistic event as their starting point. Our goal is to see if the meaning of the expressions has changed over time or if they still retain their original meaning. We also propose to classify expressions by thematic areas.

***Keywords**: idioms, history, collective memory, individual memory, meaning.*

Resumen: Las expresiones idiomáticas son el reflejo de la cultura de un pueblo, ya que fueron transmitidas de generación en generación y de esta manera quedaron arraigadas en la historia de dicho pueblo. Los acontecimientos históricos, la mezcla de culturas y el desarrollo continuo del lenguaje hacen que algunos hechos históricos, literarios o lingüísticos permanezcan vivos dentro de la identidad de un pueblo mediante las expresiones idiomáticas. Estas son al fin y al cabo un dote creado por nuestros ancestros por el deseo de comunicar lo percibido y tenemos el deber de mantenerlo intacto y asegurar su continuidad. Por eso, en este artículo nos proponemos hablar sobre el origen y el significado de las expresiones idiomáticas españolas, que llevan consigo la huella de la evolución de la lengua, de la cultura y de la sociedad española. Consideramos que las expresiones idiomáticas forman parte de la memoria colectiva de una comunidad y por lo tanto, en nuestra investigación nos centraremos en aquellas expresiones que tienen como punto de partida un suceso histórico, literario o lingüístico. Nuestro objetivo es ver si con el tiempo el significado de las expresiones ha cambiado o si aún conservan el significado original. También nos proponemos clasificar las expresiones por áreas temáticas.

***Palabras clave**: expresiones idiomáticas, historia, memoria colectiva, memoria individual, significado.*

Introducción

Las expresiones idiomáticas son parte de la identidad de un pueblo, ya que forman parte de la herencia cultural de una comunidad. Gozan de un carácter oral, dado que fueron transmitidas de generación en generación y de esta manera lograron quedar arraigadas en la historia nacional. Aunque muchos hablantes desconozcan la situación en la que surgió una expresión, todos conocen el significado, o sea, las expresiones

siguen vivas por su recurrencia en la lengua hablada, no por el contexto histórico del que partieron.

Mediante este artículo nos proponemos acercar al lector a la historia de la lengua española y a la vez a la historia de España. Consideramos que las expresiones que presentaremos a continuación forman parte de la memoria colectiva de un pueblo, porque tienen como punto de partida acontecimientos ocurridos en el actual territorio español.

Gabriel Gheorghe considera que la riqueza de una lengua queda reflejada en las expresiones idiomáticas, porque a lo largo de los años, ellas contribuyen a la creación de una fisionomía propia del idioma. (Gheorghe 1986, 13) Es más, el mismo autor insiste en el hecho de que "el texto es un derivado de la lengua, que sirve como prueba de su existencia siempre y cuando la lengua haya desaparecido"[1]. (Gheorghe 1986, 15) Es decir, su existencia no depende de su aparición en la lengua escrita, sino de su uso en la lengua oral.

La lengua es un rasgo de una comunidad, porque ella surge por el deseo de comunicar y las expresiones idiomáticas parten de un suceso típico de dicha comunidad, con la intención de hacerlo público. O sea, retratan la sociedad de la época, las costumbres, las creencias, el carácter de la gente, los hechos históricos, la visión sobre la vida. Por lo tanto, son el resultado de las actitudes humanas en relación con el ámbito socio-político, son la concretización de los sentimientos, de las relaciones humanas. Esto hace posible que sin tener en cuenta el espacio geográfico y la lengua en la que fueron expresadas, las expresiones idiomáticas retraten las experiencias de una generación. (Gheorghe 1986, 17)

Las expresiones idiomáticas son fruto de la lengua hablada, y por ello tienen rasgos específicos del lenguaje coloquial: carácter oral y dialogal, espontaneidad y falta de formalización reflexiva y la existencia de unos hábitos y usos adquiridos por los hablantes. (Casco Martín 2006, 13)

Cada pueblo las utiliza para referirse a cualidades y defectos tanto de las personas como de los animales, para ironizar a una persona o un hecho, para sacar en evidencia lo bueno y lo malo de un suceso, para referirse a la vida y a la muerte, a la pobreza y a la riqueza, a lo bonito y a lo feo, a la verdad y a la mentira.

Tratándose de lenguaje coloquial, el hablante, por el afán de adquirir protagonismo tiende a exagerar hechos, situaciones, cualidades, cantidades y de ahí que algunas veces la palabra deforma la realidad, dándole un nuevo significado. (Casco Martín 2004, 31)

Las expresiones idiomáticas y la lengua están en una relación de interdependencia, porque la lengua "varía en el tiempo, en el espacio, según las características de los usuarios y la situación de comunicación", o sea, el contexto de la comunicación es el que "regula y marca de algún modo las conductas lingüísticas y extralingüísticas de los hablantes". (Briz Gómez 2014, 25) Por consiguiente, la

[1] Nuestra traducción.

expresión idiomática nace en un contexto y en un tiempo y espacio determinados por los hablantes.

En las expresiones idiomáticas abundan las metáforas, esto quiere decir que mediante una metáfora se puede entender una cosa en términos de otra, por ejemplo, *estar en Babia* significa *estar despistado*. Todas las metáforas que aparecen en las expresiones idiomáticas están en relación con los acontecimientos socio-histórico-culturales de un pueblo. Debido al uso frecuente de las expresiones, a veces las metáforas se dejan de percibir como tales. (Briz Gómez 2014, 99)

Al igual que las metáforas, las metonimias son importantes en la fraseología porque "no son acontecimientos fortuitos o arbitrarios que deban ser tratados como ejemplos aislados", sino que también se fundan en la experiencia del ser humano. (Lakoff, Johson 2009, 75-77)

Al hablar de las expresiones idiomáticas, frases hechas, modismos o locuciones nos referimos a un grupo de palabras cuyos elementos constitutivos no se pueden cambiar de lugar o reemplazar, ya que tienen una estructura fija y un sentido unitario, es decir, el significado de una expresión no se puede deducir del significado de las palabras que lo componen. Se trata de lo que Eugenio Coseriu denomina con el término de "discurso repetido". El lingüista rumano considera que las unidades del "discurso repetido" son "trozos de discurso introducidos como tales en un nuevo discurso" que funcionan "en bloque". (Coseriu 1981, 113-114)

María Prieto Grande señala la importancia cultural de las expresiones idiomáticas, porque son estas expresiones las que permiten "explorar la vertiente cultural que poseen estas manifestaciones metafóricas del lenguaje popular y coloquial para desarrollar el conocimiento y el contraste de culturas […] descubrir y apreciar su riqueza cultural" (Prieto Grande 2011, 5)

La memoria colectiva de un pueblo queda reflejada en su historia, en su literatura y en su lengua, sobre todo en la lengua hablada. Conocer la historia sirve para no cometer los mismos errores del pasado en el presente y en el futuro; conocer la literatura ayuda a hacernos una idea crítica sobre algunos aspectos sociales, políticos y culturales de un pueblo en una cierta época y a la vez entender el desarrollo de una lengua: sus rasgos fonéticos, ortográficos, léxicos, gramaticales. Gracias a la oralidad y a la carga de significado que poseen, podríamos situar las expresiones idiomáticas junto a la literatura y a la historia como parte de la memoria colectiva de un pueblo, ya que son testigos de la lengua hablada en un determinado tiempo, espacio y contexto, que llevan consigo aspectos de la vida cotidiana, de cultura y civilización, psicológicos (la percepción del *yo* y de los demás), sociales, políticos etc. Si la literatura es la muestra de conservación de la lengua escrita, las expresiones idiomáticas son la viva imagen de la lengua hablada, que gozan de espontaneidad, que tienen un profundo carácter popular y que se trasmiten de padre a hijo como un testamento no escrito, como un tesoro intangible, al igual que las tradiciones y las costumbres. Como la literatura y como la historia, las expresiones poseen subjetividad, ya que presentan los hechos vistos desde la perspectiva de unas personas, se desgastan y se renuevan, es decir con el tiempo,

algunas se pierden o cambian de significado, o se reemplazan por otras que parten de hechos actuales.

A continuación presentaremos algunas expresiones idiomáticas españolas que, según nuestro punto de vista, reflejan acontecimientos históricos del pueblo español y realzan algunos personajes conocidos de la época. Clasificaremos las expresiones en áreas temáticas: *agricultura*, *arte*, *fiestas*, *historia*, *industria*, *juegos*, *lengua*, *literatura*, *lucha*, *marina*, *moda*, *religión* y *tauromaquia*. Hemos delimitado nuestra investigación a estas áreas, porque consideramos que reflejan mejor la sociedad española a lo largo de la historia. En la selección del corpus nos sirvió como punto de partida el trabajo lexicográfico de Alberto Buitrago, *Diccionario de dichos y frases hechas. 5000 de dichos y frases hechas diferentes y 3000 variantes de los mismos*. Barcelona, Espasa, 2020.

Agricultura

- *A cencerros tapados* – En secreto. Los pastores metían trapos dentro de los cencerros de su ganado para que no hicieran ruido al atravesar los pastos.
- *Abrir los ojos* – Estar atento o alerta. Antes era una advertencia para los campesinos para que tuvieran cuidado con unos cardos largos y espinosos, que se llamaban abrojos, y que destruían las cosechas.

Arte

- *A grandes rasgos* – En general. Alude a los esbozos que realizaban los pintores antes de empezar la obra.
- *Como el pintor Orbaneja* – Poco hábil. El personaje aparece en Don Quijote.
- *Como un jabato* – Con valentía. La expresión tiene como punto de partida el nombre del héroe del cómic del dibujante Víctor Mola, El Jabato, un íbero valiente, testarudo y romántico que vive sus aventuras en la Hispania romana.

Fiestas

- *A cada cerdo le llega su San Martín* – A cada uno le llega su hora. Alude a la matanza que se realiza por San Martín, el 11 de noviembre.
- *Acabar como el rosario de la aurora* – Finalizar una reunión de forma tumultuosa o violenta. Su origen remonta en una querella que tuvo lugar en Madrid a mediados del siglo XIX entre dos cofradías que sacaban a sus vírgenes en procesión. Coincidieron en una calle estrecha y ninguna quería ceder el paso, la discusión acabó a farolazos.
- *Adelante con los faroles* – Se utiliza para animar a alguien. Está ligada a la expresión anterior, ya que es muy probable que se utilizara en la discusión entre las dos cofradías que acabó a farolazos.
- *Armarse la de Mazagatos* – Se dice cuando se organiza una gran pendencia, riña o trifulca. Durante algunas fiestas se ataban a las colas de los perros y de

los gatos unas mazas (palos) y era normal atar a un perro y a un gato a la misma maza.

- *Arroz y gallo muerto* – Se emplea cuando queremos que el menú sea una sorpresa para los comensales. Su origen remonta en el carnaval madrileño del siglo pasado, donde se les vendaban los ojos a varias personas que tenían que matar a un gallo con un garrote. El ganador se llevaba el ave y se suponía que lo comía con arroz, ya que era un plato típico.

Historia

- *¡A buenas horas, mangas verdes!* – Es un reproche, que se utiliza para reprender a alguien por llegar tarde o por hacer algo a destiempo. Su origen remonta en la época de los Reyes Católicos, cuando se fundó el cuerpo de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, una especie de policía rural que era famosa por su impuntualidad y cuyo uniforme tenía las mangas verdes.
- *A cualquier cosa llaman chocolate las patronas* – Cosa que carece de valor. En época de crisis el chocolate se sustituía por un sucedáneo.
- *A enemigo que huye, puente de plata* – Expresa la alegría de perder de vista a alguien. Se trata de una máxima militar atribuida a Gonzalo Fernández de Córdoba, jefe de los ejércitos de los Reyes Católicos.
- *A huevo* – Fácil. En tiempos pasados, indicaba lo barato de un precio cuando se efectuaba un trueque.
- *A la pata la llana* – De manera natural. Alude a la fortaleza-prisión de Al-Batha (Argelia), llamada a veces La Pata, en la que pararon muchos prisioneros españoles caídos en las emboscadas berberiscas. Allí, el trato entre todos los presos era familiar.
- *A más moros más ganancia* – Esta expresión subraya el hecho que el éxito en tiempos difíciles tiene más valor. Alude a las luchas contra los moros durante la Reconquista, cuando a los soldados se les pagaba por número de combates.
- *A mí que me registren* – Realza la inocencia de una persona. Se origina en tiempos de represión policial, cuando alguien se consideraba inocente ante un registro o petición de documentación.
- *¡A morir por Dios y por los caballeros*! – Con esta expresión se pretende animar a una persona ante la toma de una decisión. En la Edad Media era utilizada por los caballeros antes de entrar en un combate.
- *A moro muerto* – Se emplea cuando se quiere decir que ya no hay peligro o compromiso. Su origen remonta en la Reconquista, cuando algunos soldados fanfarrones presumían de haber matado a más moros que Rodrigo Díaz de Vivar, cuando en realidad se escondían en la batalla.
- *A rey muerto, rey puesto* – Nadie es imprescindible. Esta frase se le atribuye al rey Felipe V, que se puso a la cabeza de sus tropas en la toma del castillo de Montjuic, y uno de sus oficiales le pidió que se cubriera diciéndole

"Majestad, rey no hay más que uno", a lo que el monarca contestó: "Otro habrá. A rey muerto, rey puesto".

- *A robar a Sierra Morena* – Se utiliza cuando alguien se da cuenta que lo están timando. Sierra Morena fue durante los siglos XVII y XVIII refugio de bandoleros que robaban a quienes atravesaban aquellos caminos.
- *A Segura lo llevan preso* – Mediante esta expresión se aconseja prudencia y atención ante cualquier peligro por muy pequeño que parezca. Hace referencia a la cárcel de Segura de la Sierra (Jaén), a la que iban aparte de los delincuentes, algunos nobles intrigantes y aristócratas rebeldes.
- *¡Adiós, Madrid, que te quedes sin gente!* – Se refiere irónicamente a una persona que presume mucho y que se da mucha importancia. Esta frase fue dicha por un hombre que tras trabajar en Madrid unos años, regresó a su pueblo y al echarle un último vistazo a la ciudad antes de subirse al tren pronunció esta frase.
- *Al buen callar llaman Sancho* – Se emplea para alabar las virtudes de una persona discreta. Sancho es el rey de Castilla, Sancho II. Cuentan las leyendas que no le agradó que su padre le dejara a su hermana Urraca Zamora, pero dado que su padre se estaba muriendo no dijo nada al respecto. Sin embargo, tras la muerte de su padre, intentó quitarle Zamora a su hermana y murió en el intento.
- *Allá van leyes, do quieren reyes* – Esto quiere decir que la ley es manipulable según quien la aplica. Se dice que Alfonso VI, rey de Castilla y de León, hizo todo lo que pudo para que se adoptara el rito romano y se renunciara al mozárabe, aunque los clérigos eran partidarios del mozárabe.
- *Ancha es Castilla* – Se emplea esta expresión cuando alguien tiene o se toma libertades para hacer lo que le da la gana, sin pedir permiso. El dicho se origina en la época de repoblación de la meseta (siglos X-XIII).
- *Andar de coronilla* – Actuar de forma acelerada o desordenada. Alude a las monedas que se utilizaban durante el reinado de los primeros Borbones, que si se caían eran imposible de encontrar debido a los botes que daban y lo que corrían.
- *Andar más que la perra de Calahorra* – Se refiere a una persona que ha tenido que caminar mucho para conseguir algo. La expresión tiene como punto de partida un suceso de Calahorra. Una familia se trasladó a Logroño y dejó abandonada a su perra preñada. Después de parir a sus siete cachorros, los llevó uno por uno a su nueva casa de Logroño.
- *Aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid* – Se utiliza esta frase para indicar que una persona habla de algo que no tiene nada que ver con el tema que se está tratando. Alude al hecho que hasta 1560 Valladolid era la capital del reino, era una ciudad grande, pero atravesada por un río muy escaso.
- *Armarse la de San Quintín* – Armarse un escándalo. Su origen remonta en la batalla de San Quintín, en la que las tropas españolas vencieron a las tropas

francesas y ocuparon la ciudad de San Quintín. Para conmemorar la batalla, el rey Felipe II mandó a construir El Escorial.

- *Armarse la marimorena* – Armarse un escándalo. Tiene su origen en un conflicto entre el tabernero, Alonso de Zayas, su mujer, María Morena y un cliente. El cliente pidió vino del bueno y los dueños se negaron y así empezaron a discutir. María Morena, conocida como Marimorena, era una mujer de armas tomar y tuvo un papel importante en la disputa, que acabó en manos de la justicia.
- *Armarse la mundial* – Armarse un escándalo. Alude a la primera guerra mundial.
- *Así se las ponían a Fernando VII* – Se emplea cuando alguien consigue algo con facilidad o con ayuda. Se dice que a Fernando VII le gustaba el billar, pero no se le daba bien. Los cortesanos ponían las bolas sobre la mesa de forma que le resultara poco menos que obligatorio hacer carambola.
- *Aquí hay gato encerrado* – Se emplea para decir que hay algo sospechoso en un asunto. Durante los siglos XVI y XVII el dinero se guardaba en bolsas hechas con piel de gato que luego se escondían.
- *Como el que tiene un tío en Alcalá ~ Como el que tiene un tío en América/Las Indias* – Esta expresión se refiere a las personas que tienen una fuente de ingresos gratuita. Alcalá, ciudad famosa por su vida universitaria y por su historia, y América—Las Indias—eran algunos de los destinos preferidos para hacer fortuna y muchos eran los que tenían algún pariente en alguno de estos lugares.
- *Como el sordico de La Mora* – La frase alude a los que oyen solo lo que les interesa. La expresión hace referencia a un personaje de Murcia, que fingía no oír la campana mayor de la catedral, conocida como "La Mora", pero podía oír los cuartos (el dinero que la gente le daba como limosna).
- *Como los novios de Hornachuelos* – Con esta expresión se saca en evidencia la ruptura de una pareja cuando menos se esperaba. La expresión alude a un matrimonio concertado que tuvo lugar en la localidad cordobesa de Hornachuelos. Al verse, el día de la boda, los novios se encontraron tan feos el uno al otro que decidieron de mutuo acuerdo no casarse.
- *Con azúcar está peor* – Esta frase quiere decir que no todos los remedios son buenos, algunos pueden ser perjudiciales. La expresión se le atribuye al músico navarro Emilio Arrieta, que vivía en una pensión en la que se despedía un olor desagradable y la patrona intentó quemar el azúcar para que se fuera el olor, pero sin resultado.
- *Darse el abrazo de Vergara* – Se emplea cuando ha habido una reconciliación que parecía imposible. La frase hace referencia al acuerdo de paz que puso fin a la primera guerra carlista y que firmaron, en Oñate en 1839, y ratificaron dos días después con un abrazo en la localidad también guipuzcoana de

Vergara, los generales Baldomero Espartero y Rafael Maroto, jefes de los ejércitos cristiano y carlista, respectivamente.

- *El corregidor de Almagro* – Se utiliza este apelativo para referirse a personas delicadas y sensibles, sobre todo a los problemas ajenos. Se dice que un habitante de Almagro le encargó un chaleco al sastre, pero le quedó demasiado estrecho. El hombre fue a quejarse al corregidor, al alcalde, que se vio tan afectado por el problema de su conciudadano que se murió de pena.
- *El diablo está en Cantillana* – Se utiliza esta frase cuando sucede algo sospechoso en un lugar. Su origen remonta en los desafueros de algunos lugartenientes de don Jofre Tenorio, Almirante de Castilla, que durante el reinado de Alfonso XI atemorizaban a la gente de Cantillana y sus alrededores.
- *El que se fue a Sevilla perdió su silla* – Se dice de una persona que al marcharse de un lugar pierde los privilegios y las posesiones que tenía. Alude a las vicisitudes que pasó don Alonso de Fonseca para recuperar la silla arzobispal sevillana. Su sobrino era arzobispo de Santiago de Compostela y un día le pidió que le ayudara a solucionar unos conflictos en Galicia. Don Alonso se fue a Galicia y le pidió a su sobrino que mientras él se encargaba de poner fin a los conflictos del norte, se viniera a Sevilla. Al regresar a Sevilla, el sobrino se negó a devolverle la silla arzobispal. Tuvieron que intervenir el rey y el Papa para restituir a don Alonso en su cargo.
- *Estar en Babia* – Se emplea esta expresión cuando una persona está despistada. Se refiere a las largas temporadas de descanso que pasaban los reyes leoneses en Babia, territorio de las montañas cantábricas, entre las actuales provincias de León y Asturias, cazando osos, corzos y jabalíes. Cuando el rey era requerido para algún asunto de estado, los cortesanos contestaban: “El rey está en Babia”.
- *Estar en Las Batuecas* – Se emplea esta expresión cuando una persona está despistada. Las Batuecas es un valle que se abre entre dos estribaciones de la Sierra de Francia, al sur de la provincia de Salamanca, limítrofe con Las Hurdes cacereñas. Desde siempre ha sido considerado este lugar como mágico y misterioso, dada su inaccesibilidad y su belleza. Las creencias populares afirmaban que los habitantes de este valle andaban desnudos y adoraban al diablo. A sustentar el mito contribuyó la literatura popular.
- *Irse por los cerros de Úbeda* – Se emplea cuando una persona se pierde en detalles a la hora de presentar algo o cambia de conversación sin motivo. Tiene su origen en la reconquista de la ciudad de Úbeda. Se dice que uno de los más importantes capitanes del rey Fernando III, desapareció instantes antes de entrar en combate y se presentó en la ciudad una vez que había sido reconquistada. Al preguntarle el rey dónde había estado, contestó que se había perdido por los cerros de Úbeda.

- *La justicia de Peralvillo* – Se usa cuando se castiga a alguien antes de ser juzgado o cuando se critica a una persona antes de haber acabado de presentar su trabajo. En el pueblo de Peralvillo se estableció un tribunal de la Inquisición, especialmente cruel, que llegó a ejecutar a varios supuestos delincuentes sin haberlos juzgado.
- *Más sonado que la campana de Huesca* – Se le llama así a un suceso de gran repercusión. Según las leyendas, en Huesca había algunos motines en contra del rey Ramiro II. Al llegar a la ciudad, el rey a Huesca, mandó llamar a los cabecillas de los nobles rebeldes con la excusa de mostrarles una campana que se oiría en todo Aragón. Al llegar al castillo, les fueron cortando las cabezas y colgándolas del techo formando una circunferencia, a modo de campana.
- *No se ganó Zamora en una hora* – Hay que tener paciencia para llevar a cabo una acción que requiere mucho tiempo. Alude al asedio al que en 1072 sometió a la ciudad el rey Sancho II de Castilla, que pretendía arrebatársela a su hermana doña Urraca, a quien le había sido entregada al morir por su padre, Fernando I.
- *Poner pies en Polvorosa* – Huir de un peligro con rapidez. La expresión remite a un hecho histórico. En el siglo siglo IX, Alfonso III, rey de Asturias, libró una dura batalla contra los sarracenos del emir de Córdoba en un lugar, situado en la actual provincia de Palencia, llamado en latín *Pulveraria* o *Polvoraria,* es decir, *Polvorosa.* El rey, ayudado por un eclipse que facilitó la sorpresa del ataque, consiguió una gran victoria y sus enemigos huyeron precipitadamente, es decir, *pusieron pies en polvorosa.*
- *¿Qué pasa en Cádiz?* – Se emplea para preguntar cuál es la situación en un determinado lugar. La expresión alude a las protestas masivas que ocurrieron en Cádiz en contra de Isabel II.
- *Salga el sol de Antequera* – Esta expresión se utiliza cuando una acción se llevará a cabo pese a sus consecuencias. Se originó en la época de los Reyes Católicos, antes de la reconquista de Granada. Antequera está al oeste de Granada, o sea, al poniente, por lo que era y es imposible que el Sol pueda salir por allí.
- *Vengo de Arnedillo* – Se dice esta expresión cuando una persona no conoce un asunto o no está interesada en él. Su origen remonta en 1840, cuando el general Baldomero Espartero había apartado del trono a María Cristina de Borbón, que ejercía de regente hasta la mayoría de edad de Isabel II. Las guarniciones de varias ciudades, entre cuales Zaragoza se levantaron contra el nuevo regente. Un cura riojano que viajaba a menudo a Zaragoza, temiendo que lo tomaran por uno de los rebeldes, al preguntarle qué había sucedido en la capital aragonesa, contestaba “no sé, yo vengo de Arnedillo”.

Industria

- *¡A cagar/mear a la vía!* – Se emplea para pedirle a alguien que se calle, que deje de molestar o que se vaya. Su origen alude al pasado, cuando las vías de ferrocarril estaban lejos de las ciudades.
- *A revienta calderas* – Al máximo. Para que los trenes y los barcos que funcionaban a vapor alcanzaran más velocidad se les echaba más leña o más carbón a las calderas, eso daba la impresión de que la caldera iba a reventar.
- *A espuertas* – Mucho. Antes era el recipiente de paja en el que los albañiles acarreaban la cal, la arena o el cemento.

Juegos

- *A dos velas* – Sin dinero. Para esta expresión hay varias interpretaciones. La primera es que los juegos ilegales de cartas se celebraban en la oscuridad y el jugador que hacía de banca llevaba consigo dos velas para poder verlo y contarlo. También puede aludir a las dos velas que se dejan encendidas en la iglesia después de la misa o al hecho que tras una tormenta o una batalla, a los barcos les quedan dos velas.
- *A la chita callando* – En silencio. Puede referirse al juego de las chitas en el que se apostaba dinero y se jugaba clandestinamente o al felino que se utilizaba para cazar en la época musulmana, el animal se acercaba a sus presas sin levantar sospecha.

Lengua

- *A mansalva* – En cantidad. Originalmente significaba "sin peligro" y se aplicaba a los que robaban sin pensar en las consecuencias.
- *Andando que es gerundio* – Significa que hay que irse de un lugar. Según las leyendas, un campesino decidió mandar a su hijo a estudiar en Salamanca. El pobre, no tenía dotes para el estudio y cuando regresó a su casa su padre le dijo que llevara al campo al burro y el niño iba por las calles diciendo "Arreando, que es gerundio".

Literatura

- *A buen recaudo* – En un lugar seguro y protegido. Aparece en el Cantar del Mio Cid, donde el protagonista, don Rodrigo Díaz de Vivar entra en Burgos "con gran *recabdo*[1]".

[1] *Recabdo* es la forma medieval del lexema *recaudo* (Buitrago 2020).

- *A mucha honra* – Realza el orgullo por los orígenes humildes. Es un tema clásico de honor, presente en varias obras del Siglo de Oro.
- *A perdiz por barba, caiga quien caiga* – Se emplea cuando estamos decididos a hacer algo a toda costa. La expresión tiene su origen en un cuento, cuyos protagonistas eran unos monjes muy glotones. El médico les dijo que se pusieran a dieta y les prohibió una serie de alimentos, entre cuales, la perdiz, por supuesto que los frailes ignoraron el consejo del médico y siguieron comiendo perdices todos los días.
- *A pie enjuto* – Sin mojarse. Esta expresión aparece en *El Lazarillo de Tormes*, cuando el protagonista decide vengarse del ciego: "Tío, el arroyo va muy ancho; mas, si queréis yo veo por donde travesemos más aína sin nos mojar, porque se estrecha allí mucho, y saltando pasaremos a pie enjuto."
- *A Zaragoza o al charco* – Se utiliza para indicar la terquedad o la tozudez de una persona. Su origen remonta en un cuento aragonés, en el que un hombre iba hacia Zaragoza, en su camino se encontró con un paisano que le preguntó hacia dónde se dirigía. Este le contestó que llegaría a Zaragoza quiera Dios o no. Al oír semejantes palabras, Dios lo convirtió en rana y lo metió en un charco, tiempo después lo volvió a su forma humana y al preguntarle dónde se dirigía le contestó "A Zaragoza o al charco".
- *Ahí me la den todas* – Esta expresión se refiere a que son bien recibidos todos los inconvenientes o desgracias que, destinados a nosotros, recaen sobre otros. Se origina en un cuento popular en el que un alguacil, que debía cobrar una multa recibió unas bofetadas de parte de la persona a la que tenía que multar y que dijo que las bofetadas eran para el alcalde. Al enterarse, el alcalde pronunció esta frase.
- *Allá va Sancho en su rocín* – Se emplea para zaherir a dos personas que siempre van juntas. Por supuesta, se trata de una alusión a Sancho Panza.
- *Andar a grillos* – Perder el tiempo haciendo cosas inútiles. El origen remonta en una fábula, cuya protagonista era una zorra, que se creía muy lista, pero que no conseguía atrapar ningún grillo y acabó por volverse loca con tanto "cri-cri".
- *Con la iglesia hemos topado* – Se emplea cuando hay un impedimento religioso para llevar a cabo una acción. Procede del Quijote.
- *Ser como los amantes de Teruel, tonta ella, tonto él* – Se dice de una pareja que muestra comportamiento o actitudes tontas e inexplicables. Se basa en la famosa leyenda de *Los amantes de Teruel*, protagonizada por dos enamorados, Diego Marcilla e Isabel de Segura. Cuando Diego fue a pedirle la mano de Isabel, el padre se la negó, diciéndole que no tenía dote suficiente, pero llegaron a un acuerdo: durante cinco años, Diego trabajaría y reuniría el dinero suficiente. Al regresar a su ciudad, después de cinco años, se enteró que Isabel se había casado con otro y murió. Poco después ella también murió y fueron enterrados juntos.

- *Todos a una como los de Fuenteovejuna* – Se dice para indicar la necesidad de un conjunto de personas en la realización de una acción. Alude a un suceso que tuvo lugar en 1476 en el pueblo cordobés de Fuenteovejuna y que se hizo famoso gracias a la obra de teatro homónima de Lope de Vega. Los habitantes se amotinaron contra en contra del cruel comendador y lo mataron. Cuando investigaron el caso todos los ciudadanos decían que el culpable era "Fuenteovejuna".

Lucha

- *A capa y espada* – Defender a alguien/algo con mucha convicción. Hace referencia al honor, ya que tanto la capa como la espada eran símbolos de hidalgo o del caballero.
- *A pecho descubierto* – Sin protección o sin defensa. Alude a los duelos en los que no se utilizaban escudos ni armaduras.
- *A pie firme* – Sin moverse. Se refiere a los soldados de la infantería que tenían que enfrentarse a una serie de peligros, aguantar todo sin dar un paso atrás.
- *A reclamar, al maestro armero* – Se utiliza para evadir una responsabilidad o advertir. Antes, los artilleros echaban la culpa de su fallo a los maestros armeros, que se encargaban de limpiar los fusiles y equilibrar el punto de mira.

Marina

- *A palo seco* – Sin adornos. Hace referencia al lenguaje marinero y se refiere al modo de navegar cuando hay tormentas, o sea, sin velas.
- *A toda máquina* – A gran velocidad. También procede del lenguaje marino, es la orden que envía el capitán a la sala de máquinas para que aumente la velocidad del barco.
- *El puerto de Arrebatacapas* – Se dice de un lugar en el que sopla fuerte el viento. Este puerto de Arrebatacapas parece ser el situado en la Sierra de Gredos, a 1.068 metros de altitud, que recibe este nombre por los fuertes vientos que suelen soplar en él, capaces de arrancar la capa de los viajeros que lo subían a pie.

Moda

- *A culo pajarero* – Con las nalgas al aire. En el siglo XVIII estuvieron de moda unos vestidos estampados con pájaros, llamados "pajareros".

Religión

- *¿A santo de qué?* – Mediante esta expresión preguntamos la causa de algo. Antes, se pensaba que cada suceso se encomendaba a un santo.

- *A tontas y a locas* – Sin reflexionar. Su origen remonta en una anécdota, cuyo protagonista es un fraile que debía dar un sermón solemne y de gran contenido teológico, pero como no tenía nada preparado, se disculpo diciendo que iba a predicar solo "a tontas y a locas".

Tauromaquia

- *A la vuelta lo venden tinto* – Se utiliza para expresar desacuerdo. Su origen remonta en una anécdota sevillana, que tiene como protagonistas al torero José Ortega (Joselito) y un personaje peculiar, el Bizco Pardal. Un día, el torero le pidió que le hiciera la compra y este no le devolvió la vuelta y le dijo "¿La vuelta? A la vuelta lo venden tinto."
- *Quedar como/peor que Cagancho en Almargo* – Se refiere a una persona que ha quedado mal en una situación o ha hecho el ridículo. Joaquín Rodríguez Ortega, conocido como "Cagancho" fue un torero que se negó a matar un toro en Almargo. El público se enfadó e incendió la plaza de toros.

Estas expresiones relacionadas con la vida del campo, con las fiestas, con la pintura, con los hechos históricos, con la industria, con los juegos, con la lengua, con los personajes literarios, con las diferentes batallas (Reconquista, Mundial), con la marina, con la moda, con la religión y con la tauromaquia retratan aspectos de la sociedad española a lo largo de su historia y funcionan como un portal en el que el pasado renace cada vez que el hablante utiliza dichas expresiones. Por lo tanto, las situaciones de las que partieron y los personajes a los que aluden siguen vivos en la memoria colectiva del pueblo.

Cada expresión mantiene en su estructura un elemento clave de su contexto original:

Animales: *cencerro*, *cerdo*, *gato*, *grillo*, *Mazagatos* (*maza* – cosa con la que se ataba a los animales, *gatos* – animal), *perdiz*.

Batallas: *armero*, *caballero*, *capa y espada*, *enemigo*, *honra*, *moros*, *mundial*.

Comida: *arroz*, *azúcar*, *chocolate*, *gallo* (cocinado), *huevo*.

Cosas: *calderas*, *faroles*, *vela*, *vía*.

Lugares: *Alcalá*, *Almagro*, *Antequera*, *Arnedillo*, *Babia*, *Cádiz*, *Calahorra*, *Cantillana*, *Castilla*, *Fuenteovejuna*, *Hornachuelos*, *Huesca*, *La Pata* (Argelia), *Las Batuecas*, *Madrid*, *Peralvillo*, *Polvorosa*, *San Quintín*, *Segura*, *Sevilla*, *Sierra Morena*, *Teruel*, *Úbeda*, *Valladolid*, *Vergara*, *Zamora*, *Zaragoza*.

Nobleza: *coronilla*, *rey*.

Personajes:

- **Reales**: *Cagancho* (Joaquín Rodríguez Ortega), *Fernando VII*, *Marimorena*, *Sancho* (rey de Castilla).
- **Ficticios**: *El Jabato* (héroe del cómic inspirado en la historia nacional), *el pintor Orbaneja* (Don Quijote), *Sancho* (Don Quijote).

Religión: *Dios*, *iglesia*, *rosario*, *santo*, *silla* (arzobispal).

Río: *Pisuerga*.

Ropa: *pajarero* (vestidos estampados con pájaros), uniforme con *mangas verdes.*

Según su significado expresan advertencia, se utilizan para animar, preguntar y reprochar, muestran la modalidad de hacer algo, las carencias, las cualidades, los defectos, el desacuerdo, lo desconocido, algunas están relacionadas con el escándalo y otras con las relaciones.

Advertencia: *abrir los ojos* (estar atento), *a cada cerdo le llega su San Martín* (a cada uno le llega su hora), *a más moros más ganancia* (el éxito en tiempos difíciles tiene más valor), *a moro muerto* (no hay peligro), *a rey muerto, rey puesto* (nadie es imprescindible), *a robar a Sierra Morena* (darse cuenta de que te están timando), *a Segura lo llevan preso* (aconsejar prudencia y atención), *allá van leyes, do quieren reyes* (la ley es manipulable según quien la aplica), *ancha es Castilla* (se dice cuando alguien se toma las libertades de hacer lo que quiere), *aprovechando que el Pisuerga pasa por Valladolid* (hablar sin conocer el tema), *aquí hay gato encerrado/ el diablo está en Cantillana* (haber algo sospechoso en un asunto), *con azúcar está peor* (algunos remedios pueden ser perjudiciales), *el que se fue a Sevilla perdió su silla* (perder los privilegios), *irse por los cerros de Úbeda* (perderse en detalles), *no se ganó Zamora en una hora* (hay que tener paciencia), *¡A cagar/mear a la vía!* (dejar de molestar), *andando que es gerundio* (hay que irse de un lugar), *con la iglesia hemos topado* (haber un impedimento religioso para hacer algo), *a reclamar, al maestro armero* (evadir una responsabilidad o advertir).

Animar: *adelante con los faroles* (con ánimo), *¡A morir por Dios y por los caballeros*! (animar a una persona ante la toma de una decisión), *salga el sol de Antequera/ a perdiz por barba, caiga quien caiga* (hacer algo cueste lo que cueste), *todos a una como los de Fuenteovejuna* (animar a los demás para hacer algo).

Carencias: *a cualquier cosa llaman chocolate las patronas* (carecer de valor), *a dos velas* (sin dinero).

Cualidades: *a mí que me registren* (inocencia), *al buen callar llaman Sancho* (alabar las virtudes de una persona).

Defectos: *como el pintor Orbaneja* (poco hábil), *¡Adiós, Madrid, que te quedes sin gente!* (se refiere a una persona que presume mucho), *como el sordico de La Mora* (fingir), *la justicia de Peralvillo* (castigar antes de juzgar), *a Zaragoza o al charco* (terquedad), *andar a grillos* (perder el tiempo haciendo cosas inútiles).

Desacuerdo: *a la vuelta lo venden tinto* (desacuerdo).

Estados: *a enemigo que huye, puente de plata* (alegría por perder de vista a alguien), *estar en Babia/ estar en Las Batuecas* (estar despistado).

Lo desconocido: *vengo de Arnedillo* (no conocer un tema).

Escándalo: *armarse la de Mazagatos*/ *armarse la de San Quintín*/ *armarse la marimorena*/ *armarse la mundial*.

Modalidad de hacer algo: *a cencerros tapados* (en secreto), *a grandes rasgos* (en general), *como un jabato* (con valentía), *acabar como el rosario de la aurora*

(violento), *a huevo* (fácil), *a la pata la llana* (de manera natural), *andar de coronilla* (actuar de manera desordenada), *andar más que la perra de Calahorra* (con mucho empeño), *así se las ponían a Fernando VII* (obtener algo fácil), *a revienta calderas* (al máximo), *a la chita callando* (en silencio), *a pie enjuto* (sin mojarse), *allá va Sancho en su rocín* (en pareja), *a pecho descubierto* (sin protección y sin defensa), *a pie firme* (sin moverse), *a palo seco* (sin adornos), *a toda máquina* (a gran velocidad), *a tontas y a locas* (sin reflexionar), *quedar como/peor que Cagancho en Almargo* (hacer el ridículo).

Preguntar: *¿Qué pasa en Cádiz?* (preguntar por la situación en un lugar), *¿A santo de qué?* (¿Para qué?).

Relaciones: *como los novios de Hornachuelos* (la ruptura de una pareja), *darse el abrazo de Vergara* (reconciliarse aunque parecía imposible), *ser como los amantes de Teruel, tonta ella, tonto él* (pareja que actúa de manera rara).

Reproches: *¡A buenas horas, mangas verdes!* (hacer algo tarde/llegar tarde).

Sorpresas: *arroz y gallo muerto* (menú sorpresa).

Conclusión

Las expresiones nos ayudan a recrear un panorama sobre cómo era la sociedad española y su gente en distintas épocas (eran guerreros, trabajadores, religiosos), cuáles eran sus pasatiempos favoritos (los juegos), a qué se dedicaban (agricultores, marineros, trabajan en la industria, toreros, pintores), cómo vestían (uniforme de mangas verdes, vestidos estampados con pájaros), cuáles eran las carencias alimentarias (la falta de chocolate), qué expresiones y qué personajes literarios quedaron consagrados, etc.

En conclusión, las expresiones son el vivo recuerdo de la memoria colectiva de un pueblo, no solo por ser el medio de comunicación mediante el cual el lenguaje popular ha sobrevivido durante los siglos, gracias a su carácter oral, sino también porque recrean hechos históricos a los que han participado tanto nobles como personas comunes, algunas sirven de museo, porque engloban realidades que ya no se utilizan, son complementarias a la memoria escrita y funcionan como patrimonio de la humanidad, ese tesoro heredado de nuestros ancestros que debemos cuidar, mejorar y transmitir a nuestros sucesores. En otras palabras, son la herramienta mediante la cual podemos reconstruir el pasado a través de la lengua. Hemos visto que a pesar del paso del tiempo, la mayoría de las expresiones mantienen el significado original.

Bibliografía

Briz Gómez, Antonio. 2014. *El español coloquial en la conversación*. Barcelona: Ariel.

Buitrago, Alberto. 2020. *Diccionario de dichos y frases hechas. 5000 de dichos y frases hechas diferentes y 3000 variantes de los mismos*. Barcelona: Espasa.

Candón, M., Bonnet, E. 1994. *A buen entendedor... Diccionario de frases hechas de la lengua castellana. Nueva edición corregida y aumentada*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

Cascón Martín, Eugenio. 2006. *Español coloquial. Rasgos, formas y fraseología de la lengua diaria*. Madrid: Edinumen.

Coseriu, Eugenio. 1981. *Principios de semántica estructural*. Versión española de Marcos Martínez Hernández, revisada por el autor, segunda edición. Madrid: Gredos.

Creţu, Roxana Maria. 2019. *Expresiones con nacionalidades y nombres de lugares*, in „Analele Universităţii de Vest din Timişoara". Seria Ştiinţe Filologice, nr. LVII (2019), Timişoara: Editura Universităţii de Vest din 2019, p. 105-124.

Creţu, Roxana Maria. 2020. *Interferencias y contrastes entre el lenguaje común y el lenguaje coloquial*, in "Questiones Romanicae VIII. Interferenţe şi contraste în Romania. Lucrările colocviului internaţional Comunicare şi Cultură în Românìa Europeană (Ediţia a VIII-a)", vol. I. Szeged: Jate Press, p. 557-598.

Gheorghe, Gabriel. 1986. *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice*. Bucureşti: Editura Albatros.

Lakoff, G., Johnson, M. 2009. *Metáforas de la vida cotidiana*. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky. Traducción de Carmen González Marín. Octava edición. Madrid: Catedra Teorema.

Prieto Grande, María. 2011. *Hablando en plata. Modismos y metáforas culturales*. Madrid: Edinumen.

Sánchez Anaya, Mariano (en colaboración con Christine Guyomard y Helen Anderson). 1988. *1000 modismos y origen de mucho de ellos con la equivalencia en francés e inglés*. Segunda edición aumentada. Salamanca: Mariano Sánchez Anaya.

DOI: 10.35923/QR.09.02.35

Andrei Iulian DIN
(Universidad Babeş-Bolyai)

Reflexión sobre el olvidado *sentimiento cómico de la vida* de Miguel de Unamuno

Abstract: (Reflection on the forgotten "comic sense of life" of Miguel de Unamuno) Miguel de Unamuno is, without a doubt, an author that deserves our attention even nowadays. Well-known for his atypical style of writing and his peculiar way of thinking, he always invites his readers to reflect upon topics such as death, love, values, or the meaning of life. Accepting the author's *invitation*, our purpose is to deliberate on one of the aspects that we think has fallen into oblivion within his philosophy and literary creation, namely *the comic sense of life*. This idea may be found in his short novel *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* and it suggest a different approach on how to deal with *anguish*, existence's contradictions and especially with the issue of *personality*. In addition, our wish is to demonstrate that, despite not being one of Unamuno's most representative works, it is equally important, in terms of hermeneutics, to the understanding of the message that is held by the *puzzle* of his literary creations. Our conclusion aims to extrapolate Unamuno's message in the shape of a reconciliation of opposites: *the tragicomic sense of life*.

***Keywords**: Miguel de Unamuno, Existentialism, identity, comic sense of life, tragicomic sense of life.*

Resumen: Miguel de Unamuno es, sin duda alguna, un autor que merece toda nuestra atención incluso a día de hoy. Archiconocido por su estilo atípico y su peculiar modo de pensar, invita siempre a sus lectores a reflexionar sobre temas como la muerte, el amor, los valores o el sentido de la vida. Aceptando la *invitación* del autor español, nuestro propósito es cavilar sobre uno de los aspectos que consideramos olvidados dentro de su filosofía y creación literaria: el *sentimiento cómico de la vida*. Esta idea puede hallarse en su novela corta *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* y presenta un enfoque alternativo que responde a cómo lidiar con la *angustia vital*, con las contradicciones de la existencia y especialmente con el problema de la *personalidad*. Asimismo, se quiere demostrar que, a pesar de no ser una de las obras más representativas de Unamuno, es igualmente importante, desde el punto de vista hermenéutico, para poder entender el mensaje que encierra el *puzle* conformado por sus creaciones literarias. Nuestra conclusión va encaminada a la extrapolación del mensaje unamuniano bajo la forma de una conciliación de contrarios: *el sentimiento tragicómico de la vida*.

***Palabras clave**: Miguel de Unamuno, existencialismo, identidad, sentimiento cómico de la vida, sentimiento tragicómico de la vida.*

1. Introducción

¿Quién soy? ¿Qué es real? ¿Qué es verdadero? ¿Qué es correcto? ¿Qué es justo? ¿Cuál es el sentido de la vida? Preguntas de esta índole, que preocuparon a Miguel de Unamuno, nos siguen invitando a la reflexión incluso hoy en día y quizás seguirán siendo vigentes en un futuro, a la espera de otras respuestas por parte de futuras

generaciones (según el modelo dialéctico del binomio *pregunta – respuesta* de Gadamer).

Uno de los aspectos de mayor recurrencia cuando de la figura de Miguel de Unamuno se trata es la *contradicción*. Esta, visible tanto en su vida como en su obra, marca su pensamiento de manera definitiva y nos da pie a la continua interpretación e incluso a la digresión sobre la complejidad del mensaje cabal que nos transmite el bilbaíno. Este trabajo va encaminado en este sentido, ya que pretende analizar un aspecto sobre el que se ha insistido en menor medida dentro del universo unamuniano; se trata del *sentimiento cómico de la vida*. Lo que se busca es demostrar que Miguel de Unamuno, dentro del cúmulo de obras que marcan su producción literaria, ofrece al mundo un relato que plantea una perspectiva diferente como *respuesta* a su tan famoso *sentimiento trágico de la vida* y que, además, es esencial para una mejor comprensión del problema de la *personalidad* que acongojó al autor durante toda su vida y que, incluso hoy en día, sigue invitando a la cavilación.

2. Pensamiento y creación literaria que invitan a la reflexión

Miguel de Unamuno (1864-1936) es, sin ningún tipo de duda, uno de los grandes pensadores españoles que han marcado un antes y un después en la cultura occidental. Fue un ilustre representante de la llamada Generación del 98 y dejó un legado literario heterogéneo que abarca los grandes géneros, aunque lo que mejor le caracteriza es, quizás, es el hecho de haber sido un gran ensayista (Păcurariu 1977, 123) y novelista (o *nivolista*) que consiguió ahondar libremente en muchos de los temas que se refieren a la vida humana y su complejidad. Toda esta producción literaria se caracteriza por un estilo inconfundible, de tal manera que nos atreveríamos a hablar incluso de un *estilo unamuniano*, particular, que abarca un humor pícaro, acompañado por sobriedad, vehemencia, descripciones minuciosas, contradicciones, intensas exclamaciones, juegos de palabras, paradojas y otros elementos que nos reflejan la personalidad sumamente atípica de este autor (Rujea 2000, 132-146).

Unamuno consigue escribir primorosamente sobre los temas que más le atormentan a él como ser humano. A primera vista parecería este un acto narcisista, sin embargo, por medio del noble oficio de las letras llega a indagar en lo más profundo de su ser, logrando que muchos de sus lectores se identifiquen con sus famosas luchas internas. No importa que el lector esté o no de acuerdo con lo postulado por Unamuno, lo que importa es que, por medio del contacto o el *diálogo* que tiene el lector con la obra e implícitamente con el autor bilbaíno, se pueden abrir puertas de incertidumbre por doquier.

Dentro de su prolífica creación literaria, Unamuno opta, en el terreno de la narrativa, por ingeniar un género literario *sui generis* que le sirva como vehículo de ideas. Es la llamada *nivola* del bilbaíno; esta no responde a los cánones formales del género, sino que tiene sus propias características, que la hacen única, de tal manera que el autor puede hacer testimonio escrito de lo que ocurre en el fondo de su alma. Gracias a la libertad que le confiere el género, en muchas ocasiones el lector se sentirá absorbido

por un discurso literario original. Pero lo que mejor caracteriza la obra de este filósofo español es la relación inherente que tiene con la filosofía; una filosofía que acuña el existencialismo que venía anunciando Kierkegaard con matices a la manera particular de Unamuno, de índole única y original.

El *hombre de carne y hueso* es el que le interesa al filósofo, su angustia vital y sus contradicciones; el hombre que ama, que sufre, que vive y que muere. La relación entre el sujeto y el objeto, en este caso entre el hombre y el mundo, viene determinada primeramente por cómo es concebido el mundo por el ser humano y, en consecuencia, cómo actúa o *interacciona* con él.

> "Y es que Unamuno quiso ver la realidad, quiso *hacer* la vida, como la veía nuestro hidalgo: de dentro afuera. Quiso primero creer en unos ideales para luego proyectarlos sobre el mundo de fuera, ese mundo real que todos compartimos pero que quizá no sea más que una cierta fantasía e ilusión." (Melo Pereira 2017, 72).

El bilbaíno se decanta por una filosofía práctica y vivida, que parte del *yo*, de las dudas existenciales que cualquier ser humano puede tener ante los grandes misterios de la vida, independientemente de la época en la que viva. No busca crear un sistema filosófico como tal, sino, como habíamos mencionado, provocar a sus lectores a la reflexión, hacerles replantear sus creencias, invitarles a pensar de manera original y conocerse a sí mismos, saliendo así del cautiverio de su propia mente; en otras palabras, les exhorta a ser libres. Porque las nociones de cautiverio y libertad se aplican tanto a nivel mental como a nivel físico. Nos lo recuerda el mismo Cervantes: "por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres." (Cervantes 2007, 985).

Arduo cometido, sin duda, el de pensar por nosotros mismos, ya que, en el proceso, nos topamos con la duda y la contradicción cuando queremos establecer una línea que delimite lo genuino de lo que solo creemos que es genuino y sin embargo se ha obtenido de fuentes externas.[1]

En definitiva, para Unamuno, la filosofía no se limita a la erudición abstracta o a panoplias de aforismos estériles, sino que va ligada a la existencia. Es la búsqueda de respuestas que nos permitan vivir una vida más lúcida, con sentido y plenitud. Al fin y al cabo, lo que acabó motivando las pesquisas filosóficas del bilbaíno fue justamente la esencia misma de esta disciplina, el amor a la sabiduría, una sabiduría que se refiere a la universalidad que abarca lo verdadero, lo bueno y lo bello (García Berrio, Hernández Fernández 2004, 223).

Por ende, al abarcar pensamiento de Unamuno las grandes preguntas de la humanidad, las respuestas, usualmente, son varias y contrarias, careciendo de un carácter unánime. Este pensamiento contradictorio parecería evocar una perspectiva abstrusa sobre la realidad o el modo de entender el mundo; sin embargo, consideramos

[1] Sobre esta cuestión ahondará el filósofo Gabriel Liiceanu en una de sus obras. Véase Gabriel Liiceanu, *Nebunia de a gândi cu mintea ta*, București, Humanitas, 2016.

que la contradicción misma es antológica, ya que revela un aspecto profundamente humano que responde a los binomios más recurrentes dentro de nuestro imaginario colectivo: día – noche, bien – mal, realidad – ilusión, vida – muerte, etc. Además, la contrariedad no es algo que caracteriza solo a Unamuno, claro está, ya que incluso dentro del corpus literario de la literatura occidental es un tema bastante recurrente. El caso más ilustrativo es el de Don Quijote, al que nuestro autor se refiere en varias ocasiones. Para Unamuno, este arquetipo literario representa "la expresión de una lucha entre lo que el mundo es, según la razón de la ciencia nos lo muestra, y lo que queremos que sea, según la fe de nuestra religión nos lo dice." (Unamuno 2017, 348).

Con respecto a las grandes preguntas de la humanidad, uno de los temas que más trata nuestro autor es el de la fe y la relación del hombre con el más allá, que le preocuparon sobremanera. Se podría debatir si Unamuno fue creyente, agnóstico o ateo; es difícil, sin embargo, saber exactamente qué sentía el filósofo español en lo más hondo de su alma y, además, tampoco es el objeto de estudio del presente trabajo. Unamuno no lo declaró nunca explícitamente, pero lo que sí hizo fue esbozar estas preocupaciones, de un modo u otro, en su producción literaria, especialmente en *Del sentimiento trágico*, *La agonía del cristianismo, Niebla* o *San Manuel bueno, mártir*. Lo que observamos al leer estas obras es la duda constante y la contradicción que no llegan satisfactoriamente a una resolución. Esto es harto conocido, pero lo que creemos que se ha mencionado en menor medida es el mensaje que reside en un relato que forma parte de su producción literaria tardía y que acompaña al mensaje postulado en *San Manuel Bueno, mártir* y en *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez*. Se trata de la historia que nos ocupa en el presente trabajo: *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. Pero antes de analizar este relato, creemos pertinente presentar, al menos en líneas generales, lo que según Unamuno es *el sentimiento trágico*, para así poder entender mejor la filosofía del *sentimiento cómico*.

3. El sentimiento trágico de la vida

Uno de los aspectos de mayor recurrencia a la hora de mencionar a Unamuno es la filosofía que abarca *el sentimiento trágico de la vida*.

Según Unamuno, el *hombre de carne y hueso*, siguiendo su inclinación natural, ansía salvaguardar su identidad frente a la amenaza de la muerte; esto lleva, por "angustia vital" (Unamuno 2017, 226), es decir, *por necesidad,* a la búsqueda de Dios como último "garantizador de nuestra inmortalidad" (Unamuno 2017, 139). Ergo, para que el ser humano pueda justificar y dar sentido a su existencia en el universo necesita de la existencia de Dios.

> "Creer en Dios es anhelar que le haya y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción. De este anhelo o hambre de divinidad surge la esperanza; de ésta, la fe, y de la fe la esperanza, la

> caridad; de este anhelo arrancan los sentimientos de belleza, de finalidad, de bondad." (Unamuno 2017, 227).

Sin embargo, incluso explicada así, la salvación de la conciencia individual choca con lo que dicta la razón, ya que la evidencia racional y científica nos confirma lo efímera que es la vida, lo frágil que es el hombre y el inevitable desenlace del destino de cada ser humano; todo ello sumado a la dificultad de sostener racionalmente la existencia de Dios, especialmente después de que nuestro autor leyera a Kant y así entendiera que lo que está más allá de los límites de la comprensión humana no puede ser sino especulación sobre la verdad, pero no la verdad absoluta.

En definitiva, el punto álgido de la tensión vital se alcanza cuando la razón y el corazón llegan a la contradicción. Es lo que llamamos el *sentimiento trágico*, generado a raíz de la contrariedad que resulta de una lucha trágica y permanente sin posibilidad alguna de victoria. Al no poder solventarse de ninguna manera este conflicto, esta discordancia se convierte en un modo de vida.

Podría argumentarse entonces que la existencia cobra una dimensión absurda. Sin embargo, Unamuno nos anticipa que la profunda voluntad de existir, el anhelo de inmortalidad, a pesar de ser absurdo, es el que da un sentido a nuestra existencia (Unamuno 2017, 292-293).

Una sentencia que resume, según el bilbaíno, el *sentimiento trágico*, se encuentra en el Nuevo Testamento, concretamente en Marcos 9:24: "¡Creo, Señor; socorre a mi incredulidad!"[1].

Unamuno sostiene que "esa contradicción es lo que da todo su más hondo valor humano" (Unamuno 2017, 169) a la angustia vital y las incertidumbres del hombre con respecto a la fe. Una coincidencia singular se da con el cénit de la línea interpretativa que traza en este sentido Nicolae Steinhardt en *El diario de la felicidad*. El erudito rumano, a su vez, también observa que en esta contradicción se halla la esencia misma de la condición humana, siendo estas palabras la representación misma de la incertidumbre y de la angustia (Steinhardt 2008, 95-96).

Muchos personajes de Unamuno representan el problema del hombre que, sintiendo y siendo consciente de que va a morir, busca una explicación, justificación o sentido a su existencia para que, de alguna manera, su singularidad cobre sentido y no perezca, a pesar de que el querer pervivir choque con saber que no lo conseguirá. La pregunta que inevitablemente surge a raíz de estas consideraciones es: ¿cómo lidiar con *el sentimiento trágico de la vida*?

Quizás no haya una única respuesta a esta pregunta, aunque creemos que el autor, por medio de sus últimas obras, nos presenta un puzle de creaciones literarias que abarca una posible solución. Antes de hablar de esta respuesta (o respuestas) que da

[1] Nos resumimos a ofrecer aquí la variante que da el mismo Unamuno, aunque las traducciones varíen dependiendo de la edición del Nuevo Testamento que se consulte. Véase Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*, prólogo de A. Sánchez-Barbudo, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2017, p. 169.

Unamuno por boca de sus personajes, deberíamos hablar de una figura literaria antológica que había marcado definitivamente al bilbaíno. Se trata de Don Quijote, quien, para Unamuno, es un gran representante de la contradicción que desemboca en el *sentimiento trágico de la vida*. Como es bien sabido, el caballero andante lucha con el fin de encontrar su propio camino y cambiar el mundo; pero, paradójicamente, en su cometido, y a pesar de ser incomprendido por los demás, consigue hacer que el mundo se modele en función de su visión, es decir, a convertir *su realidad* en *la realidad*.

> "Don Quijote es, entonces, un faro de luz para todos porque es capaz de ser un héroe trágico, consciente de su destino, que no defrauda, que no desiste, que se hace fuerte ante el engaño y la burla, en la adversidad, de donde saca victorias pequeñas, molidas a palos, pero que saben a cielo." (Melo Pereira 2017, 75).

En consecuencia, siguiendo el ejemplo de Don Quijote, la clave parecería estar en nuestra libre elección de escoger un modo de vida excelso y noble que dé sentido a la existencia (algo que nos recuerda a lo abogado por Séneca o Marco Aurelio, entre otros). Es lo que vemos representado por los personajes unamunianos más emblemáticos. La angustia vital que compartimos con el mundo nos hace identificarnos con los demás y sentir más empatía, hecho que propiciará el que queramos actuar de alguna manera. Este *actuar consciente* tiene una doble finalidad, pues da sentido a la existencia individual y a la colectiva. Es lo que hará San Manuel Bueno y de lo que se dará cuenta Emeterio Alfonso.

Sobre este último hablaremos a continuación.

4. La filosofía del "sentimiento cómico de la vida"

A pesar de no ser una obra extensa, *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* es, como diría Foucault, un *nœud dans un réseau*; una obra que constituye un eslabón importante dentro de la gran cadena literaria unamuniana (y no solamente).

> "C'est que les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées: par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases: nœud dans un réseau." (Foucault 1969, 34).

En esta historia, recogida en un volumen conjunto[1], se nos presenta la vida de un joven ahorrativo, Emeterio Alfonso, que esquiva el compromiso de cualquier índole. Es un mozo que busca acaudalar, pero sin un porqué. Disfruta observando su entorno

[1] Se trata de Miguel de Unamuno, *La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez, y tres historias más*, Alianza Editorial, Madrid, 2009. Inicialmente, en 1933, el mismo Unamuno había reunido en un mismo volumen a *San Manuel Bueno, mártir*, *La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez*, *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida* y *Una historia de amor*.

y se deleita con las tertulias, los cafés, el teatro y el ajedrez, pero desinteresadamente, evitando implicarse. Nos recuerda, en parte, a la emblemática figura del *flaneur*. A lo largo del relato, Emeterio tendrá conversaciones profundas e incluso contradictorias, punzantes, irónicas y jocosas con Celedonio Ibáñez, el que llegará a ser el "consejero, casi el confesor" (Unamuno 2009, 78) del protagonista. Estos diálogos dialécticos serán esenciales para la evolución del personaje y para el desarrollo de la historia.

Emeterio, circunspecto y cauteloso ante la posibilidad de que le engañen, huye del compromiso con Rosita, una joven que muestra interés en él y que lo declara abiertamente. Años después, Emeterio se arrepiente y se da cuenta que el hecho de haber sido ahorrativo en el amor no le benefició, pero ¿lo hace por miedo al compromiso en sí o porque, mediante el compromiso, cree que dejaría de ser él mismo? Siendo receloso, se aferra a sí mismo y a su conservación para evitar que cualquier factor externo que no controla provoque cambios en *su manera de ser*. Esto es lo que realmente le acongojará a lo largo de su vida, el problema de *seguir existiendo de una determinada manera*, o como diría Unamuno, "el pavoroso problema de la personalidad, si uno es lo que es y seguirá siendo lo que es." (Unamuno 2009, 208-209).

Igual que en el caso de Don Sandalio, la interacción de Emeterio con el mundo que le rodea se ve muy reducida, centrándose este en el ahorro como modo y filosofía de vida. El ahorro se aplicará también al dinero, que Emeterio consiguió acumular en cantidades significativas. Así, se acabará convirtiendo en *un pobre hombre rico* que, a pesar de del caudal que había acumulado con los años, seguía viviendo "como una sombre errante y ahorrativa, como un hongo, sin porvenir y ya casi sin pasado." (Unamuno 2009, 96).

Un momento importante en la historia es cuando don Hilarión, su superior en el lugar de trabajo, le preguntará: "¿Para qué quiere usted ahorrar así y hacerse rico?" (Unamuno 2009, 89) y continuará con un punzante "¿Es ahorrar por ahorrar? ¿Hacerse rico para ser rico?" (Unamuno 2009, 90). Pero lejos de referirse estas preguntas solo al ámbito del dinero, también inquieren sutilmente en "qué sentido da Emeterio a su vida y a sus actos". Este corto diálogo con don Hilarión le hará sumirse en "una vida imposible, de profunda soledad interior." (Unamuno, p 90).

La duda, la prudencia, el recelo y, en definitiva, la inacción que muestra en cada situación de su vida le impiden vivir plenamente e incluso perder su identidad, de tal manera que en un momento dado se verá sumido en un vacío existencial.

> "-¿Pero qué es de ti, Emeterio? -le preguntó aquél una vez que se encontraron-, ¿qué es de ti?
> -Mira, chico, no lo sé. Ya no sé quién soy.
> -¿Y antes lo sabías?
> -Ya no sé ni si soy… Vivo…" (Unamuno 2009, 96).

La historia tomará un giro cuando Emeterio, durante uno de sus paseos, verá a una chica que le llamará la atención. La curiosidad le llevará a seguirla hasta que, un

día, se dará cuenta de que la muchacha, Clotilde, es la hija de Rosita. A raíz de este suceso se reencontrará con Rosita y las reminiscencias darán paso a la transformación de Emeterio.

El cambio se produce cuando se da cuenta de su error y ve que, en el acto de *crear*, implicarse o simplemente *vivir* está la clave de una vida plena y feliz. Y así, se acabará casando con la mujer a la que había eludido en su juventud.

Para Emeterio el matrimonio llega a convertirse en una forma de compromiso, de actuación, de interacción, que da un sentido a su vida. Emeterio, en vista de obrar por el bien ajeno, acepta que su vida pueda acarrear problemas de diversa índole, pero prefiere enfrentar estos problemas con cierto desinterés, con la aceptación del azar, del riesgo y de todo aquello que había rehuido a lo largo de los años.

Análogamente, para San Manuel Bueno, prioritario era el hecho de poner su oficio y su vida al servicio de los demás, o mejor dicho de la felicidad de los demás, independientemente de los conflictos internos a los que veía sometida su propia alma. Si se compara el ejemplo de Emeterio con el de San Manuel Bueno se verá que son dos caras de la misma moneda. Si analizamos las dos obras encontraremos que el discurso aborda la misma cuestión, aunque en el caso de Emeterio se presente bajo el signo de la ironía. Solo corroboramos lo que el mismo autor declara, hablando sobre *San Manuel Bueno, mártir* y *Un pobre hombre rico*:

> "…íntimas profundas relaciones unen al hombre que comprometió toda su vida a la salud eterna de sus prójimos […] y al que no quiso comprometerse, sino ahorrarse." (Unamuno 2009, 205).

En palabras de Celedonio, el problema de la vida de Emeterio era "el aburrimiento de la soledad ahorrativa" (Unamuno 2009, 114). Si damos un giro a esta afirmación, la solución sería, pues, salir de la soledad ahorrativa para así no caer en el tedio. Salir de la soledad implica acción, y la acción acabará por cobrar un sentido en el proceso de constitución de la *personalidad imperecedera*.

Los diálogos de Emeterio con Celedonio, que adquieren por momentos una dimensión patética, nos recuerdan incluso que el ejercicio socrático puede ser útil para conocernos mejor a nosotros mismos. Por medio de estos diálogos se llegará a la conclusión de que no solo querer interaccionar con el mundo es importante, sino el modo en el que se interactúa con el mundo. Aquí es donde se nos presenta un matiz que el mismo Emeterio interioriza en un momento de rebelión hacia el autor (su creador) cuando asiente que "sí; hay que cultivar el sentimiento cómico de la vida, diga lo que quiera ese Unamuno." (Unamuno 2009, 110).

El *sentimiento cómico*, siendo a su vez una forma de *compromiso* o de *no compromiso*, "lleva a los mayores compromisos." (Unamuno 2009, 204). Esta concepción plantea el *pasar el rato*, el *dejarse vivir* de manera consciente, mostrar cierto desinterés frente a lo mundano, reírse de la vida y de uno mismo, aceptar lúcidamente la posibilidad de sentirse ridículo y reír, ya que la risa tiene un efecto purificador, de catarsis.

> "La risa está indicada para los estreñidos, los misantrópicos; es mejor que el agua de Carabaña. Es la virtud purgativa del arte, la catarsis, que dijo Aristóteles, o Aristófanes o quien lo dijera." (Unamuno 2009, 110).

Al final, el mismo Unamuno considera oportuno advertir al lector que Emeterio Alfonso no tiene un final trágico, como había ocurrido con otros de los personajes o los alter ego del autor, sino que consigue sobrevivir al paso del tiempo. Nos preguntamos si este detalle, a primera vista anodino, no es un indicio para entender cómo concibió realmente Unamuno el *sentimiento cómico de la vida* y a su representante, Emeterio.

> "Pero estos hombres así, a lo Emeterio Alfonso -o don Emeterio de Alfonso-, no se matan ni se mueren, son inmortales, o más bien resucitan en cadena. Y confío, lectores, en que mi Emeterio Alfonso será inmortal." (Unamuno 2009, 115).

La historia de Emeterio nos habla de la contradicción unamuniana con un matiz que creemos que puede dar todavía lugar a debate, más allá de lo que se haya podido estudiar. Ese matiz propicia el que reflexionemos y nos preguntemos, por medio de un giro argumental y con toda la subjetividad interpretativa que ello conlleve, ¿por qué no aceptar la *contradicción* sonriendo a la vida o al destino, siendo actores y espectadores a la vez? ¿Por qué no conciliar lo paradójico o discordante y optar por un *sentimiento tragicómico de la vida*? ¿Por qué no buscar (como pretendió Hermann Hesse con su obra *Narciso y Golmundo*) una simbiosis entre los elementos aparentemente antagónicos?

O, como nos sugiere el poeta Cavafis, ¿por qué no pensar en darle más importancia al camino que al destino final? ¿Por qué no intentar, por arduo o absurdo que resulte, aceptar lúcidamente nuestro inevitable desenlace con una sonrisa y centrarnos más en *disfrutar de las cortapisas o contradicciones del camino*?

Llevado al paroxismo, este *sentimiento tragicómico* que hemos sugerido podría aplicarse a la lucha agónica de Sísifo. Imaginemos por un momento a un Sísifo que es consciente de que, haga lo que haga, está condenado a la derrota existencial; en vez de caer en el desespero, elige aceptar su destino con una serena sonrisa. Sería el caso de un Sísifo que, desde la postura del espectador que contempla el teatro del mundo y la contradicción a la que se ve sumida su vida, encuentra la manera de darle un sentido y sabe que, a pesar de todo, existen también en ella momentos de felicidad.

5. A modo de conclusión

Unamuno es un filósofo que pretende despertar inquietudes, y, a pesar del paso de tiempo, lo consigue de manera primorosa. Aceptando el desafío de Unamuno, el estudio *a posteriori* de su obra nos permite interpretar dialécticamente los posibles significados alternativos que encierra su filosofía.

A raíz de lo que se ha expuesto en el presente trabajo, hemos querido poner de relieve el hecho de que se ha estudiado de manera exigua la pletórica riqueza de ideas

que esconde *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*. Esta obra es insoslayable si tenemos en cuenta que, a su vez, es una pieza clave del puzle de obras unamunianas que abordan el problema esencial de *la personalidad* frente al paso del tiempo.

¿*Quién soy*? Este interrogante (que roza lo aporético) atormentó incluso a Don Quijote y todavía no sabemos si el hidalgo dejó zanjado el asunto o no, ya que nos sigue haciendo reflexionar cuando leemos sus famosas palabras al respecto: "yo sé quién soy" (Cervantes 2007, 58). ¿Es esta la afirmación de Alonso Quijano o de Don Quijote? ¿Quién es, realmente, el que declara saber quién es? Y Unamuno, ¿consiguió dar una respuesta a esta gran pregunta por boca de San Manuel Bueno, Don Sandalio o Emeterio? Y nosotros, ¿sabemos realmente quiénes somos?

Referencias bibliográficas

Cervantes, Miguel de. 2007. *Don Quijote de la Mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara.

Foucault, Michel. 1969. *L'archeologie du savoir*, Paris : Éditions Gallimard.

García Berrio, Antonio, Hernández Fernández, Teresa. 2004. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Ediciones Cátedra, Grupo Anaya, S.A.

Liiceanu, Gabriel. 2016. *Nebunia de a gândi cu mintea ta*. București: Humanitas.

Llovet, Jordi, Caner, Robert, Catelli, Nora, Martí, Antoni, Viñas, David. 2015. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Melo Pereira, Yónatan. 2017. *Unamuno y Ortega ante Cervantes y el Quijote: el sentir y el pensar de la vida*, en "Philobiblion*"*. Revista de Literaturas Hispánicas, n. 6, p. 61-76.

Păcurariu, Doina Maria. 1977. *Miguel de Unamuno*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros. 2012. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.

Rujea, Viorel. 2000. *La literatura italiana y la Generación española de 1989*. Cluj-Napoca: Editura Napoca Star.

Steinhardt, N. 2008. *Jurnalul fericirii*. Argument de P.S. Justin Hodea Sigheteanul. Ediție îngrijită studiu introductiv, repere biobibliografice și indice de Virgil Bulat. Note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș. Cu „Un dosar al memoriei arestate" de George Ardeleanu. Iași: Polirom.

Unamuno, Miguel de. 2009. *La novela* de *don Sandalio, jugador de ajedrez, y tres historias más*. Madrid: Alianza Editorial.

Unamuno, Miguel de. 2017. *Del sentimiento trágico de la vida. La agonía del cristianismo*. Prólogo de A. Sánchez-Barbudo. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

DOI: 10.35923/QR.09.02.36

Oana-Adriana DUȚĂ
(Universidad de Craiova)

Aspectos de divergencia sintáctica entre el español y el rumano: el complemento de régimen preposicional

Abstract: (Aspects of Syntactic Divergence between Spanish and Romanian: a Teaching-Oriented Approach) This article aims at performing a cross-linguistic analysis of prepositional complements in Spanish and Romanian. These two Romance languages exhibit various convergences, but also divergences in terms of the compulsory use of prepositions after certain verbs, for reasons such as transitivity, prepositional regime or pronominal regime. Such syntactic divergences can result in difficulties for Romanian learners who are studying Spanish and we consider that they should be taken into account when drawing up teaching strategies and activities.

Keywords*: syntax, prepositional complement, prepositional regime, transitivity, language teaching.*

Resumen: Resumen: El presente artículo se propone realizar un análisis interlingüístico, español-rumano, en lo que concierne al complemento de régimen preposicional. Entre las dos lenguas romances existen numerosas convergencias, pero también divergencias en cuanto al uso obligatorio de las preposiciones después de determinados verbos, por razones como la transitividad, el régimen preposicional o el régimen pronominal. Estas divergencias sintácticas son factores que pueden dificultar el aprendizaje de la lengua española por los estudiantes rumanos y consideramos que es importante tomarlas en cuenta a la hora de diseñar estrategias y actividades didácticas.

Palabras clave*: sintaxis, complemento de régimen, régimen preposicional, transitividad, didáctica.*

1. Introducción

Las nociones de memoria y olvido, los dos extremos del paradigma en torno al cual se construyó la temática de la conferencia que hospedó la presentación de este artículo, se expresan en la lengua mediante una multitud de estructuras sintácticas. Entre estas, las parejas verbales *recordar/acordarse de* y *olvidar/olvidarse de* presentan dificultades particulares para los estudiantes rumanos, pues muchas veces estos combinan de manera errónea el verbo transitivo con la preposición o el régimen pronominal con un objeto directo. Efectivamente, el complemento de régimen preposicional es una estructura sintáctica que genera dificultades de adquisición y errores de uso entre los estudiantes rumanos y en sus trabajos de redacción es frecuente encontrar estructuras como **olvidé de esto, *me recordé de esto, *pienso a ti, *sueño a ser azafata*, etc. La incorrección gramatical de tales estructuras se debe primariamente a la aplicación de normas sintácticas de la lengua materna – el rumano –, con lo cual

postulamos que las divergencias sintácticas entre las dos lenguas inciden en el uso correcto del complemento de régimen preposicional y se deberían tomar en cuenta a la hora de diseñar estrategias y actividades didácticas al respecto.

Para tener una imagen adecuada de las divergencias sintácticas entre el español y el rumano en lo que concierne al complemento de régimen preposicional, proponemos este artículo estructurado en cuatro secciones. Primero, presentamos los principales aspectos teóricos relacionados con el complemento de régimen preposicional en español. Después, siguiendo la clasificación de los verbos de régimen realizada en la *Gramática descriptiva de la lengua española*, realizamos una vista comparativa entre español y rumano para el régimen preposicional (fijo y variable con *a*, *de*, *en*, *con*) con verbos no pronominales y, respectivamente, pronominales. Al final, proponemos una clasificación de las divergencias interlingüísticas según su naturaleza sintáctica y su impacto sobre el aprendizaje de la lengua española y cerramos con algunas conclusiones parciales y aperturas para futuras investigaciones.

2. El complemento verbal de régimen preposicional

El complemento verbal de régimen preposicional indica tradicionalmente una relación de dependencia entre el núcleo y el modificador. En el caso de las estructuras verbales, esto apunta a las diferentes posibilidades de complementación de un verbo en el discurso (habituales u ocasionales), es decir a un tipo de rección, pero no necesariamente una función sintáctica oracional. Tal como lo muestra Cano Aguilar, el complemento de régimen verbal ha sido ignorado en muchas gramáticas, puesto que a veces se le incluyó en alguna otra función preexistente (objeto directo) o bien se creó otra función (suplemento) (1999: 1811). El complemento de régimen preposicional coincide con los circunstanciales en el uso de la preposición, pero no es lo mismo decir *Pienso en ti* que *Trabajo en mi casa*, ya que en esta última oración el sintagma preposicional se puede sustituir por *allí*; para indicar complementos dentro del predicado, el español solo dispone de adverbios locativos, temporales y modales. Sin embargo, existen construcciones como *Procede de allí*, en las cuales aún se debate si hallamos un locativo regido o un complemento de régimen. Además, a diferencia de lo que ocurre en el caso de los complementos circunstanciales, las determinaciones preposicionales no pueden aparecer y establecerse sobre cualquier proceso verbal, sino que son específicas de ciertos verbos. Este viene a ser uno de los criterios más claros para distinguir a los complementos de régimen preposicional de los circunstanciales, que en principio son aptos para cualquier enunciado.

La preposición introductora del complemento de régimen preposicional carece de cualquier significado, solo marca la rección; desde este punto de vista, para algunos gramáticos, los complementos de régimen "se aproximarían a la transitividad" (Gutiérrez Araus 1987, etc.). La preposición puede establecer diversas relaciones de sentido con el verbo: objetivo (*soñar con*), comitativo (*contar con*), tema (*hablar de*), destinatario (*dirigirse a*), origen (*abjurar de*), locativo (*reparar en*), contenido (*constar de*), objeto efectuado (*incurrir en*).

El complemento de régimen preposicional es el segundo actante del verbo (después del sujeto) y comparte con el objeto directo y con algunos objetos indirectos el hecho de constituir la determinación central del verbo, mientras que con los complementos circunstanciales comparte el hecho de que lo exige la semántica de determinados verbos (*ir, venir* requieren un complemento de régimen que indique el origen o el destino; *reunirse* requiere un complemento que indique la compañía, etc.).

A lo largo del tiempo, el complemento de régimen preposicional ha presentado variaciones históricas, como:

- alternancias entre el régimen sin preposición (objeto directo) y con: *matando en aquellos que fallaua delante si* (*Primera Crónica General*, 342, 6-8), *contemplar en aquella cara de Dios* (*Lazarillo de Tormes*, 120);
- alternancias entre distintos tipos de régimen preposicional: *Dubdar en ello sería pecar en el Espíritu Santo* (Arcipreste de Talavera, *Corbacho*, 136);
- alternancias en función de la naturaleza categorial del complemento: *Ha querido Nuestro Señor de me poner cuidado* (Juan de Ávila, *Epistolario*).

3. Vista comparativa entre español y rumano – el régimen preposicional con verbos no pronominales

Nuestra presentación sigue la propuesta de clasificación mencionada en la *Gramática descriptiva de la lengua española* (Cano Aguilar 1999: 1822-1854). En lo que concierne el enfoque comparativo interlingüístico, por convergencia entendemos la presencia obligatoria de la preposición equivalente en rumano, mientras que por divergencia entendemos la presencia de otra preposición o bien de ninguna.

En lo que concierne a los verbos que requieren un régimen fijo con la preposición *a* (rum. *la*), se observan convergencias entre el español y el rumano en los siguientes casos: *contestar/responder, atender, aludir, asistir/concurrir, faltar, asentir, contribuir, acceder, aspirar, proceder, apelar, recurrir, renunciar, equivaler*. Se registran divergencias en los verbos:

- *acompañar*: régimen fijo con *a* en español, pero el equivalente rumano *a însoți* requiere un objeto directo, si bien es cierto que también en español el complemento de régimen presenta una semántica muy cercana a la del objeto directo, como por ejemplo en *El sentido común no acompañó a sus palabras*;
- *ayudar*: en rumano puede ir seguido tanto por un complemento preposicional, como por objeto indirecto;
- *faltar al respeto*: cuya equivalencia rumana es una paráfrasis*, a fi nerespectuos*;
- *propender a*: régimen con *către* en rumano;
- *sucumbir a*: el equivalente rumano *a ceda* requiere un objeto indirecto.

Entre los verbos que requieren un régimen variable con *a* (alternando con otras preposiciones, como *hasta* o *hacia*), destacamos convergencias en los siguientes casos: *acudir, ir, venir.* Se notan divergencias en el caso de:

- *acertar/atinar:* régimen variable con *a* o *con* en español, mientras el equivalente rumano requiere un objeto directo;
- *dar a* (rum. *a da către*), *dar con* (rum. *a da de*), *dar en* (objeto directo en rumano);
- *corresponder a* (el equivalente rumano requiere un objeto indirecto), *corresponder con* (convergencia en el régimen preposicional con el equivalente rumano, que requiere la preposición *cu*).

La categoría de los verbos que requieren régimen fijo con *de* también presenta varios casos de convergencias y divergencias. Notamos convergencias en el caso de los verbos *cuidar, usar* (en rumano se debe emplear como verbo pronominal para ir seguido por la preposición: *a se folosi de*), *disfrutar, gozar, carecer, disponer, sufrir, padecer, depender, abjurar, abusar, prescindir, proceder* y *provenir*. Los siguientes verbos presentan divergencia de régimen entre español y rumano:

- *necesitar, precisar, requerir:* en castellano alterna el régimen directo con el régimen preposicional: *Necesito dinero; Necesito de ti; Este problema necesita (de) una atención especial*, mientras que en rumano la locución verbal *a avea nevoie* requiere la preposición *de*: *Am nevoie de bani; Am nevoie de tine*, pero el verbo *a necesita* requiere objeto directo: *Problema necesită o atenție specială*;
- *cambiar*: en castellano alterna el régimen directo con el régimen preposicional: *Cambió su coche/Cambió de coche*, mientras que en rumano solo es posible el régimen directo: *Și-a schimbat mașina*;
- *conocer, saber, sospechar*: en castellano predomina el régimen directo y en rumano solo es posible el régimen directo:
- *desistir*: régimen fijo con *de* en español y con *la* en rumano;
- *desconfiar* y *constar*: régimen fijo con *de* en español y con *în* en rumano;
- *alardear/presumir*: régimen fijo con *de* en español y con *cu* en rumano.

La categoría de los verbos que requieren régimen variable con *de* presenta convergencias con el rumano en lo que concierne a verbos como *hablar*, en cuyo caso alternan el régimen directo y el régimen preposicional. Se notan divergencias en el caso de los siguientes verbos:

- *diferir, discrepar, disentir*: régimen con *de* en castellano (*disentir* también acepta la preposición *en*), pero con *cu* en rumano;
- *entender, gustar*: en español alterna el régimen directo con el régimen preposicional, en rumano solo es posible el régimen directo;
- *dudar*: régimen preposicional con *de* o *en* en castellano, mientras que el equivalente pronominal rumano *a se îndoi* requiere la preposición *de* o un objeto directo;
- *participar*: régimen con *de* o *en* en castellano, pero con *la* en rumano.

En cuanto a los verbos españoles que requieren un régimen fijo con la preposición *en*, *confiar, creer, consistir, perseverar, persistir, prorrumpir* registran convergencias con el rumano, mientras que en el caso de los siguientes se constatan

divergencias: *repercutir* (régimen con *asupra* en rumano)*, reparar* (objeto directo en rumano)*, incurrir, resultar* (sus equivalentes rumanos, *a se deda* y, respectivamente, *a conduce*, requieren régimen con *la*). Entre los verbos que requieren un régimen variable con *en*, señalamos convergencia en el caso de *abundar*: las dos estructuras sintácticas posibles en español – *abundar* + *en* + sustantivo y *abundar* + sujeto – son posibles también en rumano. Se registran divergencias en el caso de los verbos *pensar* (régimen con *la* en rumano) *incidir* (régimen con *en* o *sobre* en castellano, pero el equivalente rumano *a influența* requiere objeto directo), *insistir* (el equivalente rumano *a insista* requiere la preposición *asupra* o un objeto directo).

En la categoría de los verbos españoles que requieren el régimen fijo con *con*, destacamos los verbos *armonizar, contrastar, simpatizar, contactar*, que presentan convergencia con el rumano desde este punto de vista. En cambio, el verbo *contar* requiere la preposición *con* en español, pero su equivalente rumano, *a conta*, requiere *pe*. En el caso de los verbos *cumplir, acabar* y *terminar*, el régimen directo y el régimen preposicional alternan en español, mientras que en rumano solo es posible el régimen directo. Entre los verbos que requieren el régimen variable con *con*, señalamos tres que presentan divergencias con sus equivalentes rumanos:

- *corresponder*, que en español puede ir seguido tanto por *con*, como por *a*, mientras que el equivalente rumano admite la preposición *cu* o un objeto indirecto;
- *coincidir*, que varía su significado en español según va seguido por *con* o por *en* y presenta las siguientes equivalencias en rumano: *coincidir con =a fi de acord cu, a se întâlni cu*; *coincidir en = a fi de acord asupra*;
- *soñar*, que en español va seguido por un complemento de régimen preposicional con *con* o por objeto directo, mientras que en rumano requiere la preposición *la* o un objeto directo.

4. Vista comparativa entre español y rumano – el régimen preposicional con verbos pronominales

Entre los verbos pronominales que requieren régimen fijo con *a* en castellano, remarcamos convergencia con el rumano en el caso del verbo *adaptarse* y divergencias en el caso de los siguientes verbos:

- *dirigirse, dedicarse, oponerse*: sus equivalentes rumanos van seguidos por un objeto indirecto;
- *aficionarse, apresurarse, limitarse, negarse, resolverse*: generalmente van seguidos por la preposición *a* y un infinitivo en castellano, mientras sus equivalentes rumanos van seguidos por una subordinada de objeto directo encabezada por *să* (por ejemplo, *negarse a aceptar la realidad = a refuza să accepte realitatea*), aunque también es posible la presencia de la preposición en el caso de *a se limita la*;
- *acostumbrarse, acomodarse*: el equivalente rumano *a se obișnui* va seguido por la preposición *cu*.

Señalamos convergencia con el rumano en el caso de dos verbos que en español tienen régimen preposicional variable con *a*: *convertirse* (seguido por las preposiciones *a* o *en*) y *referirse*. Los siguientes verbos presentan divergencia a nivel interlingüístico en lo que concierne al régimen preposicional: *acercarse, aproximarse* (el equivalente rumano *a se apropia* requiere la preposición *de*), *atreverse* (el equivalente rumano *a îndrăzni* requiere objeto directo), *comprometerse* (el equivalente rumano *a se angaja* acepta tanto el régimen preposicional con *la*, como el objeto directo), *decidirse* (el verbo castellano acepta las preposiciones *a* o *por*, mientras el equivalente rumano *a se hotărî* permite el régimen preposicional con *la* o el objeto directo).

En lo que concierne a los verbos que requieren el régimen fijo con *de*, se notan convergencias con el rumano para *alejarse, apartarse, desprenderse, deshacerse, librarse, privarse, encargarse, prevalerse, servirse, compadecerse, mofarse, burlarse, diferenciarse, distinguirse, tratarse*, mientras los siguientes verbos pertenecen a la categoría de las divergencias:

- *acordarse, olvidarse*: régimen fijo con *de* en castellano, mientras que en rumano funcionan también como transitivos; esto se debe probablemente a la existencia, en español, de dos verbos sinónimos para cada extremo del paradigma, un verbo transitivo y un verbo pronominal con régimen preposicional (*recordar/acordarse* vs *olvidar/olvidarse*);
- *despedirse*: régimen fijo con *de* en castellano y con *de la* en rumano; como observaremos a continuación, esta divergencia no se debe tanto a la diferencia de régimen entre el verbo castellano y su equivalente rumano, sino más bien a la disponibilidad del sistema lingüístico – en castellano no existe una estructura similar a la preposición compuesta *de la*;
- *abstenerse*: régimen fijo con *de* en castellano y con *de la* o bien régimen directo (si el verbo va seguido por una subordinada de objeto directo) en rumano;
- *apoderarse, vengarse*: régimen fijo con *de* en castellano, mientras las estructuras equivalentes rumanas – *a pune stăpânire, a se răzbuna* – requieren un objeto directo introducido por la preposición *pe*.

En el caso de los verbos que presentan régimen variable con *de* (alternando con *por* y *con*) en español, notamos una convergencia general para los verbos *avergonzarse, asombrarse, lamentarse, preocuparse, reírse, extrañarse, quejarse, aburrirse, cansarse, espantarse*; aunque la convergencia no es ubicua, es poco probable que los casos de divergencia generen dificultades de uso. Se observan, en cambio, divergencias en lo que concierne a los verbos *alegrarse* (régimen variable con *de* y *por* en castellano, régimen con *de* y *pentru*, pero también régimen directo cuando el verbo va seguido por una subordinada de objeto directo en rumano) y *equivocarse* (régimen variable con *de*, *en* y *con* en castellano, pero régimen preposicional con *la* o régimen directo en rumano).

Dentro de la categoría de verbos que presentan régimen preposicional fijo o variable con *en* en castellano señalamos convergencia con el rumano en el caso del verbo *complacerse* y divergencia en los siguientes casos:

- *empecinarse/empeñarse*: régimen fijo con *en* en castellano, mientras en rumano alternan el régimen preposicional con *în* y el régimen directo;
- *esmerarse*: régimen fijo con *en* en castellano, pero régimen directo en rumano;
- *fijarse*: régimen fijo con *en* en castellano, pero con *la* en rumano;
- *interesarse*: régimen con *por* o *en* en castellano, pero con *de* en rumano.

Finalmente, entre los verbos pronominales que presentan régimen fijo o variable con *con* observamos convergencia de régimen con el rumano para *casarse, batirse, comunicarse, conformarse, contentarse, reconciliarse, llevarse, encontrarse* y evidenciamos las siguientes divergencias:

- *entrevistarse*: verbo de régimen en español, mientras que en rumano no existe un verbo equivalente, la traducción se realiza mediante una paráfrasis (*a avea o întrevedere*); la preposición sí es equivalente (*con* = *cu*), pero la divergencia verbal afecta el uso correcto de la estructura;
- *encariñarse*: régimen fijo con *con* en español, pero régimen directo en rumano;
- *enfadarse*: régimen fijo con *con* en español, pero con *pe* en rumano;
- *meterse:* régimen fijo con *con* en español, pero con *de* en rumano;
- *aliarse, juntarse, unirse*: régimen variable con *a* o *con* en español, pero solo con *cu* en rumano;
- *entusiasmarse*: régimen con *con* en español, pero generalmente régimen directo en rumano (el sintagma que desempeña la función de complemento de régimen en español es el sujeto gramatical en rumano).

5. Propuesta de clasificación de las divergencias

Después de pasar revista a los principales verbos castellanos que requieren régimen preposicional en español y de comparar su comportamiento con lo que ocurre en el caso de sus equivalentes rumanos y partiendo de la premisa de que los casos de convergencia no tendrían que causar problemas para los nativos rumanos a la hora de aprender español, proponemos una clasificación de las divergencias también desde un punto de vista didáctico. Concretamente, proponemos clasificar las divergencias según la probabilidad de que estas generen errores gramaticales por parte de los estudiantes rumanos. Así, consideramos que en los siguientes casos las divergencias no tienen por qué dar pie a errores gramaticales, por las razones que detallaremos a continuación:

- las situaciones en las que, si bien difiere el régimen preposicional de una lengua a otra, se mantiene el matiz de transitividad, como ocurre con *acompañar*;
- el uso de una preposición con una carga semántica similar: los verbos españoles *propender* y *dar* seguidos por la preposición *a* tienen equivalentes semánticos rumanos (*a înclina, a da*) seguidos por la preposición *către*;
- la correspondencia semántica entre un sintagma preposicional español con *a* y el dativo rumano: verbos como *sucumbir, dirigirse, dedicarse, oponerse*,

etc. van seguidos por un complemento de régimen preposicional con *a*, mientras sus equivalentes rumanos requieren objeto indirecto;
- la existencia de varias posibilidades de régimen en español, una de las cuales corresponde con las del rumano, como ocurre con los verbos *necesitar/precisar/requerir, cambiar, conocer/saber/sospechar, entender, gustar, cumplir, acabar/terminar*;
- la existencia de estructuras sinonímicas, cada una con sus propios requerimientos de régimen: por ejemplo, el verbo de régimen *reparar* es sinónimo con los verbos transitivos *notar* y *observar* y su equivalente rumano suele ser el transitivo *a observa*.

Existen, en cambio, divergencias que, desde nuestro punto de vista, pueden generar errores gramaticales para los nativos rumanos a la hora de aprender español y, por lo tanto, es importante gestionarlas de manera adecuada en las clases de lengua. Primero, en español existen estructuras que no tienen un equivalente isomórfico en rumano y, en este caso, es importante aprender el sintagma como tal, prestando debida atención al régimen preposicional, como ocurre con *faltar al respeto*. Segundo, las situaciones más numerosas son aquellas que tienen que ver con el régimen verbal, ya sea por la transitividad, por el régimen preposicional o por el régimen pronominal.

Entre los casos de divergencia reseñados, hay muchos en los que el problema reside en la transitividad del verbo. Verbos como *aficionarse, apresurarse, limitarse, negarse, resolverse, ayudar, acordarse, incidir, insistir, acertar, atinar, apoderarse, vengarse, empecinarse, empeñarse, esmerarse, encariñarse, atreverse, comprometerse, alegrarse, equivocarse* requieren una preposición en español, pero sus equivalentes rumanos son transitivos (si bien, en ocasiones, el régimen directo alterna con el régimen preposicional como en el caso de *a se bucura*, *a ajuta* o *a-și aminti*). Para algunos verbos, en rumano se hace una distinción de régimen según la categoría del sintagma nominal regido por el verbo: cuando el sintagma es suboracional, el verbo rumano va seguido por preposición (*insistir en algo = a insista asupra unei chestiuni, me alegro de esto = mă bucur de acest lucru, se empeñó en una estupidez = s-a încăpățânat într-o prostie*); cuando el sintagma es una subordinada, esta sigue directamente al verbo y desempeña la función de objeto directo (como en los ejemplos *insiste en que nos veamos allí = insistă să ne vedem acolo, me alegro de verte = mă bucur să te văd, se empeñó en demostrar que tenía razón = s-a încăpățânat să arate că avea dreptate*). En estas situaciones, se debería intentar evitar que el estudiante rumano considere que el verbo español también es transitivo, como el verbo rumano equivalente, con el cual ya está familiarizado.

En otras situaciones, la divergencia se refiere precisamente al régimen preposicional: el verbo equivalente rumano requiere otra preposición que el verbo español: *equivaler a = a echivala cu, desistir de = a renunța la, desconfiar de = a nu avea încredere în, constar de = a consta în, alardear/presumir de = a se lăuda cu, resultar en = a conduce la, incurrir en = a se deda la, pensar en, repercutir en, diferir de, discrepar de, disentir de/en = a nu fi de acord cu, participar de/en = a participa*

la, *repercutir en = a avea repercusiuni asupra*, *contar con = a conta pe*, *soñar con = a visa la* (tanto en español, como en rumano también es posible la estructura transitiva), *coincidir en = a fi de acord asupra, dar con = a da de, acostumbrarse/acomodarse a = a se obișnui cu, interesarse por/en = a se interesa de, aliarse, juntarse, unirse a/con = a se alia, uni cu, fijarse en = a se uita la, enfadarse con = a se supăra pe, meterse con = a se lua de, hacerse con = a pune mâna pe, acercarse, aproximarse a = a se apropia de*. Lo importante, en estos casos, es evitar que el estudiante rumano emplee en español la preposición equivalente con la que está requerida por el verbo rumano (generando estructuras equivocadas como, por ejemplo, **Sueño al día cuando acabe la carrera* o **Pienso a mi amiga todos los días*).

Finalmente, algunos verbos levantan problemas de uso por su régimen pronominal. El verbo español *usar* se emplea tanto como transitivo, como como verbo de régimen (con *de*), mientras que en rumano el verbo no pronominal es transitivo (*a folosi*) y el verbo pronominal requiere la preposición (*a se folosi de*). En español, el verbo *entusiasmarse* es un verbo pronominal de régimen (con *con*), mientras que en rumano el verbo *a entuziasma* se suele emplear como transitivo y el sintagma que en español funcionaba como complemento de régimen viene a ser el sujeto gramatical: *Carlos se entusiasmó con esa oportunidad = Oportunitatea aceea l-a entuziasmat pe Carlos*. Lo mismo ocurre con las parejas de verbos *olvidar/olvidarse de* y *recordar/acordarse de*, que tienen, cada una, un solo equivalente en rumano (*a uita* y, respectivamente, *a-și aminti*), que acepta tanto el régimen directo, como el régimen preposicional con *de*.

6. Conclusiones parciales y futuras investigaciones

En resumidas cuentas, el complemento de régimen preposicional es una estructura sintáctica que puede generar dificultades para los nativos rumanos a la hora de aprender español; para mitigar tales dificultades, es importante concientizar y tomar en cuenta las divergencias sintácticas que existen entre los verbos españoles y sus equivalentes semánticos rumanos. Postulamos que, si los estudiantes son conscientes de que entre los dos idiomas existen divergencias a nivel de transitividad, a nivel de régimen preposicional y a nivel de régimen pronominal, prestarán más atención al uso de la estructura adecuada. Consideramos que el proceso didáctico saldría ganando si se desarrollaran más trabajos en esta dirección de investigación, posiblemente realizando también análisis de frecuencia de errores, para tener una imagen correcta también a nivel cuantitativo.

Bibliografía

Alarcos Llorach, Emilio. 1968. *Verbo transitivo, verbo intransitivo y estructura del predicado*, en "Estudios de gramática funcional del español", 2ª ed., Madrid: Gredos, 109-123.

Bosque, Ignacio. 1983. *Dos notas sobre el concepto suplemento en la gramática funcional*, in "Dicenda" 2, 147-156.

Cano Aguilar, Rafael. 1999. *Los complementos de régimen verbal*, en Bosque, Ignacio and Violeta Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1807-1854.

Demonte, Violeta. 1991. *La realización sintáctica de los argumentos: el caso de los verbos preposicionales*, in "Detrás de la palabra. Estudios de gramática española", Madrid: Alianza Editorial, 69-115.

Gutiérrez Araus, María Luz. 1987. *Sobre la transitividad preposicional en español*, in "Verba" 14, 367-381.

Rodríguez Rodríguez María Nayra, Gyorfi, Ana María. 2018. *Estudio de las dificultades de aprendizaje del hablante rumano de español como lengua extranjera*, in "Onomázein" 40, 196-233.

Roegiest, Eugeen. 1996. *El régimen directo preposicional del rumano y del portugués en contraste con el español*, en J. De Kock (ed.). "Lingüística contrastiva. Gramática española. Enseñanza e investigación. Apuntes metodológicos", Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 63-96.

Spitzová, Eva. 1974. *El régimen y los complementos del verbo*, in "ERB: VII, 45-57.

DOI: 10.35923/QR.09.02.37

Mihai ENĂCHESCU
(Universidad de Bucarest)

Las palabras olvidadas: las denominaciones de la *alcachofa* en el castellano medieval

Abstract: (Forgotten words: denominations of *alcachofa* in Medieval Spanish) The Arabic element was the most important layer of the Spanish lexicon until the 16th century, after the Latin one, but after the loss of Arab political and cultural influence, many Arabisms fell into disuse. The field of botany is one of the ones that has incorporated the most Arabisms, with many names of fruit, vegetables and vegetables used in human nutrition and one of the best preserved to date. From this field, we have selected the word *alcachofa*, which in the medieval period was part of a synonymic series that included 5 elements: *alcachofa – alcaucil – alcana – alcanería – cardo arrecife*. Its competitors have all disappeared or have been relegated to the dialect sphere and *alcachofa* is, today, the only current name in common Spanish. The purpose of this work is a lexicological, lexicographical and diachronic approximation of these words, which have in common their Arabic origin (except *cardo*). We will try to trace the linguistic history of these words thanks to the data provided by the diachronic corpus of Spanish, CORDE and CDH, as well as through the historical and etymological dictionaries of Spanish, collected in NTLLE.

***Keywords**: Arabisms, synonymic series, alcachofa, forgotten words, history of the Spanish lexicon.*

Resumen: El elemento árabe fue la más importante capa del léxico español hasta el siglo XVI, después del latino, pero después de la pérdida de la influencia política y cultural árabe, muchos arabismos caen en desuso. El campo de la botánica es uno de los que más arabismos ha incorporado, con muchísimas denominaciones de fruta, verdura y hortaliza utilizada en la alimentación humana y uno de los que mejor se conserva hasta la actualidad. De este campo, hemos seleccionado la voz *alcachofa*, que en el período medieval se inscribía dentro de una serie sinonímica que comprendía 5 elementos: *alcachofa – alcaucil – alcana – alcanería – cardo arrecife*. Sus competidores han desaparecido todos o bien han quedado relegados al ámbito dialectal y *alcachofa* es, hoy en día, la única denominación vigente en el español común. El propósito de este trabajo es una aproximación lexicológica, lexicográfica y diacrónica de estas palabras, que tienen en común su origen árabe (salvo *cardo*). Intentaremos reseguir la historia lingüística de estos vocablos gracias a los datos proporcionados por los corpus diacrónicos del español, CORDE y CDH, así como a través de los diccionarios históricos y etimológicos del español, recogidos en NTLLE.

Palabras clave: *arabismos, serie sinonímica, alcachofa, palabras desusadas, historia del léxico español.*

1. Introducción

El elemento árabe fue la más importante capa del léxico español hasta el siglo XVI, después del latino (Lapesa, 1986: 133). Durante la Baja Edad Media el arabismo comienza a competir con el cultismo de origen latino y el extranjerismo europeo. Después comienza el retroceso, que Lapesa (1986: 155-156) atribuye a la decadencia de la influencia cultural musulmana y al influjo del Renacimiento europeo.

Tampoco se puede olvidar la actitud de rechazo hacia los arabismos, que llevaría a la mengua de este inventario: "es innegable que desde la Edad Media a nuestros días ha disminuido considerablemente el número de arabismos del iberorromance en uso." (Corriente Córdoba, 2013: 203).

> La creciente actitud negativa para con el mundo islámico que caracteriza el tardío Medioevo español acaba por alcanzar el vocabulario de origen árabe. […] Con los nuevos gustos y modos de la época prerrenacentista muchos aspectos de la cultura material heredada de los vecinos musulmanes quedaron desfavorecidos. En el plano lingüístico se ve el inicio del lento proceso de la eliminación de muchas palabras de origen árabe […]. (Dworkin, 2013: 648-649)

La sustitución de los arabismos por voces de otros orígenes (cultismos latinos, extranjerismos europeos, creaciones internas) es un tema enfocado en varios estudios anteriores (Enăchescu 2015, 2016, 2017a, 2017b, 2017c, 2018, 2019a, 2019b, 2020), donde hemos analizado un buen número de arabismos[1].

El campo de la botánica es uno de los que más arabismos ha incorporado, con muchísimas denominaciones de fruta, verdura y hortaliza utilizada en la alimentación humana y uno de los que mejor se conserva hasta la actualidad.

La introducción de la voz *alcachofa* en el repertorio léxico del castellano obedece a una necesidad práctica: se introducen a la vez el objeto y la cosa, ya que esta hortaliza era antes desconocida en la península. Sin embargo, esta denominación no será la única utilizada, pues asistimos al "caso límite de una escala sinonímica quíntuple formada por arabismos: *alcachofa-alcana-alcanería-alcaucil-cardo arrecife*" (Maíllo Salgado, 1998: 473). De estas cinco denominaciones, solo *alcachofa* permanece como voz usual en español, las demás han desaparecido o han quedado relegadas al ámbito dialectal.

El estudio se desarrollará en dos direcciones. Primero, vamos a hacer una investigación lexicográfica de los diccionarios históricos del español, recogidos por el NTLLE. Las definiciones y las indicaciones de uso nos pueden sugerir sobre la vigencia de las voces en la época, además del estado de su rivalidad léxica. Segundo, se hará una investigación del corpus, tomando como base el corpus CDH, el más completo de los corpus del español. Las cifras, aunque relativas, nos pueden dar indicios sobre el uso de los vocablos en cuestión a lo largo del tiempo.

[1] Véanse, entre otros, también los estudios dedicados a los arabismos de Neuvonen (1941), Maíllo Salgado (1998) y Corriente Córdoba (1992), o bien los capítulos dedicados a arabismos de varias historias del español: Lapesa (1986), Dworkin (2012), Corriente Córdoba (2013), Torrens Álvarez (2007) o Penny (2006).

2. Investigación lexicográfica

2.1. Alcachofa

Viene del ár. hisp. *ḫaršûfa, ḫuršafa*, ár. cl. *ḫaršafa*, y su primera documentación, en la forma *carchofa* es de 1423. El uso de *alcaucil* en América puede sugerir que *alcachofa* es de introducción tardía en castellano y entre sus sinónimos se indican: *alcaucil, alcanería* y *cardo arrecife* (DCECH I, 125).

En el *Diccionario Histórico* (DH 1960) se indican otras formas, algunas accidentales: *alcarchofa, alcarchopha, alcachorfa, algarchofa, alcachofla, arcachofa, argachofa, acachofa, agachofa.* La forma *alcarchofa* es la más antigua en español y la más parecida a su étimo. Es la única que aparece en los diccionarios que van desde 1492 (el *Vocabulario* de Nebrija) hasta 1611 (el *Tesoro* de Covarrubias). Aparece en todas las ediciones del diccionario académico hasta la actual.

En el *Vocabolario español-italiano* (1620) de Lorenzo Franciosini Florentín aparece por primera vez la forma *alcachofa* como alternativa, siendo *alcarchofa* la entrada: "alcarchofa, o alcachofa. Carciofo."

En el *Diccionario castellano y portuguez para facilitar a los curiosos la noticia de la lengua latina, con el uso del vocabulario portuguez y latino* (1721) de Raphael Bluteau, aparecen las dos entradas, pero ya en la entrada *alcarchofa* se remite a *alcachofa*.

En *Autoridades* (1726) aparece solo *alcachofa*, y en *Academia* 1770: "lo mismo que alcachofa". (cf. NTLLE).

La primera documentación del corpus CDH corrige con más de 100 años la fecha propuesta por Corominas.

> E quando finca por labrar lieua la yerua que ha rrays asi como son los cardos que lieuan las cardas que lieuan las ***alcarchofas*** los que les semejan. E quando mueuen esta tierra mueuense. (a1300, Anónimo, *Tratado de Agricultura de Ibn Bassal*)

2.2. Alcana

Es una palabra de etimología disputada, considerada un doblete de *alheña*. El DCECH (I, 166) indica que proviene del bajo lat. *alchanna*, que a su vez vendría del ár. *ḥinnā'*. No se menciona el significado 'alcachofa', sino solo el de '*alheña*'. El diccionario de arabismos propone como origen el ár. hisp. *alḥínna*, y este del ár. clás. *ḥinnā'* (DAAL, 108). Finalmente, Maíllo Salgado (1998: 223-224) propone como étimo el ár. *al-ŷanāra,* del lat. *cinara* o *cynara*, pero solo para el significado 'alcachofa'.

Aparece en todos los diccionarios consultados exclusivamente con el significado 'alheña', un arbusto de cuyas hojas molidas se extrae una sustancia amarilla usada en tintorería y perfumería.

El único ejemplo encontrado en el corpus viene del *Arte cisoria* de Villena (1423), donde se nos presenta como un sinónimo regional de *alcachofa* (*carchofa* en el texto).

> A estas carchofas dizen en algunos logares **alcanas** e en otros canarias, porque en cualquier d'estos miembros diversos non entiendan diversedat de viandas los que se nombran. (1423, Enrique de Villena*, Arte cisoria*)

2.3. Alcanería

Procede del ár. magrebí *al-qannārīya*, emparentado con el gr. κινάρα; su primer testimonio, en la forma *canaria,* es de 1423 (DCECH I, 129). El DAAL (77, s.v. *alcanería*), señala que el étimo, el ár. and. *alqannaríyya,* vendría de un bajo lat.**cannaria,* que a su vez procedería del gr. κινάρα.

Aparece por primera vez en el DRAE 1925, ya con la mención "anticuado": "ant. Especie de alcachofa". Será recogido desde entonces en todos los diccionarios académicos.

La alcanería era una especie de alcachofa salvaje (Cynara Cardunuculus) que los árabes asimilaron a la alcachofa cultivada (Cynara scolymus), según Maíllo Salgado (1998: 225).

La primera mención coincide con la de *alcana,* donde *alcanería* (*canaria* en el texto) es presentada como otra variante regional de *alcachofa*.

> A estas carchofas dizen en algunos logares alcanas e en otros **canarias**, porque en cualquier d'estos miembros diversos non entiendan diversedat de viandas los que se nombran. (1423, Enrique de Villena*, Arte cisoria*)

2.4. Alcaucil

Su origen se remonta al ár. hisp. *qabṣîl*, colectivo de *qabṣîla*, palabra de origen mozárabe equivalente de la cast. *cabecilla*, por la forma de la alcachofa. Su primera documentación es asimismo de 1423 (DCECH I, 133).

Entre otras formas presentes en los textos podemos enumerar: *alcahucil, arcaucil, alcaucí, alcausí, acaucil; alcabucil; alcacil, alcací; arcacil, alcarcil, arcalsil; alcancil, alcanzí; alcaucique.* Esta voz puede referirse a la cabezuela de la alcachofa y otras plantas parecidas, a la propia planta y a una variedad salvaje (DH 1960).

La forma *alcaucí* es la más antigua, aparece en el *Vocabulario* de Nebrija (1495) "alcaucí de cardo" y en todas las ediciones del diccionario académico hasta la actual, donde se nos remite a la entrada *alcaucil*.

Alcaucil aparece por primera vez en *Tesoro de las dos lenguas francesa y española. Thresor des deux langues françoise et espagnolle de* César Oudin (1607): "alcaucí o alcaucil".

La primera mención procede igualmente del *Arte cisoria* de Villena:

> De las yervas: cardos arraçifes, **alcaucís**, lechares, gordolobos, atovas, çanahorias, chirugas, lechugas, nabos, çebollas, ajos […] (1423, Enrique de Villena*, Arte cisoria*)

2.5. Cardo arrecife

Aunque no es, propiamente dicho, de etimología árabe, el compuesto *cardo arrecife* contiene un arabismo, *arrecife* < ár. *raṣīf* 'calzada' y se ha formado el compuesto con el sentido 'cardo de los caminos' (DCECH I, 351).

No aparece esta forma en ningún diccionario, salvo el *Diccionario Histórico* (1933, s.v. *cardo*) que registra en la entrada *cardo*, los compuestos *cardo arrecife* ('cardo blanco') y *cardo alcachofero* ('alcachofa silvestre').

Como primera mención tenemos el mismo párrafo del *Arte cisoria*.

> De las yervas: **cardos arraçifes**, alcaucís, lechares, gordolobos, atovas, çanahorias, chirugas, lechugas, nabos, çebollas, ajos […] (1423, Enrique de Villena, *Arte cisoria*)

3. Investigación del corpus

3.1. Alcachofa

Alcachofa (con sus variantes) ha sido desde siempre la denominación más utilizada de la vegetal en cuestión, y la única palabra de uso actual en todas las variantes del español. Aparece en el *Corpus del Diccionario histórico de la lengua española* (CDH) en 1081 ocurrencias extraídas de 246 documentos, 941 de estas registradas en España. Repartido por períodos hay 8 testimonios en la Edad Media (siglos XIII-XV), 95 en los siglos XVI-XVII, 10 en el siglo XVIII, 115 durante el siglo XIX y 853 a lo largo del siglo XX y principios del XXI[1].

En uno de los textos antiguo podemos comprobar un uso médico de esta planta, a parte de su uso en la alimentación humana.

> **Alcarchofas** son calientes y secas en segundo grado y son de natura delos cardos y de su virtud: y el letuario dellas es muy bueno… (c1381-1418, Anónimo, *Sevillana medicina de Juan de Aviñón*)

También se usa en un escrito para describir la piña, por su semejanza con esta fruta.

> Podrá decir alguno que, pues es cardo, porque no llaman **alcarchofa** esta fructa. Digo que en mano fué de los primeros cristianos que acá la vieron, darles el un nombre o el otro. Y aun de mi parescer, más proprio nombre sería decirla **alcarchofa**, habiendo respecto al cardo e espinos en que nasce, aunque paresce más piña que **alcarchofa**. (1535-1557, Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*)

[1] El CDH incluye textos hasta el 2005.

3.2. Alcana

La única ocurrencia de *alcana* en todo el corpus es la ya mencionada del *Arte cisoria* de Enrique de Villena. Parece ser un hápax, y además falta esta palabra de todos los diccionarios, incluidos los históricos y etimológicos. Reproducimos aquí un párrafo más extenso, donde se puede observar la manera de preparar y cocinar las alcachofas.

> Las carchofas, su aparejo es quitar d'ellas las conchuelas que están d'enderredor de la cabeça, con la mano, fasta que parescan las que tienen su cabo blanco e tierno. Aquello d'ellas comer se usa fasta que paresca lo maçiso de la cabeça e el flueco peloso que ençima tiene. E aun ante de todo, si la cabeça es grande, dan un tajo en comienço de la su raíz, por que más livianamente las dichas conchas se quiten. E desque el flueco paresçe, quitarlo con el gañivete e afinar la cabeça, si alguna dureza de las conchas en ella queda. E su tierno, cortarlo en partes, segúnt la grandez de aquélla demandare. Sus pencas, mondarlas con el gañivete dicho, en partes como de los otros cardos, dividiéndolas. Esto, si fueren crudas; si cochos o adobados, pónganlos como de los arreçifes dixe. A estas carchofas dizen en algunos logares **alcanas** e en otros canarias, porque en cualquier d'estos miembros diversos non entiendan diversedat de viandas los que se nombran. (1423, Enrique de Villena*, Arte cisoria*)

3.3. Alcanería

Alcanería es otra voz de carácter más bien accidental. Aparte de la ocurrencia común con *alcana*, que de hecho es la única en el corpus CDH, se pueden añadir dos más, sacadas del *Diccionario histórico* (1960-1996). Cabe subrayar que en estas ocurrencias se presenta la voz *alcanería* como un sinónimo de *alcachofa*, el vocablo más usual.

> De la propria manera se pueden hazer los tronchos o tallos de las alcachofas llamadas *alcanerías*. Desta manera se puede hazer de los tronchos de las alcachofas o *alcanerías*, cozidos y picados. (1599, Granado, *Arte cocina*)

Además del contexto ya analizado, *alcana* aparece en todo el corpus o bien con el significado ‘alheña’ o bien se refiere a una calle con tiendas, muchas veces haciendo referencia a la calle de Alcaná en Toledo, de donde procede su nombre. Presentamos abajo sendos ejemplos ilustrativos, que no presentan, sin embargo, interés con respecto a los objetivos de este trabajo. Esta homonimia pudo haber favorecido la desaparición del significado ‘alcachofa’ de *alcana*, además de la serie sinonímica con cinco términos.

> […] & la trementina. la corteza de la nuez quemada: & sangre del pollo de la paloma & azeyte de **alcana** & fasta la suficiencia sean cochas & sea continuado sobre el lugar fasta que sea sano: y el color del sea color del cuerpo. (1493, Anónimo, *Traducción del Tratado de cirugía de Guido de Cauliaco*)

> […] la gran contratacion de negocios que dizen las quatro calles, donde los mercaderes se ayuntan a sus medios y tratos, de las quales la una va a los tundidores, la otra a los calceteros, la otra al **alcana** y especeria y la otra que en dos esta diuidida va a los confiteros, chapineros y çapateros […]. (1576, Luis Hurtado de Toledo, *Memorial de algunas cosas notables que tiene la Imperial Ciudad de Toledo*)

3.4. Alcaucil

Alcaucil ha gozado de una suerte mejor que otros competidores de *alcachofa*, ya que se registra también un uso actual. En el corpus hay 163 ocurrencias en 31 textos, de los cuales la inmensa mayoría, 143, provienen de la región Río de la Plata (141 en Argentina y 2 en Uruguay); los restantes 20 casos proceden de textos publicados en España. La documentación es esporádica hasta el siglo XX: 2 casos del siglo XV, 1 del XVI, uno del XVIII y 4 del XIX. En el siglo XX aparecen 155 ocurrencias, pero 141 en Argentina, como ya s eha dicho.

Ha dejado de usarse en España. Los últimos ejemplos proceden de un libro de botánica que recoge muchas denominaciones dialectales y arcaicas.

> Sinonimia cast., alcarchofa (en árabe, alcarxuf, alcarxof), alcahofa, alcaulera, **alcaucil**, alcaucique, alcancil, alcaucí, alcarcil, arcacil, alcacil, alcací, morrillera, morrilla; […] (1962, Pío Font Quer, *Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado*)

Es voz todavía viva en Argentina, para referirse a esta planta. He aquí un ejemplo tirado de un libro de recetas de cocina.

> Cortar los corazones de **alcauciles** y secarlos con papel absorbente. […] Esparcir arriba la cebolla, los corazones de **alcauciles** y la mitad de la mozzarella. (1999, Maru Botana, *Las recetas de Maru*)

Un rastreo por el CORPES XXI, un corpus que contiene textos del siglo XXI, no hace más que comprobar su uso actual en la región argentina. Hay 43 ejemplos[1] procedentes de 26 textos, y de estos 26 vienen de Río de la Plata (24 de Argentina y 2 de Uruguay).

> El secreto: Se puede hacer sola o con corazones de **alcauciles**, tomates confitados, tomillo, olivas y alcaparras. (2011, Juliana López May, *Recetas para compartir*)

3.5. Cardo arrecife

Tiene igualmente una presencia reducidísima en el corpus, con tan solo 3 ocurrencias. Además de la presencia ya mencionada en el *Arte Cisoria*, se puede

[1] *Alcachofa* es, evidentemente, mucho más presente en el corpus del español actual: 805 ejemplos en 324 documentos, 553 de estos en España.

mencionar una presencia en un libro de agricultura del siglo XVI, donde se subraya su uso regional, y en el libro de botánica de Font Quer.

> Los cardos son de muchas maneras mas aqui no hablo saluo delos **cardos** de comer digo delas huertas que en algunas partes llaman **arracifes**. (1513, Gabriel Alonso de Herrera, *Obra de agricultura*)

> Sinonimia cast., cardo de comer, cardo de huerta, **cardo arrecife o de arrecife**, hierba de cuajo; […] (1962, Pío Font Quer, *Plantas Medicinales. El Dioscórides Renovado*)

4. Conclusiones

La introducción del cultivo de esta planta en la Península llevó consigo la necesidad de denominarla. La palabra *alcachofa* ha sido la que ha gozado de más uso y es, actualmente, la única panhispánica.

Durante la Edad Media han circulado igualmente otras variantes, o bien para referirse a distintas variedades de alcachofa, o bien a variedades silvestres, aunque estas diferenicaciones no pueden identificarse a partir de los ejemplos proporcionados por el corpus.

Alcana parece ser un hápax, aparece en un único texto, y no lo registra ningún diccionario. Su homonimia con *alcana* 'alheña' y 'calle comercial' pudo haber favorecido su desaparición, si ha gozado alguna vez de una circulación más amplia.

Alcanería y *cardo arrecife* no presentan muchos más ejemplos, y parecen igualmente variantes accidentales y de uso restringido.

La única voz viva, además de *alcachofa*, *alcaucil* tiene buena presencia actualmente, pero reducida a la zona de Río de la Plata, principalmente Argentina.

La influencia de la cultura árabe (y, en este caso particular, de la agricultura árabe) ha favorecido la introducción en la Península de varias denominaciones para esta planta. Pese a esto, dado que tanta diferenciación no era necesaria, la mayoría ha desaparecido a favor de una única denominación panhispánica.

Referencias bibliográficas

Corpus

CDH – Instituto de Investigación Rafael Lapesa de la Real Academia Española (2013): *Corpus del Nuevo diccionario histórico (CDH)* [on line]. http://web.frl.es/CNDHE. [Consulta: 10.10.2021].

CORPES XXI – REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORPESXXI) [on line]. *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES).* http://www.rae.es [Consulta: 10.10.2021].

CORDE – REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es> [Consulta: 10.10.2021].

Diccionarios

DAAL – CORRIENTE, Federico. 2008. *Dictionary of Arabic and Allied Loanwords*, Leiden: Koninklijke Brill NV.

DCECH – COROMINAS, Joan, PASCUAL, Juan Antonio. 1980-1991. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 tomos. Madrid: Gredos.
DH – *Diccionario histórico de la lengua española* (1960-1996); disponible en línea http://web.frl.es/DH.html [Consulta: 10.10.2021].
DLE – *Diccionario de la Real Academia Española*, 23ª ed., (2014), Madrid: Gredos, [on line] http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae – [Consulta: 10.10.2021].
NTLLE – *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. [online] http://www.rae.es - [Consulta: 10.10.2021].

Estudios

CORRIENTE CÓRDOBA, Federico. 1992. *Árabe andalusí y lenguas romances.* Madrid: Mapfre.
CORRIENTE CÓRDOBA, Federico. 2013. "El elemento árabe en la historia lingüística peninsular: actuación directa e indirecta. Los arabismos en los romances peninsulares (en especial, en castellano)", en CANO, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*, Iª ed. 2004. Barcelona: Ariel Letras, pp. 185-206.
DWORKIN, Steven N. 2012. *A history of the Spanish lexicon. A linguistic perspective*. Oxford: Oxford University Press.
DWORKIN, Steven N. 2013. "La transición léxica en el español bajomedieval", en CANO, Rafael (coord.), *Historia de la lengua española*, Iª ed. 2004. Barcelona: Ariel Letras, pp. 643-656.
ENĂCHESCU, Mihai. 2015. "El reemplazo de arabismos por latinismos: el caso de *albéitar*", en *ReCHERches. Culture et histoire dans l'espace roman*, no. 14, *Langue, grammaire et didactique en diachronie: domaine roman*. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 59-68.
ENĂCHESCU, Mihai. 2016. "Pérdida y reemplazo de arabismos en español: cargos militares y cargos públicos", en VÎLCU, Cornel, BOJOGA, Eugenia, BOC, Oana (eds.), *Școala coșeriană clujeană. Contribuții*, vol. I, Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, pp. 87-96.
ENĂCHESCU, Mihai. 2017a. "Pérdida y reemplazo de arabismos en español: metales y productos químicos", en ROȘCA, Angela, MELNICIUC, Radu (coord.), *Probleme de filologie spaniolă și italiană*. Chișinău: CEP USM, pp. 61-67.
ENĂCHESCU, Mihai. 2017b. "Pérdida y reemplazo de arabismos en español: los nombres de minerales", en *Studia romanistica,* vol.17, nº.1*, Caminos del hispanismo. Lingüística.* Ostrava: Universitas Ostraviensis, Facultas Philosophica, pp. 41-53.
ENĂCHESCU, Mihai. 2017c. "Pérdida y reemplazo de arabismos en español. Los nombres de oficios", en *Studia Iberystyczne 16*. *Entre la lingüística y la didáctica*. Cracovia: Instytut Filologii Románskiej Uniwersytetu Jagiellonskiego, pp. 37-52.
ENĂCHESCU, Mihai. 2018. "Pérdida de arabismos en español: productos de belleza medievales", en Hotařová, Liana (ed.), *Pasión por el hispanismo III*. Liberec: Universidad Técnica de Liberec/Liberec: Technická univerzita v Liberci, pp. 55-70.
ENĂCHESCU, Mihai. 2019a. "*Alcohol* – historia de una palabra viajera", en *Qvaestiones romanicae VII/2*. Szeged: Jate Press, pp. 105-113.
ENĂCHESCU, Mihai. 2019b. "Pérdida y reemplazo de arabismos en español: enfermedades y afecciones de la medicina medieval", en *Colindancias 10*, Timișoara: ed. Universității de Vest, pp. 187-200.
ENĂCHESCU, Mihai. 2020. *Pérdida y sustitución de arabismos en español*, Szeged: Jate Press.
LAPESA, Rafael. 1986. *Historia de la lengua española*, 9ª edición. Madrid: Gredos.
MAÍLLO SALGADO, Felipe. 1998. *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*, 3ª edición. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
NEUVONEN, Eero K. 1941. *Los arabismos del español en el siglo XIII*. Helsinki: Imprenta de la Sociedad de literatura finesa.
PENNY, Ralph 2006. *Gramática histórica del español*, 2ª edición actualizada. Barcelona: Ariel.
TORRENS ÁLVAREZ, Mª Jesús. 2007. *Evolución e historia de la lengua española*. Madrid: Arco Libros, 2007.

DOI: 10.35923/QR.09.02.38

Carolina HERNANDO CARRERA
(Universidad de Bucarest/ UNED)

El español en época de Franco, reflexiones lingüísticas

Abstract: (Spanish language during Francoism, linguistic thoughts) During recent years, Spanish society has become very accustomed to these concepts: *Memory* of the past History and the collective obligation to remember it so it does not fall into the *Oblivion*. These notions are so prevalent in Spanish everyday nature that it is almost impossible for any citizen of this country not to relate these ideas with the well-known Law on Historical Memory, officially the *Law 52/2007, by which rights are recognized and widened and measurements are established in favour of those who suffered persecution or violence during the civil war and dictatorship.* This law aims to respond the demands made by the people affected by Francoism and to recover the memory of the victims of the Spanish Civil War (1935-1939) and the following period of Francoist Dictatorship (1939-1975). While this paper does not intend to analyse or criticise said regulation nor to offer a detailed description of it, it does open up the possibility of closely relating it to the language used during that historical time. It is well known that language has been and continues to be used on countless occasions as a political and ideological tool and instrument by a significant number of systems, which can be observed mainly in the media. In connection with these thoughts, we want to offer in this paper a general vision of Spanish language used during Francoism, more specifically the propagandist Spanish spread by that time's media.

***Keywords**: Historical Memory, Francoism, media, Newspeak, propaganda.*

Resumen: La sociedad española ha llegado a acostumbrarse sobremanera en los años recientes a estos conceptos: *Memoria* por la Historia vivida y la obligación colectiva de recordarla para que no caiga en el *Olvido*. Estas nociones están tan vigentes en la cotidianeidad española que es casi inevitable que algún ciudadano o ciudadana de este país no relacione estas ideas con la ya bien conocida Ley de Memoria Histórica, oficialmente la "*Ley 52/2007, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura".* Esta ley pretende dar respuesta a las demandas ejecutadas por los afectados por el Franquismo y recuperar la memoria de las víctimas de la Guerra Civil Española (1936-1939) y de la posterior época de la Dictadura Franquista (1939-1975). Mientras que en este trabajo no se pretende realizar un análisis y crítica de esta normativa ni ofrecer una detallada descripción de ella, se nos abre la posibilidad de relacionarla estrechamente con el lenguaje utilizado durante ese período histórico. Es bien sabido que el lenguaje ha sido y continúa siendo utilizado en incontables ocasiones como herramienta e instrumento político e ideológico en manos de diversos regímenes, lo que se refleja principalmente en los medios de comunicación. Al hilo de estas reflexiones, queremos ofrecer en el presente artículo una visión general del español utilizado en el Franquismo, más concretamente el español propagandístico difundido por los medios de comunicación de la época.

Palabras clave: *Memoria Histórica, franquismo, medios de comunicación, neolengua, propaganda.*

I. Introducción

Una cuestión de candente actualidad en la España del presente resulta ser la Memoria Histórica. La Historia reciente de este país habla de guerras, dictaduras y odio entre lo que llegó a llamarse las "dos Españas", una época de división que, especialmente ahora, 46 años desde que terminó, está volviendo a la vida tras un período de hibernación, unos años en los que se corrió un tupido velo sobre este pasado sangriento y negro. Los vestigios de la Guerra Civil Española (1936-1939) y la posterior época de dominación por parte del General Francisco Franco, conocida como Franquismo (1939-1975), son aún palpables en la España de los años 2000. En un intento de conciliación con ese período, la política española del momento creó en 2007 la muy demandada Ley de Memoria Histórica. Esta ley pretende *reconocer y ampliar derechos y establecer medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.* Aunque esta ley ha sido duramente criticada y hay varias asociaciones que la tildan de superficial e ineficaz, ha servido como excusa perfecta para reabrir este tema y proponer un diálogo para esclarecer los hechos ocurridos durante aquellos años, lo que resulta imprescindible para curar las heridas de una sociedad marcada por profundas desavenencias y diferencias ideológicas. Dicha normativa junto con otras leyes subsecuentes, plantean varias medidas para honrar la memoria de las víctimas del franquismo, muchas de las cuales han sido llevadas ya a cabo: declaración de ilegitimidad de los juicios franquistas, retirada de símbolos de exaltación franquista de lugares públicos, cambio de nombres de generales franquistas de calles, localización e identificación de los cadáveres enterrados en fosas comunes… Quizá el hito alcanzado más destacado sea la exhumación de Francisco Franco, llevada a cabo el 24 de octubre de 2019, mediante la cual se trasladaron los restos del dictador desde el Valle de los Caídos donde reposaba al cementerio de Mingorrubio, en Madrid. La Basílica del Valle de los Caídos (San Lorenzo del Escorial, Madrid) fue edificada entre 1940 y 1958, en plena dictadura, y su conjunto monumental sirve de mausoleo para los cuerpos de los caídos en batalla de ambos bandos durante la Guerra Civil. Este monumento es visto por muchos como una construcción que rinde tributo al bando franquista y a la figura de Franco en particular. Es por eso que la exhumación de su cadáver ha reabierto el eterno debate de las viejas heridas sociales que todavía no están cerradas del todo.

Este trabajo no pretende analizar o criticar la Historia reciente de España ni estas medidas políticas de recuperación de la memoria histórica; sin embargo, el contexto que describimos nos sirve como excusa perfecta para el desarrollo del tema principal sobre el que versa este artículo. Queremos establecer, si bien de manera somera, un listado de palabras y expresiones en español cuyo significado llegó a transformarse debido a la función propagandística que hacían de ellas los medios de comunicación de la época franquista. El uso del lenguaje como herramienta política no es nada nuevo: podemos ver claros ejemplos en el alemán del Nazismo, en el italiano de Mussolini y, evidentemente, en el español del Franquismo, dentro de muchos otros casos. La politización del lenguaje es solo un instrumento más en la tarea de legitimación de un

régimen político, ya sea este totalitario, autoritario o democrático; y esta tarea se lleva a cabo principalmente a través de los medios de comunicación. Así, estos medios de comunicación son provistos de un gran poder como señala Alfonso López Quintas (1988, 9):

> Actualmente se están ganando batallas cruciales con sólo utilizar un medio de temible ambigüedad: el lenguaje. El uso estratégico de la lengua hablada y escrita tiene tales virtualidades que permite a los virtuosos de la expresión demagógica llevar a cabo simultáneamente dos tareas opuestas: convencer a las gentes de que se les está promocionando a niveles de libertad, y someterlas a un implacable dominio.

El lenguaje, de esta manera, se convierte en un arma de doble filo, en un arma a disposición de todos que encierra unos riesgos de gran magnitud. Según Luis Veres (2010, 12) uno de los mayores peligros del lenguaje es:

> (…) si el lenguaje es ideología en todos sus usos, ese lenguaje se convierte en una perfecta arma de propaganda en boca, labios o pluma de cualquiera que desee imponer sus ideas y su concepción del mundo de manera subrepticia o con el fin de ocultar aquello que ni la ley ni la ética le permitirían transmitir en un principio.

Nos encontramos con la evidencia del uso del lenguaje como herramienta de control, principalmente con la censura de los medios de comunicación, el particular lenguaje escogido por estos y la adquisición de significados externos en palabras específicas.

> Lo que caracteriza al lenguaje dominante es la imposición de significados, es decir, la continua prevaricación impuesta por el signo. El que habla emite significantes cerrados –difícilmente podría ser de otra manera– pero los presenta imbuyéndolos de significados adventicios que pretenden engañar al interlocutor convertido en contrincante. Hasta ese momento el lenguaje era una cadena de significante bajo la que fluía un significado construido variablemente y a voluntad por los participantes en la comunicación. A partir de ese momento ya no: el interlocutor queda condenado a aceptar el significado literal de lo que se le dice, igual que antes, pero además se ve obligado a adoptar los otros significados aportados por el emisor, todo lo que éste dice, de una vez y de una pieza. (López García & Morant 1985, 47).

Es inevitable relacionar estas reflexiones con la ya famosa Neolengua que describe Orwell (1949) en su famosa novela *1984*. Al final de esta incluye un apéndice llamado "los principios de la Neolengua". El propio Orwell nos describe cómo funciona esta lengua y de qué manera se puede manipular el lenguaje para modificar la realidad de lo dicho:

> Lo que se pretendía era que una vez la neolengua fuera adoptada de una vez por todas y la vieja lengua olvidada, cualquier pensamiento herético, es decir, un

> pensamiento divergente de los principios del Ingsoc, fuera literalmente impensable, o por lo menos en tanto que el pensamiento depende de las palabras. Su vocabulario estaba construido de tal modo que diera la expresión exacta y a menudo de un modo muy sutil a cada significado que un miembro del Partido quisiera expresar, excluyendo todos los demás sentidos, así como la posibilidad de llegar a otros sentidos por métodos indirectos. Esto se conseguía inventando nuevas palabras y desvistiendo a las palabras restantes de cualquier significado heterodoxo, y a ser posible de cualquier significado secundario. Por ejemplo: la palabra *libre* aún existía en neolengua, pero sólo se podía utilizar en afirmaciones como «este perro está libre de piojos», o «este prado está libre de malas hierbas». No se podía usar en su viejo sentido de «políticamente libre» o «intelectualmente libre», ya que la libertad política e intelectual ya no existían como conceptos y por lo tanto necesariamente no tenían nombre. Aparte de la supresión de palabras definitivamente heréticas, la reducción del vocabulario por sí sola se consideraba como un objetivo deseable, y no sobrevivía ninguna palabra de la que se pudiera prescindir. La finalidad de la neolengua no era aumentar, sino disminuir el área del pensamiento, objetivo que podía conseguirse reduciendo el número de palabras al mínimo indispensable.

Todas estas cuestiones son tratadas por el relativismo lingüístico, postulado ya por autores como Whorf (1956), cuyo pensamiento reflexiona sobre el papel que juega el lenguaje en nuestra codificación de la realidad.

En este trabajo ofreceremos una serie de expresiones y palabras típicamente franquistas que están inequívocamente relacionadas con ese período. Antes de llegar a ello consideramos importante ofrecer un panorama generalizado de la prensa escrita de la dictadura, pues esta constituye nuestra principal fuente de información junto con la televisión, aunque esta última en menor medida.

II. La prensa escrita en época de Franco

> Ambos ejércitos, tanto el leal al Gobierno de Madrid como el rebelde, incorporaron como un instrumento más de combate a su servicio a los medios de comunicación. Así, una de las primeras medidas adoptadas [...] fue la implantación de la censura militar para las informaciones de los periódicos: el 19 de julio lo hizo el Gobierno del Frente Popular, y nueve días después la correspondiente autoridad militar de los sublevados.

Como podemos observar en este fragmento de Carlos Barrera (1995, 31), la prensa sufrió la manipulación por parte de ambos bandos, tanto el republicano como el franquista. Sin embargo, en este artículo vamos a centrarnos exclusivamente en el segundo. La época franquista, en lo relativo a su prensa escrita, está claramente diferenciada en dos períodos marcados por sendas leyes de prensa: la primera en 1938 y la segunda en 1966.

La Ley de Prensa promulgada el 22 de abril de 1938, en plena guerra civil, convierte a la prensa en una herramienta directamente al servicio del Estado con el objetivo de suprimir a sus análogos republicanos contrarios al pensamiento franquista.

Esta normativa era en realidad "una ley 'contra' la Prensa" que finiquitaba la libertad de ésta subordinándola a las directrices del Estado, del que se convertía en instrumento" (de Diego González 2016, 2). Se estableció, así, una firme censura y la prensa pasó a formar parte de la agenda política del momento.

> La política de prensa del franquismo fue ciertamente destructiva. Acabó con la información y también con los periódicos. Durante años solo existieron vehículos de propaganda al servicio del poder político. La alegoría orwelliana del «gran hermano» tiene aquí uno de los ejemplos más palmarios. Todo, hasta detalles insignificantes, estaba ordenado desde arriba. El control se practicó de un modo sorprendentemente riguroso en torno a los profesionales de la información, y el periodismo se ejerció en medio de una atmósfera asfixiante. (Sinova 2006,15).

Durante los años siguientes, la prensa sufrió cambios debidos a la realidad histórica en que se desarrollaba, pero no fue oficialmente hasta 1966 que se promulgó la siguiente normativa con la que esos cambios se hicieron más patentes. La posterior Ley de Prensa del 18 de marzo de 1966 constituyó una apertura hacia la libertad de expresión, aunque esta fue tímida e incompleta y el control del Estado seguía presente, si bien de manera menos estricta. Se promovían la "libertad de expresión y la libertad de empresa" en los artículos 1 y 16 de dicha ley, aunque se mencionan en el artículo 2 las restricciones a esas libertades:

> Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales y las exigencias de la defensa nacional, la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y de la seguridad exterior; el debido respeto a las Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.

Se produjeron, así, avances en el desligamiento del tándem prensa-Estado, aunque la censura seguía presente en menor medida. Se popularizó a principios de los años 70 la expresión "parlamento de papel", que reflejaba el contraste entre la cada vez más libre prensa en oposición a la escasa apertura que experimentaba el sistema político.

La prensa oficial del régimen franquista se constituyó en un total de 43 diarios que abarcaban todo el territorio español. En los años 70, como hemos mencionado, esta situación sufre un cambio, debido a la cada vez menor aceptación de las ideas franquistas y los periódicos oficiales dejan de tener tiradas tan altas como a comienzos de la dictadura. En 1975, al final de la dictadura, la prensa oficial contaba con 44 periódicos que juntos alcanzaban apenas el 15% de difusión de toda la prensa española. A continuación, mencionaremos los periódicos más relevantes, tanto oficiales como no.

II.1. *Arriba*

El periódico *Arriba* fue fundado como semanario oficial de la Falange Española[1] en marzo de 1935 por José Antonio Primo de Rivera. Reaparece en 1939, cuando acaba la Guerra Civil como diario y pasa a ser el portavoz de la FET de las JONS (Falange Española Tradicionalista de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista)[2]. Este periódico pasa a defender férreamente el nuevo régimen del dictador "con celo avasallador, no solo frente a los críticos, sino incluso contra los tibios" (Alférez 1986, 141). Tras la caída de la dictadura el diario consigue mantenerse a flote brevemente, sobreviniendo su desaparición en el año 1979.

II.2. Pueblo

El diario *Pueblo* se publicaba en Madrid y a comienzos del franquismo se integró dentro de la llamada Prensa del Movimiento[3]. Sin embargo, años después logró cierta autonomía y en los años 60 se coloca como el tercer periódico más leído tras *La Vanguardia* y el *ABC*. Desaparece en 1984.

II.3. *ABC*

Fundado en 1905, el diario *ABC* es uno de los más longevos en la historia de la prensa española. Durante el franquismo, la ideología claramente monárquica del periódico, que apoyaba abiertamente a don Juan de Borbón en sus pretensiones a la corona, le trajo algún que otro enfrentamiento con las autoridades franquistas. Es, quizá, el periódico de mayor difusión durante los últimos años de dictadura:

> En el año 1965 presenta una difusión media de casi 200.000 ejemplares diarios y si a esta cifra le sumamos las cifras del ABC de Sevilla, podemos decir que el periódico es el de mayor difusión en España en los años sesenta llegando a cantidades cercanas a los 280.000 ejemplares. (Davara Torrego 2005, 138).

II.4. La Vanguardia

El periódico *La Vanguardia* fue fundado en 1881 y supone otro de los periódicos más duraderos en España. Tras la guerra civil, el gobierno de Franco obliga a que se cambie el nombre a *La Vanguardia Española* e impone un nuevo director a la redacción del periódico. Durante la dictadura, se mantiene alejado moderadamente de cualquier ideología política y los principales lectores son catalanes. Así, el 90% de su tirada en los años 60 se reparte entre las provincias de Cataluña.

[1] La Falange Española fue un partido político de ideología fascista fundado en 1933 por José Antonio Primo de Rivera con grandes influencias del fascismo italiano y fuertes tintes católicos.

[2] La FE de las JONS fue un partido político de ideología fascista y nacionalsindicalista que nació a raíz de la unión en 1934 de la Falange Española y las JONS. En 1937 pasa a llamarse la FET de las JONS, que llega a ser el único partido político legal durante la dictadura, y es comúnmente conocido como 'Movimiento Nacional'.

[3] La Prensa del Movimiento es el grupo periodístico que pertenecía al partido único del régimen franquista, la FET de las JONS.

II.5. *Ya*

El diario *Ya*, parte de la Editorial Católica[1], comienza a editarse en el año 1935 en Madrid. A partir de 1952 con un cambio en la dirección llega a convertirse en la publicación más vendida en Madrid. "En el año 1965 difundía 125.000 ejemplares diarios y, cinco años después, en 1970 llega hasta los 141.000 ejemplares" (Davara Torrego 2005, 139). El diario Ya contó con el apoyo de la Iglesia y adoptó una postura conciliadora a la vez que apoyaba la institucionalización del Régimen de Franco.

III. La televisión en época de Franco

La televisión nace en España oficialmente el 28 de octubre de 1956 en Madrid cuando TVE hizo su primera emisión celebrando la fiesta del Cristo Rey. Surge la televisión como un elemento del Estado controlado por el gobierno franquista. En sus inicios no supone una gran influencia en la sociedad, puesto que muy pocas personas podían permitirse comprar el aparato, aunque eso cambia a partir de la década de los 60. En su origen la programación era de únicamente 3 horas al día y luego fue aumentando progresivamente. A partir de 1959 la televisión comienza a llegar desde Madrid a otros lugares de España, como Barcelona, y empieza así su expansión por el territorio nacional. Hasta 1966 existía únicamente una cadena, TVE, y entonces se introdujo la segunda conocida como UHF (que hoy conocemos como la 2).

Cabe destacar la presencia del NO-DO (Noticias y Documentales Cinematográficos), un noticiero semanal creado en 1942, "el único que en el futuro podrá llevar a cabo el intercambio de noticias cinematográficas con el extranjero", que se mostraba en los cines de España con carácter obligatorio. En 1975 su reproducción dejó de ser obligada y finalmente desapareció en 1981. El NO-DO llegó a ser, quizá, la muestra exponente de la propaganda franquista.

IV. El lenguaje durante el Régimen Franquista

Es bien sabido, como indicábamos en la introducción al presente artículo, que el lenguaje es adaptado por una comunidad lingüística y, por lo tanto, sufre los mismos cambios que acontecen en esa sociedad. Así, el léxico de un período histórico queda marcado por los acontecimientos que ocurren durante ese tiempo y por la ideología que impera entonces. El lenguaje periodístico en el que nos centramos aquí no solo queda marcado, sino que es expresamente cincelado y modificado para la legitimación del régimen político que está en el poder. Así, la ideología vigente puede verse reflejada en el lenguaje.

Sin embargo, no existe consenso entre los historiadores sobre cuál es exactamente la ideología del franquismo, puesto que esta está influenciada por varias corrientes y, además, no existe un único texto en el que se exponga detalladamente, si

[1] "La Editorial Católica es uno de los grupos formalmente constituidos, compuesto por el diario Ya de Madrid, el Hoy de Badajoz, el Ideal Gallego, el Ideal de Granada y La Verdad de Murcia." (Davara Torrego 2005, 139)

no que esta se ve reflejada en los discursos del propio Franco y de otros personajes importantes en la construcción del régimen. Aun así, podemos extraer las principales ideas fascistas que son evidenciadas en el lenguaje usado durante el Régimen Franquista, las cuales desvelan unos valores que defienden el "rechazo de los partidos, la exaltación de la familia, el clericalismo, la santidad de la propiedad privada, la glorificación de las Fuerzas Armadas, el paternalismo tradicional católico y las ideas corporativas" (Giménez Martínez 2015, 13). Durante el franquismo se favoreció en España únicamente el lenguaje español, mientras que las otras lenguas de la península, catalán, euskera y gallego, sufrieron un arrinconamiento en pos de la igualdad del nuevo estado español. La enseñanza se impartía únicamente en castellano, las lenguas cooficiales perdieron su oficialidad y los hablantes de estos idiomas fueron duramente reprimidos. Los vencedores de la Guerra Civil vieron en ese triunfo bélico una victoria del catolicismo tradicional sobre los revolucionarios y de la unidad nacional frente a los separatistas. El antiliberalismo, el nacionalismo y la idea de 'unidad de España' fueron también una constante en los discursos franquistas. El anticomunismo, el rechazo al judaísmo y a la masonería quedaban patentes en la doctrina del régimen: "el comunismo era el «terrible mal» de aquellos tiempos por su «carácter satánico», era «Lucifer en la tierra», además de un «virus corrosivo» del que España estaba «vacunada»" (Franco Bahamonde 1958, 397, en Giménez Martínez 2015, 23). La Falange Española, sobre la que se creó gran parte de la ideología franquista, mostraba asimismo pretensiones imperialistas:

> Tenemos voluntad de Imperio. Afirmamos que la plenitud histórica de España es el Imperio. Reclamamos para España un puesto preeminente en Europa. No soportamos ni el aislamiento internacional ni la mediatización extranjera. Respecto de los países de Hispanoamérica, tendemos a la unificación de la cultura, de intereses económicos y de poder. España alega su condición de eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales. (Fragmento del programa de la Falange Española de las JONS publicado en el diario ABC en 1934).

El discurso franquista estaba tildado de autoritarismo, según el que se entendía que la razón y única opinión verdadera era la que sostenía el que mandaba. Conceptos como 'libertad', de esta manera, cambiaban de significado: para Franco (1946) las "dos libertades principales" de los españoles eran "la libertad contra la miseria y la libertad contra el terrorismo". Cierto es que, como mencionábamos antes, se observó durante la etapa más tardía del régimen una relajación de estos ideales y una tendencia a la apertura como nación:

> La relajación de los instintos autoritarios del régimen se hizo más patente conforme se aproximaba la muerte del «Caudillo». (…) Hacia 1975, la demanda de «mayores cotas de libertad» se hizo tan habitual en medios como *Triunfo, Cuadernos para el Diálogo, Madrid* o *Informaciones* que esta expresión no tardó mucho en convertirse en un lugar común útil para el ensanchamiento de los viejos límites autoritarios impuestos por el sistema. (Giménez Martínez 2015, 20).

Debemos tener en cuenta que el gobierno franquista ejerció un deliberado control sobre el lenguaje, tarea que preocupaba ya desde el inicio de la guerra: en 1936 se comenzó a instaurar una censura en su fase embrionaria y en 1937 se creó la Delegación para la Prensa y la Propaganda. Tal y como explica Veres (2010, 14): "los discursos de las cortes franquistas pasaron a llenarse de grandes palabras, vacías de sentido y notablemente ideologizadas: clase, convivencia, espíritu, nación, patria, destino, historia, libertad, sacrificio, trabajo, voluntad, fe, Dios, justicia, avance, etc.". En resumidas cuentas, el lenguaje franquista estaba repleto de repeticiones (para hacer calar su mensaje), de eufemismos (por ejemplo, 'alzamiento' para referirse al levantamiento armado que inició Franco en 1936), de términos peyorativos (para referirse a los 'enemigos del Estado') y de circunloquios (para evitar la mención directa de algunos acontecimientos).

IV.1. Expresiones y palabras típicamente franquistas

Nos parece lo más apropiado para seguir con la cohesión de ideas que estamos planteando en el presente artículo, dividir este apartado en temas que constituyen nociones básicas apoyadas por la doctrina franquista. De esta manera, ofrecemos una serie de palabras y expresiones que alteraron su significado o adquirieron connotaciones semánticas nuevas debido a la propaganda de la dictadura.

IV.1.1. Relacionadas con el comunismo

"En el anticomunismo está la clave de nuestra política" dijo Franco en un discurso pronunciado en 1943. Uno de los sempiternos argumentos para la justificación de la Guerra Civil por parte de los franquistas fue siempre la lucha contra el comunismo; Franco creía que el comunismo era un peligro universal y mostró una oposición invariable a esta ideología a lo largo de toda su vida. Los adjetivos 'comunista', 'bolchevique' o 'rojo' pasaron a tener un significado peyorativo sinónimo de 'bárbaro' y 'enemigo'. El comunismo se intercaló muchas veces con el colectivismo, el bolchevismo y el judaísmo y encontramos a estos descritos con términos como 'barbarie', 'bestia roja', 'movimiento traidor', 'vandalismo', 'muerte de la civilización', 'desorden', 'anarquía' o 'capitalismo internacional judío' (Rebollo Torío 1978, 69).

El concepto de 'enemigo' pasa también a tener un significado más preciso: enemigo era aquel que se oponía a la Unidad de España. Enemigos eran, pues, los comunistas, bolcheviques, judíos y masones que estaban en contra de España. La expresión 'contubernio judeomasónico' fue repetida muchas veces por Franco, aludiendo a una supuesta conspiración entre masones, judíos y comunistas que actuaba en contra de los intereses del gobierno franquista. En 1940 se dictó la Ley para la represión de la Masonería y el Comunismo, en la que se detallaban las penas por pertenencia a estos grupos.

IV.1.2. Relacionadas con el catolicismo

Durante la dictadura se caracterizó a la anterior época republicana de 'ateísmo marxista', y es que Franco se preocupó mucho de iniciar un proceso de "re-catolización", con el que se impulsaron los valores morales del catolicismo y se unió la institución de la Iglesia con el Estado en lo que es llamado "nacionalcatolicismo". La patria pasó a estar estrechamente relacionada con la doctrina católica, y Franco llegó a considerarse un héroe que luchaba ya no solo en favor de España, sino también de Dios, gracias al cual había ganado la guerra: 'Caudillo por la gracia de Dios'. Ser un buen católico pasó a ser sinónimo de ser un buen patriota español.

La Guerra Civil fue considerada por los franquistas como la 'Cruzada santa y justa'. 'Mártires' pasaron a ser aquellos afines a la causa franquista que murieron durante el conflicto.

El último mensaje de Franco a los españoles, leído en la televisión por el Presidente del Gobierno Carlos Arias Navarro el 20 de noviembre de 1975, está plagado de referencias religiosas que fueron constantes en el discurso franquista:

> Españoles:
>
> Al llegar para mí la hora de rendir la vida ante el Altísimo y comparecer ante su inapelable juicio, pido a Dios que me acoja benigno a su presencia, pues quise vivir y morir como católico. En el nombre de Cristo me honro, y ha sido mi voluntad constante ser hijo fiel de la Iglesia, en cuyo seno voy a morir. Pido perdón a todos, como de todo corazón perdono a cuantos se declararon mis enemigos, sin que yo los tuviera como tales. Creo y deseo no haber tenido otros que aquellos que lo fueron de España, a la que amo hasta el último momento y a la que prometí servir hasta el último aliento de mi vida, que ya sé próximo.
>
> Quiero agradecer a cuantos han colaborado con entusiasmo, entrega y abnegación, en la gran empresa de hacer una España unida, grande y libre. Por el amor que siento por nuestra patria os pido que perseveréis en la unidad y en la paz y que rodeéis al futuro Rey de España, don Juan Carlos de Borbón, del mismo afecto y lealtad que a mí me habéis brindado y le prestéis, en todo momento, el mismo apoyo de colaboración que de vosotros he tenido.
>
> No olvidéis que los enemigos de España y de la civilización cristiana están alerta. Velad también vosotros y para ello deponed frente a los supremos intereses de la patria y del pueblo español toda mira personal. No cejéis en alcanzar la justicia social y la cultura para todos los hombres de España y haced de ello vuestro primordial objetivo. Mantened la unidad de las tierras de España, exaltando la rica multiplicidad de sus regiones como fuente de la fortaleza de la unidad de la patria.
>
> Quisiera, en mi último momento, unir los nombres de Dios y de España y abrazaros a todos para gritar juntos, por última vez, en los umbrales de mi muerte,
>
> ¡Arriba España! ¡Viva España!

Palabras con claros tintes religiosos como 'fe' se explotaron para imponer la ausencia de cuestionamiento de las órdenes impuestas por Franco y las autoridades. Al igual que se debía tener 'Fe' en la Iglesia y en Dios, había que tener 'Fe' en las palabras

del 'Caudillo', elegido por la 'Providencia' para llevar a cabo una 'Misión' divina, la de salvar a la humanidad del comunismo (Eiroa San Francisco 2012).

IV.1.3. Relacionadas con el imperialismo

A principios de la dictadura Franco tuvo aspiraciones imperialistas en clara nostalgia del pasado 'más brillante' que había tenido España. Sin embargo, con el desenlace de la II Guerra Mundial, todas las pretensiones imperialistas se desvanecieron y se comenzó a impulsar un nacionalismo hacia dentro que haría que España se aislase del mundo exterior.

En 1940 se creó el Consejo de Hispanidad gracias a una ley que situaba a España como "eje espiritual del mundo hispánico como título de preeminencia en las empresas universales". El consejo de la Hispanidad servía, así, como "rector de aquella política destinada a asegurar la continuidad y eficacia de la idea y obras del genio español" y se encargaría de "todas aquellas actividades que tiendan a la unificación de la cultura, de los intereses económicos y de poder relacionados con el mundo hispano". Las repúblicas americanas pasaron a llamarse 'hijas de la madre patria' y la Guinea española era el último reducto del que fue un gran imperio católico. La preocupación por la gloria pasada y el imperio perdido está muy presente en el discurso franquista.

IV.1.4. Relacionadas con el nacionalismo

Conceptos como 'España', 'patria' o 'unidad' pasan a tener connotaciones indudablemente franquistas.

> Hemos caminado juntos en momentos mucho más críticos que los actuales (…) con esa fe y amor a la Patria que nos hacía olvidarnos de todo para mantener a toda costa la unidad. Unidad que significa sentir la convicción de que nada trascendental nos separa, unidad en el propio convencimiento de que todo lo que es importante en la vida de un español o en la Historia de nuestro pueblo nos es vitalmente común. Una misma fe en los destinos de una Patria unidad en la riqueza de su diversidad regional (Franco Bahamonde 1975).

El concepto de 'Unidad' se repite constantemente significando una unidad de fe, de ideología, de lengua, de unión frente al enemigo común y de indivisibilidad frente a posibles movimientos separatistas. 'Una, grande y libre' es posiblemente uno de los lemas franquistas más conocidos.

Frente a esa 'unidad' de la que se habla en el franquismo, tenemos la división que se muestra patente en el concepto de las 'dos Españas', un antagonismo histórico que llevaría, entre otros motivos, a desencadenarse en la Guerra Civil.

El nacionalismo y el ensalzamiento a la patria son evidentes durante el régimen de Franco. Para subrayar el orgullo patrio se ensalzan las figuras históricas de personajes como el Cid o Viriato.

> Con el mismo fondo de la Guerra Civil, el Cid es contemplado por la propaganda franquista como el más destacado –pero no el único– referente simbólico del pasado,

> al que acompañan las figuras e imágenes de Viriato, Numancia, don Pelayo, la Reconquista, Los Reyes Católicos o los héroes españoles de la Guerra de la Independencia (Peña Pérez 2010, 2).

IV.1.5. Relacionadas con la figura de Franco

Siendo el franquismo una dictadura totalitaria (o, según otros historiadores autoritaria[1]), eran comunes las referencias al culto de la personalidad de Franco, quien, al estilo de Hitler como 'Führer' y Mussolini con 'il Duce', obtuvo el apelativo propagandístico de 'el Caudillo'. Todos estos sustantivos tienen un significado relacionado con el verbo guiar; así pues, eran considerados 'guías' y 'líderes'.

Se identificaba a Franco, el 'Generalísimo', también con figuras históricas:

> Además del Campeador, a Franco también le sedujo la tentación de dejarse identificar con una extensa gama de personajes históricos de gran relieve, entre los que podemos contar a Alejandro Magno, Julio César, Carlomagno, Carlos V, Felipe II o Napoleón, llegando incluso a rebasar el límite de la Historia para asociarse con algunos personajes del mundo transcendente; en concreto, con el espíritu celeste san Gabriel arcángel (Peña Pérez 2010, 3).

Se llamó a Franco también 'Su Excelencia', 'Jefe del Estado', 'Victorioso Caudillo de los Ejércitos de Tierra, Mar y Aire', 'Caudillo de nuestra gloriosa cruzada de liberación nacional', 'Salvador de España' o 'joven caudillo' entre otros apelativos.

IV.1.6. Lemas del franquismo

Existe un gran número de expresiones repetidas hasta la saciedad durante el régimen que reflejaban las ideas del dictador:

- *España, una, grande y libre.* Esta frase se usaba para acentuar el concepto de Unidad de España que tanto peso tuvo en la dictadura.
- *Una patria, un estado, un caudillo.* Otro lema compuesto por tres elementos en reflejo de la Santísima Trinidad (el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo).
- *¡Arriba España! ¡Viva España!* Se utilizaban como vítores del sentimiento nacionalista español.
- *Por el Imperio hacia Dios.* Reflejaba las pretensiones imperialistas del comienzo del franquismo a la vez que apelaba a la ideología católica del régimen.
- *¡Viva Cristo Rey!* Con este grito se expresaba el espíritu católico.
- *¡Viva la Muerte!* Esta expresión fue gritada el 12 de octubre de 1936 en la Universidad de Salamanca por un general golpista.
- *¡Viva el campo!* Esta frase aparecía en muchos carteles de propaganda franquista.

[1] No existe consenso en la caracterización del período franquista, pues sufrió una evolución a lo largo de su duración en el tiempo.

- *Si eres español, habla español.* En referencia a la represión de los idiomas cooficiales de España.
- *Habla la lengua del Imperio.* De la misma manera que el anterior, es un lema que refleja la prohibición de hablar cualquier lengua diferente al español y hace referencia al antiguo Imperio Español.
- *¡Gibraltar español!* Las pretensiones españolas sobre el Peñón vienen de mucho antes del franquismo. Sin embargo, durante este período se volvió popular este grito nacionalista.
- *España es diferente (Spain is different).* Eslogan de una campaña turística de 1957, cuando España empezaba a abrirse al extranjero.

V. Conclusiones

Si bien este trabajo no pretende ser un estudio concienzudo de la época franquista, humildemente hacemos una somera recapitulación de los rasgos que caracterizaron a la lengua española durante ese período. Somos plenamente conscientes de que este tema ha recibido la relevancia que le corresponde, puesto que ha sido investigado por numerosos estudiosos, varios de los cuales hemos manejado en la bibliografía pertinente. Sin embargo, y al hilo del tema que concierne la conferencia dentro de la cual se integra este escrito, hemos considerado oportuno realizar un resumen para acercarlo brevemente a la sociedad rumana.

Bibliografía

Alférez, Antonio. 1986. Cuarto poder en España. La prensa desde la Ley Fraga de 1966. Barcelona: Plaza y Janés.

Baisotti, Pablo. 2018. ¡Presentes! Mitificación y culto en la España de Franco. 1933-1943. Madrid: Editorial Y.

Barrera, Carlos. 1995. Periodismo y franquismo: de la censura a la apertura. Barcelona: EINSA.

Boletín Oficial de las Cortes Españolas (BOCE), nº 151, del 14 de mayo de 1946, p. 2.982.

BOE. 1940. Ley del 2 de noviembre DE 1940, por la que se crea el Consejo de la Hispanidad. En línea: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1940/312/A07649-07649.pdf, última consulta el 5 de febrero de 2021.

BOE. 1942. Falange Española Tradicionalista y de las JNOS. En línea: https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1942/356/A10444-10444.pdf, última consulta el 5 de febrero de 2021.

BOE. 2007. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura. En línea: https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-22296-consolidado.pdf, última consulta el 5 de febrero de 2021.

Davara Torrego, Francisco Javier. 2005. Los periódicos españoles y el tardo franquismo: consecuencias de la nueva ley de prensa. "Comunicación y hombre", revista en línea: http://comunicacionyhombre.com/pdfs/01_i_fcojavierdavara.pdf, última consulta el 5 de febrero de 2021.

de Diego González, Álvaro. 2016. La prensa y la dictadura franquista: de la censura al 'Parlamento de papel'. "Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga", en línea: https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11297/LeyFragaM%C3%A1laga.pdf?sequence=1&isAllowed=y, última consulta el 5 de febrero de 2021.

de Diego González, Álvaro. 2016B. La lucha por el control de la prensa en el primer franquismo: la destitución del director de Arriba en enero de 1942. “Revista de Estudios Políticos”, nº174, p. 331-359, revista en línea: https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/53698/32431, última consulta el 5 de febrero de 2021.

Eiroa San Francisco, Matilde. 2012. Palabra de Franco, lenguaje político e ideología en los textos doctrinales. “Coetánea”, III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo, págs. 71-88, revista en línea: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4051664, última consulta el 5 de febrero de 2021.

Giménez Martínez, Miguel Ángel. 2015. El corpus ideológico del franquismo: principios originarios y elementos de renovación. “Estudios internacionales”, Universidad de Chile, v. 47, n. 180, p. 11-45, revista en línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-37692015000100002&lng=es&nrm=iso, última consulta el 5 de febrero de 2021.

López García, Ángel & Morant, Ricardo. 1985. Gramática femenina. Madrid: Cátedra.

López Quintas, Alfonso. 1988. Estrategia del lenguaje y manipulación del hombre. Madrid: Narcea.

Orwell, George. 1949, edición de 2003. 1984. Barcelona: Debolsillo.

Peña Pérez, Francisco Javier. 2010. La sombrea del Cid y de otros mitos medievales en el pensamiento franquista. "Norba: revista de historia", vol. 23, revista en línea: http://www.historiauex.es/data/catalogues/591/docs/1448020782.pdf, última consulta el 5 de febrero de 2021.

Primo de Rivera, José Antonio. 1976. Escritos y discursos. Obras completas (1922-1936), 2 vols. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Rebollo Torío, Miguel Ángel. 1978. Lenguaje y política: introducción al vocabulario político republicano y franquista. 1931- 1971. Valencia: Fernando Torres editor.

Veres, Luis. 2010. Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo. "Amnis", vol. 9, revista en línea: https://journals.openedition.org/amnis/359, última consulta el 5 de febrero de 2021.

Sinova, Justino. 2006. La censura de prensa durante el franquismo. Barcelona: Debolsillo.

Whorf, Benjamin Lee. 1956. Lenguaje, pensamiento y realidad. Barcelona: Círculo de Lectores, S.A.

DOI: 10.35923/QR.09.02.39

Lavinia SIMILARU
(Universitatea din Craiova)

La memoria de las mujeres públicas en las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós

Abstract: (The memories of ill-reputed women in Benito Pérez Galdós's novels) During the times when Galdós published his best novels, memory was one of the most recurrent themes, which the Spanish narrator could not ignore. "Maladies de la mémoire"by Théodule Ribot and "Matière et mémoire" by Henri Bergson were two widely read and commented works at the time. Another topic that deeply interested the author of "Tristana" was the condition of women, and María Zambrano embodies the preponderant role that women acquire in Galdós's novels. The Canarian writer created many types of women, of all layers of the society and of very different characters. Among them there are several prostitutes, whom he never judges. The mysteries of the memory of these women are impenetrable. Some of them, despite prostituting themselves, are in love with one man and erase from their mind the memory of any other. In "Fortunata y Jacinta", Fortunata loves Juan Santa Cruz and, if she could, she would never be unfaithful to him. The same thing happens to Eloísa with José María in "Lo prohibido", to Isidora Rufete with Joaquín Pez in "La desheredada", to Dulce with the protagonist of "Ángel Guerra". They would like nothing more than to be able to share their lives with that one man and forget about everyone else.

***Keywords**: Benito Pérez Galdós, Realism, woman, society, memory.*

Resumen: En los años en que Galdós publica sus mejores novelas, la memoria es uno de los temas más recurrentes, que el narrador español no puede ignorar. *Maladies de la mémoire* de Théodule Ribot y *Matière et mémoire* de Henri Bergson son dos obras muy leídas y comentadas en la época. Otro tema que interesa mucho al autor de *Tristana* es la condición de la mujer y María Zambrano destaca el papel preponderante que adquiere la mujer en las novelas de Galdós. El escritor canario crea muchos tipos de mujeres, de todas las categorías sociales y de caracteres muy diferentes. Entre ellas hay varias prostitutas, a quienes nunca juzga. Los entresijos de la memoria de estas mujeres son impenetrables. Algunas de ellas, a pesar de prostituirse, están enamoradas de un hombre y apartan de su memoria el recuerdo de cualquier otro. En *Fortunata y Jacinta*, Fortunata ama a Juan Santa Cruz y, si pudiera, nunca le sería infiel. Lo mismo les ocurre a Eloísa con José María en *Lo prohibido*, a Isidora Rufete con Joaquín Pez en *La desheredada*, a Dulce con el protagonista de *Ángel Guerra*. Nada les gustaría más que poder compartir su vida con aquel hombre único y olvidarse de todos los demás.

***Palabras clave**: Benito Pérez Galdós, realismo, mujer, sociedad, memoria.*

I. Dos temas recurrentes en la época

Galdós deseaba narrar la vida del "pueblo, que con su miseria, sus disputas, sus dichos picantes, hacía la historia que no se escribe, como no sea por los poetas, pintores y saineteros" (Galdós 1945, 548).

La vida y la historia son consustanciales en las novelas de Galdós. No se puede negar que, cien años después del fallecimiento del autor, sus obras proporcionan un

inestimable tesoro de informaciones históricas y antropológicas. María Zambrano destaca en la obra de Galdós el "conflicto entre vida personal e historia", puesto que la vida, "la de todos y cada uno de los personajes que la pueblan" está "apresada en la historia" (Zambrano 1989, 30).

I.1. La memoria

No podemos dejar de observar que la publicación de las novelas contemporáneas de Galdós coincide con una reflexión notoria sobre la memoria, que Galdós no podía ignorar. En 1881 Théodule Ribot publicaba *Maladies de la mémoire*, y en 1896 Henri Bergson publicaba *Matière et mémoire*. No se puede negar que la memoria era un tema que preocupaba mucho en la época. Los contemporáneos del escritor y los dos autores mencionados consideraban la memoria una vertiente de la relación del alma con el cuerpo, debatían el sitio del sistema nervioso o del cerebro donde se alojaba la memoria, y su naturaleza material o espiritual.

La trama de varias novelas contemporáneas parece ser constituida a partir de las ideas de Bergson:

> "C'est dans le passé que nous nous plaçons d'emblée. Nous partons d'un « état virtuel », que nous conduisons peu à peu, à travers une série de *plans de conscience* différents, jusqu'au terme où il se matérialise dans une perception actuelle, c'est-à-dire jusqu'au point où il devient un état présent et agissant, c'est à dire enfin jusqu'à ce plan extrême de notre conscience où se dessine notre corps. Dans cet état virtuel consiste le souvenir pur" (Bergson 2011, 288).

I.2. La problemática femenina

Es obvia la atención que concede Galdós a la condición de la mujer. Era la época del nacimiento del movimiento feminista y la problemática de la mujer empezaba a llenar páginas de periódicos y de libros.

La mujer aprendía a manifestar el descontento que le provocaba el papel meramente ornamental que le otorgaba la sociedad decimonónica. Las mujeres no estudiaban, no podían ejercer profesiones dignas para poder vivir de su trabajo y estaban condenadas a depender económicamente de los hombres, lo que les quitaba la libertad. Desafortunadamente,

> "…en el nuevo tipo de sociedad […] el dinero es la mercancía suprema sin la cual es imposible la adquisición de ninguna otra mercancía, las mujeres, salvo rarísimas excepciones, no tienen acceso a él si no es a través de los hombres." (Blanco, Blanco Aguinaga 1994, 20).

Asimismo, Isabel Gonzálvez y Gabriel Sevilla concluyen que las oportunidades de la mujer eran mínimas:

> "Pocas son las posibilidades que la sociedad ofrece a la mujer para no quedar relegada a las tareas domésticas, poder ejercitar su inteligencia, cultivar su

> creatividad y desenvolverse libre e independientemente en el espacio social." (Gonzálvez, Sevilla 2017, 57).

Tal vez no esté de más mencionar que el escritor mantenía una relación muy cercana con Emilia Pardo Bazán, una de las primeras feministas españolas.

Por estas razones, la emancipación de la mujer se convirtió en uno de los temas predilectos del escritor preclaro, que no dejó de denunciar en sus obras la marginación de la mujer. El autor canario llegó a tener una visión muy avanzada al respecto, mucho más avanzada que la de la mayoría de sus contemporáneos. María Zambrano remarcaba:

> Galdós es el primer escritor español que introduce a todo riesgo las mujeres en su mundo. Las mujeres, múltiples y diversas; las mujeres reales y distintas, "ontológicamente" iguales al varón. Y ésta es la novedad, ésa la deslumbrante conquista. Existen como el hombre, tienen el mismo género de realidad, es lo decisivo y lo primero que se da a ver. (Zambrano 1989, 188).

II. La memoria de las mujeres públicas en las novelas contemporáneas de Galdós

El escritor canario crea muchos tipos de mujeres, de todas las categorías sociales y de caracteres muy diferentes. Entre ellas hay varias prostitutas.

Galdós describe de manera muy delicada el enamoramiento y la pasión de sus heroínas.

II.1. Fortunata

La heroína de *Fortunata y Jacinta* conoce a Juan Santa Cruz en su juventud y se enamora de él con toda la candidez de su edad. Pero pronto se ve abandonada por el hombre amado, a pesar de estar embarazada. Según los consejos de su madre, Juan Santa Cruz no se quiere casar con una mujer humilde e ignorante y contrae nupcias con su prima Jacinta. Trata a Fortunata con mucha crueldad.

A pesar del injusto comportamiento del hombre, Fortunata lo sigue amando toda su vida. A veces el sentimiento amoroso se revela entreverado de remordimientos, puesto que Juanito está casado, pero generalmente considera que ella es la verdadera esposa de Santa Cruz, puesto que ella le ha dado un hijo, y la impostora es la mujer legítima.

Como no tiene esperanzas de ver su sueño cumplido, Fortunata acepta casarse con Maximiliano Rubín, un joven farmacéutico enamorado de ella. No hay que negarlo: a Fortunata le hace ilusión el matrimonio, que la convierte en mujer digna a los ojos de la sociedad. Además, está convencida de que su marido será capaz de prosperar: "todo iba bien y el porvenir les sonreía" (Galdós 1992, I 659). La noche antes de la boda, la subconsciencia de Fortunata resalta sus verdaderos sentimientos:

> "Fortunata estuvo muy desvelada aquella noche. Lloraba a ratos como una Magdalena, y poníase luego a recordar cuanto le dijo el padre Pintado y el remedio de la devoción a la Santísima Virgen. Durmiose al fin rezando, y soñó que la Virgen la casaba, no con Maxi, sino con su verdadero hombre, con el que era suyo a pesar de los pesares." (Galdós 1992, I 671).

El recuerdo de Juan Santa Cruz persigue a Fortunata el día de su boda con Maximiliano Rubín:

> "Fortunata tenía la boca extraordinariamente amarga, cual si estuviera mascando palitos de quina. Al entrar en la parroquia sintió horrible miedo. Figurábase que su enemigo estaba escondido tras un pilar. Si sentía pasos, creía que eran los de él." (Galdós 1992, I 672).

A pesar de lo que siente, Fortunata cumple su promesa y le da el "sí quiero" a Maximiliano. Después de la boda, Fortunata es acosada continuamente por Juan y no puede resistir la tentación, con toda la inquietud que le provoca el adulterio cometido:

> "…vio Fortunata levantarse en su espíritu la imagen ideal, o más bien, el espectro de su perversidad. Lo que acababa de hacer era de lo que apenas tiene nombre, por lo muy extraordinario y anormal, en el registro de las maldades humanas. El lugar, la ocasión daban a su acto mayor fealdad, y así lo comprendió en un rápido examen de conciencia; pero tenía la antigua y siempre nueva pasión tanto empuje y lozanía, que el espectro huyó sin dejar rastro de sí." (Galdós 1992, I 689).

Fortunata tiene la impresión de ser arrastrada por unas fuerzas misteriosas e implacables. Ella no puede rechazar a Juanito, porque lo ama. Si pudiera estar con Juanito Santa Cruz, Fortunata nunca le sería infiel. Es el único hombre que le importa, el único que persiste en su memoria. Pero él no duda en ilusionarla y abandonarla sucesivamente. Ella misma se detiene a pensar en su vida y dice para sus adentros:

> "El hombre que quise, ¿por qué no era un triste albañil ? Pues no; había de ser señorito rico, para que me engañara y no se pudiera casar conmigo... Luego, lo natural era que yo le aborreciera... pues no señor, sale siempre la mala, sale que le quiero más..." (Galdós 1992, I 686).

II.2. Eloísa

La fría y calculadora Eloísa es la protagonista de la novela *Lo prohibido*. Casada con Pepe Carrillo, se enamora locamente de su primo José María y vive con él un amor prohibido. José María no puede dejar de constatar los remordimientos de la mujer adúltera.

> "…ella temía el escándalo, parecía muy cuidadosa de su reputación y aun dispuesta a sacrificar el amor que me tenía por el decoro de la familia. Manifestaba también escrúpulos religiosos y de conciencia…" (Galdós 2001, 229).

Eloísa y José María acaban siendo amantes y viven su historia de amor en toda su intensidad.

Eloísa es muy frívola, le gusta presumir, tener las joyas y los vestidos más caros, todo recién llegado de París e imitando escrupulosamente la moda de la temporada. También le encanta la decoración, desea comprar todo lo bello que ve, y llega a tener una casa que parece un almacén de objetos de arte, o un museo, y de ninguna manera un hogar familiar.

El marido de Eloísa se muere y José María, que había sido amigo de su rival, empieza a arrepentirse y le repugna vivir la vida de su amigo muerto, a quien había traicionado y deshonrado. No puede vivir en la casa del muerto, con la mujer del muerto. Por eso, decide cancelar los planes de boda con Eloísa. La abandona, pero la quiere ayudar a administrar la fortuna que le queda. De nada sirven los esfuerzos de José María, puesto que Eloísa no le hace caso y sigue despilfarrando su fortuna ya mermada. No necesita mucho tiempo para gastar todo lo que hereda de su marido. Al verse en la ruina, cede a los requiebros de un hombre mayor y se convierte en su amante.

Después de veranear en París con su nuevo amante, Eloísa se humilla delante de José María, va a visitarle y a suplicar su "amistad". La mujer explica su actitud con mucho cinismo y descaro:

> "Sé que soy una mala mujer; pero qué quieres... el mundo, locuras, ambiciones, las cosas que se van enredando, enredando... Que hay muchas necesidades y poco dinero... Fue un remolino que me arrastró, fue lo que llaman los marinos un ciclón; di muchas vueltas, sin poder luchar con él" (Galdós 2001, 429).

Durante el luto de su marido, se va de vacaciones a París con un nuevo amante y, sin embargo, Eloísa cree que su comportamiento no es tan grave, y que su primo puede amarla todavía. No duda en rebajarse pidiéndole a José María que se case con ella. Le promete que, si se casan, ella reducirá sus gastos, para no despilfarrar toda la fortuna:

> "¿Quieres que nos arreglemos? Pues *escucha* y *tiembla*. Dame palabra de casamiento y no seas sinvergüenza... Me parece que ya es hora. Prométeme que habrá *coyunda* en cuanto pase el luto, y yo empezaré mi reforma de vida, me haré cursi de golpe y porrazo. Si ya lo estoy deseando... Si no quiero otra cosa... Tú editor responsable; yo señora que ha venido a menos; toma y daca, negocio concluido. ¿Te conviene? ¿Aceptas?" (Galdós 2001, 360).

José María la compadece y la visita cuando está enferma. Es la visita que más ilusión le hace a Eloísa y la reconforta un poco. La mujer le pide a su primo que le cierre los párpados cuando ella se muera. Pero sobrevive. Y su pasión por José María nunca se extingue. Lo que más desea Eloísa es casarse con José María. No duda en usar a su hijo Rafael, un niño inocente, en un intento desesperado por conquistar al hombre que ama. Sufre mucho cuando comprende que él ama a otra mujer. Cuando sabe que

aquella mujer es su hermana Camila, la invaden los celos y va a casa de su hermana a avisar al marido supuestamente traicionado.

Más tarde proporciona el dinero que José María necesita para poder salvar parte de su fortuna y llora mucho cuando él cae enfermo.

II.3. Isidora Rufete

En *La desheredada*, Isidora Rufete "llega inocente a Madrid procedente de La Mancha, ilusionada con el destino" (Gullón 2018, 44) y a lo largo de la novela proporciona al lector "una lección vital", para acabar convirtiéndose en un personaje "absolutamente chocante" (Gullón 2018, 44).

Es huérfana y desamparada, por eso va a la capital con grandes sueños, alimentados por una antigua historia de familia. Isidora se cree descendiente de una familia noble. Pero su supuesta abuela la rechaza y querellarse no le sirve de nada, sino todo lo contrario: acaba en la cárcel.

Isidora se niega a trabajar, puesto que no es digno de una mujer noble. Está segura de conseguir todas las riquezas que desea y considera merecer, por su belleza natural, signo de nobleza incontestable. Isidora adora el lujo, la elegancia, los perfumes, las joyas, sueña con llevar vestidos bellos, se detiene a contemplar los escaparates de las tiendas. Le cuesta conformarse con una existencia humilde. No se resigna.

Se imagina que el señor Joaquín Pez la apoyará en sus pretensiones y acaba en su cama. Pero no lo hace solamente por cálculo: Pez le parece todo un caballero y se enamora de él. Se equivoca: él es un inútil, despilfarra su fortuna y no hace nada para ayudar a Isidora, más bien es ella quien le ayuda a él cuando puede permitírselo, usando dinero de otro amante, más generoso. Los amantes se suceden y "cada uno cincela el barro de la personalidad de la muchacha" (Gullón 2018, 44).

Es cierto que pasa por la cama de varios hombres y en las últimas páginas de la novela decide prostituirse, pero su amor por Joaquín Pez es verdadero, lo ama sinceramente y su único deseo es estar con él. Ella misma se lo declara:

> "Te amaré siempre, mientras viva. Mi corazón es de una pieza. No puede amar sino a uno solo, y amarle siempre... Los hombres, descartando el mío, me hastían; les aborrezco. Uno solo me ha conquistado, y de ese soy. Venga lo que viniere, a mi amor me atengo. No sé cómo hay mujeres que adoran hoy a este y mañana al otro. Yo no soy así." (Galdós 2018, 343).

Le da un hijo al señor de Pez, aunque él no sabrá apreciarla y respetarla, nunca se casará con ella. Todo lo contrario: no dudará en humillar a Isidora contrayendo matrimonio con otra mujer. Isidora es muy orgullosa, no puede amar a un hombre que la desprecia y acabará diciendo que Joaquín Pez "es un canalla ingrato" (Galdós 2018, 499).

En *Torquemada en la hoguera*, visitamos de la mano del usurero la morada de Isidora y nos enteramos de que vive con un pintor tísico, al que ama de todo corazón.

"Galdós fue incapaz de resistir la redención de su personaje", destaca Germán Gullón (Gullón 2018, 44).

II.4. Dulce

No hay duda de que la amante de Ángel Guerra en la novela homónima se merece el nombre de pila que le han puesto al nacer, inspira al lector una inmensa simpatía.

Igual que Fortunata, Dulce es una víctima. Pero, si la primera es víctima de la sociedad, la segunda es más bien víctima de su propia familia, ya que ésta decide que Dulce se tiene que prostituir, para que puedan comer todos:

> "Dulce salía de casa algunas tardes y noches, como quien va a su negocio, a veces con cara sombría, a veces contenta. La familia vivía, y la nutrición dejó de ser un concepto teórico en aquel grupo de seres infelices. Días hubo en que hasta se notaban en la casa señales de abundancia…" (Galdós 2003, 57).

> Dulce concluirá que "cualquier género de vida, aun el más deshonroso, valía más que vivir con sus padres y hermanos" (Galdós 2003: 19).

Por eso, no duda en seguir a Ángel Guerra, cuando éste le propone que vivan juntos. No se pueden casar, porque la madre de él es una señora muy religiosa y no permite que su hijo tenga como esposa legítima a una antigua prostituta.

Es una "mujer sencilla y casera" (Galdós 2003, 30), que…

> "…creía que era más importante para la humanidad repasar con esmero una pieza de ropa, o freír bien una tortilla, que averiguar las causas determinantes de los éxitos y fracasos en la labor instintiva y fatal de la colectividad por mejorar modificándose" (Galdós 2003, 30).

Es excelente cocinera y ama de casa, también enfermera, cuando Ángel Guerra vuelve herido, después de un enfrentamiento callejero. Dulce le cura la herida y le lava la ropa ensangrentada. Además, Dulce le guarda a Ángel Guerra los secretos peligrosos (y no son pocos, en tiempos revolucionarios), sin contarlos siquiera a sus padres y hermanos. Es feliz viviendo con Ángel, a quien ama sinceramente y no desearía otra vida. Ella misma lo confiesa:

> "No me gusta la libertad […]: Me siento mejor sometida, y con el cuello bien amarrado al yugo de un hombre que me gusta por el alma y por el cuerpo. Obedecer queriendo es mi delicia, y servir a mi dueño, siendo también por mi parte un poco dueña de él, quiero decir, esclava y señora..." (Galdós 2003, 19).

Pero Ángel, a pesar de amarla, encuentra a otra mujer que le inspira una pasión arrebatadora. Abandonada por Ángel, Dulce está muy triste, pierde la ilusión de vivir y empieza a beber. Le suplica que vuelva con ella. Pero Ángel ama profundamente a otra mujer y, en cuanto a Dulce, no desea más que ayudarla económicamente.

La madre de Dulce no necesita mucho tiempo para encontrar otro pretendiente para su hija: un primo de ésta, que está enamorado de ella; la señora es una casamentera sin par:

> "A Casiano le encarecía con grandes aspavientos la bondad de Dulce, su aptitud para el gobierno de la casa, su talento, su honestidad, su repugnancia a los noviazgos, y a ella le ponderaba lo majo que era el primo, lo cumplido, generoso y decente, y por cierto que no decía nada de más." (Galdós 2003, 143).

Ángel Guerra está encantado de ver a Dulce casada con otro y apoya la idea de la madre. Pero a Dulce le cuesta resignarse. Después de la temporada de las borracheras, sigue una temporada en que Dulce desea volverse monja. Pero al final "el sentimiento de la realidad a todo se impuso", nos asegura el autor (Galdós 2003, 326). Dulce acaba casada con su primo.

III. Conclusiones

Galdós crea magníficos y amables retratos de prostitutas. Nunca juzga a estas mujeres, comprende y hace que el lector comprenda que ellas son víctimas de la sociedad. En las novelas contemporáneas de Galdós, las meretrices son capaces de generosidad y de sentimientos tiernos.

Los entresijos de la memoria de las prostitutas son impenetrables. Algunas de ellas, a pesar de prostituirse, están enamoradas de un hombre y apartan de su memoria el recuerdo de cualquier otro. Nada les gustaría más que poder compartir su vida con aquel hombre único y olvidarse de todos los demás.

Bibliografía

Blanco, A., Blanco Aguinaga, C. 1994. *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (pp. 9-45). Madrid: Cátedra.

Bergson, Henri. 2011. *Matière et mémoire*. Edición electrónica de Pierre Hidalgo. La Gaya Scienza. https://www.google.ro/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjQzvCp2eXbAhXDyaQKHX-qDOQQFggmMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ac-grenoble.fr%2FPhiloSophie%2Fold2%2Ffile%2Fbergson_matiere_et_memoire.pdf&usg=AOvVaw0f6lY1G0tFBiaLB8Ft11I- Consultado por última vez el 20 de junio de 2021.

Gonzálvez, I., SEVILLA, G. 2017. *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *Tristana* (pp. 9-106). Madrid: Cátedra.

Gullón, Germán. 2018. *Introducción*. En B. Pérez Galdós, *La desheredada* (pp. 9-46). Madrid: Cátedra.

Pérez Galdós, Benito. 2003. *Ángel Guerra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h1f5 Consultado por última vez el 10 de agosto de 2021.

Pérez Galdós, Benito. 1992. *Fortunata y Jacinta*. I, II. Madrid: Cátedra.

Pérez Galdós, Benito. 2001. *Lo prohibido*. Madrid: Cátedra.

Pérez Galdós, Benito. 1945. *Prim*. En B. Pérez Galdós, *Obras completas, III*. Madrid: Aguilar.

Zambrano, María. 1989. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion.

DOI: 10.35923/QR.09.02.40

Cristina VARGA
(Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca / Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Memorias de la Covid-19. Terminología y memoria colectiva

Abstract: (Memories of Covid-19. Terminology and Collective Memory) In this article the aim is to analyse the social representations of the collective memory of the Covid-19 pandemic in the Romanian cultural space and the use of terminology in this context. For this purpose we will use the theoretical framework on collective memory described by Halbwachs (1925, 1950), Bartlett (1932), Assmann&Czaplicka (1995), Haas&Jodelet (1999), Jodelet (2000) and the examples on collective memory presented by Páez&Basabe (1993), Wiesel (1999), von Thadden (1999, 42-45; 2000, 4) and Páez (2007). With regard to the research on collective memory in the context of the pandemic, the works of Taylor (2019), Lefio&Berlagosky&Villarroel (2020, 30-36), Páez (2020), Moreras et al. (2021) and Peschanski (2020) have been taken into account. The starting hypothesis of this article is that the content of collective memory about the Covid-19 pandemic is expressed using Covid-19 terminology. However, the use of terminology to recall passed events lived by a community differs from the use of terminology by experts.

Keywords*: terminology, collective memory, collective forgetting, negationism, pandemics.*

Resumen: En el presente artículo pretendemos analizar las representaciones sociales de la memoria colectiva sobre la pandemia de Covid-19 en el espacio cultural rumano y el uso de la terminología en este contexto. Para ello utilizaremos el marco teórico sobre la memoria colectiva descrito por Halbwachs (1925, 1950), Bartlett (1932), Assmann&Czaplicka (1995), Haas&Jodelet (1999), Jodelet (2000) y los ejemplos sobre la memoria colectiva presentados por Páez&Basabe (1993), Wiesel (1999), von Thadden (1999, 42-45; 2000, 4) y Páez (2007). En cuanto a las investigaciones sobre la memoria colectiva en el contexto de la pandemia se han tenido en cuenta los trabajos de Taylor (2019), Lefio&Berlagosky&Villarroel (2020, 30-36), Páez (2020), Moreras et al. (2021) y Peschanski (2020). La hipótesis de partida de este artículo es que el contenido de la memoria colectiva sobre la pandemia de la Covid-19 se expresan usando la terminología de la Covid-19. Sin embargo, el uso de la terminología para recordar unos hechos vividos por una comunidad difiere del uso que le dan los especialistas.

Palabras clave*: terminología, memoria colectiva, olvido colectivo, negacionismo, pandemia.*

Introducción

Empezando con el año 2019 la humanidad se está confrontando a una crisis de gravedad extrema que está afectando a todos los países. Se trata de la pandemia de la Covid-19 que, a pesar de estar siendo combatida por todos los medios durante dos años, sigue presente a nivel mundial. Dada la gravedad de este acontecimiento y su duración no es de extrañar que en varios países se inicia la investigación de las representaciones

de la Covid-19 en la memoria colectiva de varias comunidades nacionales (Lefio&Berlagosky&Villarroel 2020, 30-36).

En el presente artículo queremos analizar aspectos de la manera de recordar la pandemia de Covid-19 por los rumanos y del uso de la terminología que se hace en estos recuerdos. Para ello utilizaremos el marco teórico sobre la memoria colectiva descrito por Halbwachs (1925, 1950), Bartlett (1932), Assmann&Czaplicka (1995), Haas&Jodelet (1999), Jodelet (2000) y los ejemplos sobre la memoria colectiva presentados por Páez&Basabe (1993), Wiesel (1999), von Thadden (1999, 42-45; 2000, 4) y Páez (2007). En cuanto a las investigaciones sobre la memoria colectiva en el contexto de la pandemia se han tenido en cuenta los trabajos de Taylor (2019), Lefio&Berlagosky&Villarroel (2020, 30-36), Páez (2020), Moreras et al. (2021) y Peschanski (2020).

La hipótesis de partida de este artículo es que mientras la pandemia de la Covid-19 permanezca en la memoria colectiva, los recuerdos de los humanos que han vivido durante este periodo se expresarán usando la terminología de la Covid-19. Asimismo, el uso que le da una comunidad a la terminología no es el mismo que el uso que le dan los especialistas. Recordar una realidad impactante vivida por una comunidad humana impone un uso peculiar de la terminología, más subjetivo y menos científico. También, la finalidad de la comunicación del contenido de la memoria colectiva es la de evocar una experiencia vivida y no de transmitir conocimiento científico.

El objetivo de nuestra investigación es el análisis de las representaciones colectivas más relevantes para los rumanos en el contexto de la pandemia como aspectos que se han fijado en la memoria colectiva de una manera especifica a esta comunidad nacional.

El resultado de nuestro análisis nos permitirá observar algunas representaciones de la pandemia en la memoria colectiva en Rumania. Asimismo, nos permitirá observar en qué términos recuerdan los rumanos diferentes aspectos de la Covid-19. Desde el punto de vista terminológico, pretendemos hacer unas observaciones iniciales sobre la presencia de la terminología en la memoria colectiva. Dicho análisis nos revelará un empleo subjetivo de la terminología mucho más dinámico e inestable que no se encuentra en la comunicación científica.

El presente artículo, sin pretender ser exhaustivo, quiere llamar la atención sobre las representaciones sociales de la pandemia en la memoria colectiva en Rumania y el uso de la terminología en este contexto poco especializado.

La memoria colectiva. Marco teórico

Desde un punto de vista filosófico, la memoria es esencial para el ser humano, pero su funcionamiento dista mucho de ser perfecto. Según Ricoeur (1999, 28) la memoria presenta una paradoja en lo que concierne su fiabilidad y su credibilidad, ya que la cultura y la política de la memoria se fundan en la verdad. Defendiendo la tradición clásica greco-romana, Ricoeur considera como esencia de la memoria el

hecho de que: *"Le souvenir représente la présence d'une chose absente"* (Ricoeur 1999, 28).

En la misma línea, Wiesel (1999, 10) afirma que la memoria no es inclusiva sino selectiva y que es un tema que levanta numerosas preguntas en cuanto a su funcionamiento y a su papel en la vida de cada individuo. El autor percibe la memoria desde un punto de vista social: *"L'homme est défini par sa mémoire individuelle liée à la mémoire collective."* (Wiesel 1999, 10). Asimismo, en un discurso muy emotivo, el autor ilustra con ejemplos la memoria colectiva y su naturaleza inestable, ya que hechos históricos atroces de que se creía que nunca serán olvidados por la humanidad no solo han caído en el olvido, sino que hoy en día tienen que enfrentarse al negacionismo.

En el marco científico de la *psicología social*, diferentes teorías de la memoria (Haas&Jodelet 1999: 121-134) distinguen entre la *memoria individual* y la *memoria social* o la *memoria colectiva*. La base de estas teorías consiste en el hecho de que la memoria se construye en un contexto sociocultural que influye la manera en la que un individuo recuerda hechos pasados importantes y que la memoria individual está en permanente relación con la memoria colectiva y con las ideas que circulan entre los miembros de una comunidad.

Desde el punto de vista psicosocial, se considera como *memoria colectiva,* la memoria compartida por los miembros de una comunidad dada que constituye sus representaciones sociales a través de la comunicación (Haas&Jodelet 1999: 121-134). Un lugar relevante se le concede a la dimensión comunicativa de la memoria colectiva dado que la comunicación de las ideas dentro de una comunidad contribuye de manera esencial a la construcción de la memoria colectiva en relación con un acontecimiento significativo. Asimismo, se observa que la memoria colectiva tiene un efecto de uniformización y de armonización dentro de la comunidad, ya que ciertas ideas y puntos de vista acaban siendo aceptados por todos sus miembros incluso si de manera individual cada uno ha vivido dicho acontecimiento de manera diferente. Como resultado de esta uniformización, la memoria colectiva se transforma en un depósito de informaciones y de conocimiento para los miembros de una comunidad que han vivido en primera persona cierto acontecimiento significativo. En este caso, se "recuerda" un hecho histórico por el intermedio de los recuerdos de los otros miembros de la comunidad, vistos como testigos fidedignos.

Las bases del marco psicosociológico de la memoria colectiva han sido elaboradas por Maurice Halbwachs (1925, 1950, 2004) que inicia su investigación afirmando que cada recuerdo tiene un carácter social. Asimismo, el autor describe el mecanismo de funcionamiento de la memoria a través del concepto de "marcos de la memoria" (Halbwachs 1925) y establece una relación permanente entre la *memoria individual* y la memoria de los otros miembros de la comunidad que constituye la *memoria colectiva*.

Para que la memoria de los otros venga así a reforzar y completar la nuestra también hace falta, decíamos, que los recuerdos de esos grupos estén en relación con

los hechos que constituyen mi pasado. Cada uno de nosotros, en efecto, es miembro a la vez de varios grupos más o menos grandes. (Halbwachs 2004, p. 211)

Según el autor, los recuerdos pueden ser "recuperados" por los miembros de una comunidad a partir de diferentes puntos de referencia como el tiempo, el espacio y el lenguaje que forman las imágenes mentales. Dichas imágenes mentales y conceptos constituyen la estructura sobre la cual se construyen los recuerdos. Asimismo, uno de los méritos de Maurice Halbwachs es el de haber observado que la memoria no es inmutable. Ella puede cambiar en función de varios factores como el tiempo, el espacio o la composición del grupo "portador de la memoria colectiva". En cuanto a la pertenencia de un individuo a un grupo, Halbwachs (1925, 129) acentúa el carácter dinámico de la estructura de un grupo y afirma que un individuo participa en diferentes grupos al mismo tiempo. Dichos grupos presentan una gran variedad entre de la que se distinguen: grupos nacionales, regionales y locales (Halbwachs 1925, 129).

Sus investigaciones vienen completadas por (Haas& Jodelet 2000, 121-134) que estudian la situación en la cual la memoria colectiva de varios grupos se construye de manera diferente en relación con el mismo acontecimiento histórico y también la situación en la cual, dentro de un mismo grupo existen varias perspectivas sobre un acontecimiento. Por lo tanto, se puede afirmar que Halbwachs investiga y describe la memoria colectiva en un marco más general, considerando que una comunidad cuenta con una memoria única, mientras que Haas&Jodelet (2000, 130-132) introducen el término de "mémoires plurielles" ilustrando con ejemplos como dentro de una comunidad existen varios grupos cuyas memorias colectivas pueden ser puestas en evidencia o pueden ser olvidadas. En la misma línea se sitúa el estudio de Rudolph von Thadden (1999, 42-45 y 2000, 4) con sus artículos *Une histoire, deux mémoires* et *La France et l'Alemagne c'est une histoire deux mémoires* en los que analiza las diferencias entre las representaciones en la memoria colectiva de los franceses y de los alemanes de varios acontecimientos históricos como el Edicto de Nantes (1598) o la Segunda guerra mundial. Rudolph von Thadden también pone en evidencia que incluso si el pueblo alemán ha vivido la Segunda Guerra Mundial como una comunidad nacional, la memoria colectiva sobre este acontecimiento se ha construido de manera diferente en la posguerra en la República Democrática Alemana y en la República Federal de Alemania. Este ejemplo apoya las afirmaciones de Halbwachs (1925, 129) sobre el hecho de que cualquier cambio en el grupo "portador de memoria colectiva" puede influir sobre la construcción de las representaciones de la memoria colectiva del grupo.

Un aspecto relacionado con la *memoria colectiva* y muy poco estudiado, según Valerie Haas, es el *olvido colectivo* (Haas 2014, 5-9), una situación que se da en el caso en el cual un hecho histórico no se quiere recordar por una comunidad incluso si el hecho está conocido por todos sus miembros y ha entrado en la memoria colectiva. En el caso analizado por la autora, se puede observar como la memoria colectiva y la memoria institucional colaboran para la reconstrucción de la imagen de la ciudad de

Vichy en el intento de dejar caer en el olvido el recuerdo de unos hechos históricos difíciles de asumir por parte de la comunidad local (Haas 2002, 41).

La memoria colectiva y la pandemia

En general la memoria colectiva se investiga en relación con la historia, un campo donde abundan hechos históricos memorables cuya representación en la memoria colectiva puede perdurar por mucho tiempo. Además de hechos históricos como diferentes acontecimientos políticos o guerras, en la memoria colectiva de algunas comunidades existen recuerdos de acontecimientos extraordinarios. Asimismo, en Rumanía, un país muy poco asolado por terremotos significativos se recuerda "el terremoto" del 4 de marzo del 1977 en el cual murieron 1570 de personas y se perdieron 35.000 viviendas. En otros espacios culturales como por ejemplo Barcelona, está presente en la memoria colectiva "la gran nevada" del 1962. Son acontecimientos que una comunidad recuerda. Asimismo, en Europa se recuerdan epidemias y brotes de enfermedades que tuvieron lugar durante la historia.

En el contexto de la pandemia de coronavirus, investigaciones recientes ilustran como se construyen las representaciones sociales de la pandemia y como se recuerdan en la memoria colectiva. Lo que tiene de peculiar esta crisis médica es que constituye un acontecimiento que influye todas las existencias. Tal como afirma Maurice Halbwachs, este tipo de acontecimientos es muy escaso y queda grabado en la memoria colectiva de grandes comunidades humanas que se ven afectadas de manera importante: Hay acontecimientos nacionales que modifican al mismo tiempo todas las existencias. Son escasos. Sin embargo, pueden ofrecer a todos los miembros de un país algunos puntos de referencia en el tiempo. (Halbwachs 2004, 211)

Si Halbwachs se refiere a una comunidad nacional en su libro, la pandemia se constituye como un acontecimiento internacional muy grave que afecta a toda la humanidad. Manifiestamente, la reacción frente a la pandemia viene diferenciada en función de continente, de país o incluso de región por lo que asumimos, siguiendo el marco teórico descrito por Halbwachs (2004) y Haas&Jodelet (1999, 2000) que la memoria colectiva sobre la pandemia se construye de manera diferente en las comunidades nacionales, regionales y locales. También hay que asumir que existe en cierto grado una memoria colectiva de la humanidad y que la pandemia será recordada en ciertos aspectos de la misma manera por todos los humanos sin importar si viven en los EEUU, en la India, en Brasil o en Australia.

Incluso si existen pocos recursos científicos que investigan las pandemias, una fuente esencial por entender el impacto psicológico de la pandemia de coronavirus en la sociedad lo constituye el libro de Steven Taylor "The Psychology of Pandemics: Preparing For the Next Global Outbreak of Infectious Disease", publicado en 2019, solo pocos meses antes del inicio de la pandemia y que pretende describir la "psicología de las pandemias". El libro ofrece al investigador un análisis comprensivo del mecanismo de una pandemia y de los retos que enfrentan las instituciones políticas, administrativas y médicas en este contexto. El libro está enfocado en el análisis y en la

comprensión de las consecuencias psicológicas en el contexto de una pandemia. Asimismo, se explica el aumento de la vulnerabilidad psicológica de la población durante la pandemia, el aumento de la ansiedad, del miedo, del estrés y de la depresión en este contexto. (Tayler 2019, 49-53).

El autor relaciona estos malestares de naturaleza psicológica con la aparición de los disturbios, con las teorías de la conspiración y con el descubrimiento de curas milagrosas, reacciones muy presentes en numerosos países durante la pandemia de coronavirus.

Incluso si el autor no menciona la memoria colectiva, hace referencia al comportamiento de grupo y habla de grupos que comparten las mismas creencias e ideas sobre la Covid-19 y que actúan juntos en el nombre de dichas ideas. Como forma de prevenir todo malentendido concerniendo la pandemia, el autor recomienda una comunicación eficaz por parte de las autoridades políticas y médicas para la prevención de riesgos médicos. Dicha comunicación tendría que ser propiamente enfocada hacia diferentes grupos de personas teniendo en cuenta los aspectos culturales específicos para cada grupo. Desde el punto de vista psicológico, la comunicación entre las autoridades y la población tiene como finalidad el fomento de una actitud positiva hacia la higiene, los gestos barrera y hacia la vacunación.

Muy importante para la comprensión de la circulación de las ideas y sobre la construcción de las representaciones sociales en las redes sociales es el capítulo 8 (Tayler 2019, 69-78) en el que se explica el mecanismo de difusión de las ideas y creencias, pero también de los rumores y de los fake news en las redes sociales, un texto que nos permite entender mejor estas manifestaciones en el contexto de la Covid-19.

El tema de la memoria colectiva y de la pandemia se ha debatido en varios estudios como Páez (2020), Peschanski (2020), Celedón et al. (2020), Moreras et al. (2020) y Adams & Kopelman (2021) que ilustran la existencia de representaciones sociales sobre la pandemia en comunidades nacionales de varios países como: Francia, España, Chile y Reino Unido etc. Las representaciones en la memoria colectiva son bastante fáciles de investigar, ya que, como ilustran diferentes estudiosos (Adams & Kopelman 2021) la pandemia ha sido documentada por completo en línea con narrativa, testimonios, fotos y videos en todos los países. Solo queda, como en el caso del Reino Unido investigado por las dos autoras, darse cuenta de la importancia de coleccionar, organizar y preservar esta memoria colectiva y sus documentos.

Memorias de la pandemia

Dado el hecho de que la pandemia sigue vigente puede parecer extraño tener que recordarla. La verdad es que la memoria colectiva sobre la pandemia existe y cada vez es más visible en varias comunidades nacionales. La memoria colectiva sobre la pandemia se expresa en varias formas: espacios virtuales que almacenan los recuerdos personales que los ciudadanos quieren colgar en la red, espacios dedicados a la

pandemia en los museos o la publicación de libros de narrativa sobre la pandemia. A continuación, presentaremos algunos ejemplos por cada caso.

En lo que concierne los espacios virtuales que recogen los recuerdos de los ciudadanos, en España existen varias iniciativas de las que mencionamos solo dos. Se trata de una colección de datos conocida como "Memorias del Covid-19" y que se ha realizado por la Comunidad de Madrid con el propósito de salvaguardar y difundir la memoria colectiva sobre la pandemia.

Un segundo espacio virtual se ha puesto a disposición de los ciudadanos por parte de la Comunidad de Catalunya y bajo el nombre de "Memorias del confinamiento" (https://www.decidim.barcelona/assemblies/memoriesconfinament/f /3913/), recoge 107 testimonios (textos, fotos y videos) que se pueden consultar en línea. Iniciativas parecidas se encuentran en el Reino Unido donde *Historic England*, propone una colección de documentos colgados en la red por los ciudadanos y que muestran escenas de la vida durante la pandemia en Gran Bretaña (https://historicengland.org.uk/images-books/archive/collections /photographs/picturing-lockdown/). En Australia, *Momentuous* (https://moment ous.nma.gov.au/), un espacio virtual creado a la iniciativa del Museo Nacional de Australia comparte en el espacio público muestras de la memoria colectiva de la comunidad local. Lo que más impacta al consultar estos espacios virtuales es ver de primera mano las mismas escenas en varios países del mundo, ver cómo otros pueblos pasan por los mismos sufrimientos y aflicciones que nosotros y darse cuenta de que compartimos recuerdos similares sobre la pandemia.

En otros casos, museos como el *MUCEM (Museo de las civilizaciones de Europa y del Mediterráneo)* de Marsella han aceptado donaciones de objetos relacionados con la pandemia para ser expuestos en sus espacios como recordatorio de la pandemia del Covid-19. Según la cadena de televisión francesa *La Chaine Info* (https://www.lci.fr/society/video-des-musees-pour-se-rappeler-de-l-epidemie-de-covid-19-2177717.html) más de 600 objetos han sido donados por anónimos para la exposición.

Otra modalidad de recordar la pandemia es a través de la narrativa. Varios libros de recuerdos sobre la pandemia se han publicado recientemente, muchos de ellos son el resultado del trabajo colaborativo como, por ejemplo: *Des professionnels face à la pandémie* (Bergugnat 2021), *Nuevo coronavirus y buen gobierno. Memorias de la pandemia de COVID-19 en Perú* (Ulfe 2021) o *Memorias de la Covid-19. Relatos de la Fase 1* (Braier&Ancochea 2000).

Todas las modalidades mencionadas de recordar la pandemia certifican la presencia de una memoria colectiva en cada comunidad nacional.

En Rumanía, las representaciones colectivas de la pandemia comparten en general la experiencia internacional, pero también existen representaciones colectivas específicas. También se pueden identificar las mismas formas de materializar la memoria colectiva de la Covid-19: exposiciones de objetos relacionados con la pandemia, espacios virtuales donde compartir las experiencias y libros publicados sobre el tema de la Covid-19. Asimismo, durante el verano del 2020, bajo el nombre de *Identități Fragile – Muzeul Pandemiei* se organizó una exposición de objetos

relacionados con la pandemia de coronavirus procedentes de donaciones. La exposición ha sido organizada por *Rețeaua Națională a Muzeelor din România (La red nacional de los museos de Rumania)* y tiene como objetivo ilustrar la memoria colectiva sobre la pandemia en Rumania.

En cuanto a los espacios virtuales que recogen las experiencias de los ciudadanos rumanos sobre sus experiencias de la vida durante la pandemia, se puede observar que predomina la narrativa, ya que no se han encontrado hasta el presente espacios colaborativos en los cuáles se puedan colgar imágenes o videos. Consideramos este aspecto como un rasgo local específico junto con el hecho de que, si en otros países estos espacios de recolección de la memoria colectiva son organizados por las administraciones locales, en Rumanía son los ONG quienes los organizan. Es el caso de la colección de narrativa "Jurnale de pandemie: O vară cum n-am mai avut" (2020) que es el resultado de la colaboración de 13 miembros y reporteros de la comunidad virtual DOR (https://www.dor.ro/jurnale-de-pandemie-vara/). Cada uno relata una historia sobre la pandemia, sobre los retos y los miedos a los cuáles se han enfrentado.

En cuanto a otras formas de recordar la pandemia, a través de las fotos y los videos, estas modalidades existen, pero, de momento, se utilizan a nivel individual, cada usuario publica sus fotos/videos en sus cuentas en las redes sociales sin compartir el mismo espacio con una comunidad, lo que equivale más a una memoria individual que a una memoria colectiva.

Entre los libros que se han publicado sobre la pandemia en Rumania destacamos dos: *Povestirile unor şcolari zvăpăiaţi. Amintiri pandemice* (Stuparu 2020) y *Covid. Colivia noastră* (Șoitu 2020). El primer volumen es la expresión de una tendencia que se encuentra también en la narrativa en línea sobre la pandemia, se trata del intento de evasión de la realidad en un universo imaginario de la infancia donde las preocupaciones y los miedos sobre la pandemia no existen. El segundo volumen pretende recoger las impresiones sobre las primeras semanas de confinamiento en Rumanía de varios estudiosos y académicos. El libro reúne 50 testimonios de las primeras semanas de pandemia en Rumanía y anhela constituirse en un documento histórico sobre la pandemia.

A diferencia de otros países podemos observar que los testimonios sobre la pandemia en el volumen colectivo publicado en Rumanía no son escritos ni por médicos, ni por pacientes ni por los ciudadanos de a pie, sino por personas con cargos públicos, políticos, académicos o incluso religiosos. Algunos de ellos son personas polémicas en Rumanía por su actitud, comportamiento y opiniones expresadas en relación con la pandemia de la Covid-19. Por lo tanto, se puede afirmar que en cuanto a la memoria colectiva sobre la Covid-19, el volumen mencionado no ilustra de manera inequívoca la memoria colectiva de los rumanos.

Memoria colectiva y negacionismo de la Covid-19 en Rumania

Memoria colectiva

La memoria colectiva es un conjunto de recuerdos comunes para una comunidad que comparte una experiencia de vida. La memoria colectiva es subjetiva, imperfecta e inestable. El olvido colectivo interviene cada vez cuando un hecho o un detalle de un recuerdo no es útil o es demasiado duro de recordar.

Para fuentes de datos sobre la memoria colectiva en Rumanía el investigador debe acceder a las redes sociales, donde la gente comparte sus ideas, creencias y opiniones. Sin pretender a ser exhaustivos, en este apartado se mencionarán solo aspectos de la memoria colectiva que se han podido documentar hasta el presente. Dado que la pandemia no se ha acabado, creemos que la memoria colectiva sobre la Covid-19 seguirá desarrollándose y que en el futuro será necesario un análisis más sistemático.

El primer elemento de la memoria colectiva es el momento en el cual los primeros casos de infectados con "el virus de Wuhan" se identifican en Rumanía por primera vez, obligando al gobierno a tomar medidas que afectaran la vida de toda la población y creando una preocupación por una situación completamente desconocida.

La preocupación frente a una enfermedad mortal desconocida por la cual no existe cura es mayor en Rumanía que en otros países europeos, ya que en la memoria colectiva de los rumanos está muy presente el hecho de que el sistema médico no solamente es muy debilitado por décadas de negligencia por parte de las autoridades, sino que se conoce muy bien el hecho de que la mayoría de los médicos y del personal especializado han emigrado a otros países. Los escándalos de corrupción e incompetencia presentes en la prensa durante la última década han generado bastante desconfianza en el personal médico existente y en su capacidad de curar enfermedades, lo que aumentó incluso más la preocupación por los efectos del SARS-COV2. Si antes de la pandemia el hospital era considerado un lugar muy peligroso, la pandemia de la Covid-19 acentuó esta creencia. También es verdad que, dada la dedicación, la profesionalidad y el sacrificio de los médicos en muchas ciudades de Rumanía esta actitud ha sido desmentida, los médicos siendo considerados como los héroes de la pandemia por la población local.

Otro recuerdo colectivo de peso sobre el inicio de la pandemia en Rumanía es la obligación de cambiar costumbres de la vida cotidiana para respetar las restricciones impuestas por el gobierno. Sorprendentemente, parte de la población consideró los gestos barrera (mascarilla, desinfección de las manos y distancia social) como medidas innecesarias y exageradas. Nunca se ha conseguido imponer un comportamiento adecuado en la población existiendo numerosos conflictos causados por el rechazo de algunos de llevar mascarilla en transporte público. Más grave aún, la toma de la temperatura en la entrada de los centros comerciales, la cuarentena y el confinamiento han contribuido al desarrollo sin precedente de las teorías de la conspiración, lo que más adelante tuvo un impacto muy negativo sobre el proceso de vacunación, hoy en día Rumanía siendo uno de los países con un porcentaje de los más bajos de población vacunada de Europa.

Otro aspecto esencial para las familias durante la pandemia ha sido el fracaso del sistema escolar. Incluso si la Rumanía dispone de una red de conexiones a Internet de muy alta calidad, se observó que la conexión de alta velocidad estaba asegurada solo en el medio urbano. La mayoría de las familias estando en medio rural, el problema de la educación y de la formación de los alumnos durante la pandemia se hizo vigente de los primeros días de confinamiento. También la falta de equipos informáticos en las familias impidió que en las familias numerosas los niños pudieran seguir las clases a distancia. Los intentos fracasados del gobierno de proveer las escuelas y a las familias necesitadas con equipos informáticos contribuyeron al rechazo del modelo de las clases en línea que hoy en día se considera completamente inútil por la mayoría de los rumanos. A esta idea ha contribuido también la falta de preparación del profesorado, tanto del medio urbano como del medio rural para impartir clases en línea.

Uno de los aspectos que consideramos característicos de la memoria colectiva sobre la pandemia en Rumanía es que no se menciona nada sobre los problemas psicológicos (ansiedad, estrés, depresión etc.) que ha causado la pandemia. Existen estudios clínicos documentados sobre este tema y también se conoce el hecho de que el consumo de ansiolíticos a nivel mundial se ha disparado durante la pandemia, pero hasta el presente este tema no se ha debatido en el espacio público. También es de mencionar que existen guías de recomendaciones y documentos para informar al público sobre cómo actuar en caso de depresión, así como una línea telefónica de asistencia psicológica a nivel nacional. La información sigue inexistente en Rumanía en lo que concierne a los problemas psicológicos infantiles causados por la pandemia.

Otro aspecto característico de la memoria colectiva es la poca importancia que se atribuye a los problemas del trabajo. En la memoria colectiva solo queda registrada la transición al teletrabajo donde ha sido posible, el aumento del paro debido al cierre de los negocios del sector de la hostelería y la falta de personal en otros sectores del mercado laboral. A diferencia de otros países europeos, en Rumanía parece que este aspecto no es muy preocupante para la comunidad.

Negacionismo

Otro aspecto de la memoria colectiva más presente en Rumania que en otros países es la presencia masiva de las teorías de la conspiración y del negacionismo. Esta actitud de un segmento significativa de la población hacia informaciones de procedencia diferente que las fuentes oficiales se debe a la falta por parte de las autoridades de una comunicación eficaz, adaptada para cada categoría de ciudadanos.

La presencia de las ideas negacionistas en la memoria colectiva de la población rumana se puede observar en la comunicación en los espacios públicos de debate, en Internet, en la prensa e incluso en el parlamento. Varios disturbios han sido causados en Rumanía por los negacionistas que han manifestado en contra de la vacunación, en contra del certificado Covid digital o incluso en contra del uso de las mascarillas en los espacios públicos.

Entre las ideas más destacadas del negacionismo presentes en la memoria colectiva de una parte significativa de los rumanos son las siguientes: *la Covid-19 y el virus no existen, la Covid-19 no es una enfermedad tan peligrosa, ya que existen enfermedades con una tasa de mortalidad más alta, existen curas milagrosas para la Covid-19, las vacunas no son seguras, las vacunas pueden causar la Covid-19, las vacunas contienen un microchip, las vacunas modifican el ADN de la población, las vacunas pueden causar problemas de fertilidad*, solo para nombrar algunos ejemplos.

Incluso si la mayoría de las ideas no tienen lógica, existe una parte importante de la población que rechaza la vacuna por compartir dichas creencias.

El uso subjetivo de la terminología en la memoria colectiva

La memoria colectiva se expresa y se transmite a través del lenguaje. En el contexto de la pandemia, los recuerdos de una comunidad se expresan usando términos que pertenecen al campo de la Covid-19. Esta comunicación se realiza entre miembros de una comunidad que no tienen en general una formación médica y que comunican un contenido no-especializado con el fin de recordar las experiencias vividas por sus miembros durante la pandemia. Por lo tanto, el uso que hace una comunidad de la terminología es diferente del uso que le dan los especialistas, ya que el recuerdo solo pretende evocar un acontecimiento del pasado, no transmitir conocimiento especializado de manera precisa. Los miembros de la comunidad usarán con este propósito una terminología subjetiva. A diferencia de la comunicación entre los expertos virólogos, en la comunicación de los contenidos de la memoria colectiva no importan las relaciones jerárquicas que se establecen entre los diferentes conceptos del campo especializado de la Covid-19. Tampoco es importante conocer y utilizar todos los términos que pertenecen al campo de la pandemia. Incluso se pueden olvidar los términos que no son necesarios para comunicarse sobre un contenido de la memoria colectiva.

Por lo tanto, para la comunicación del contenido de la memoria colectiva se necesitan unos pocos términos que se emplean de manera muy flexible, en función de las necesidades comunicativas del momento y que serán olvidados y remplazados en la comunidad si el enfoque de la memoria colectiva cambia. Así pues, en la memoria colectiva está presente el momento del inicio de la pandemia, pero la comunidad no recuerda la terminología relacionada con la estructura del virus, o diferentes medicinas que se han empleado como tratamiento experimental en los primeros meses de la pandemia. De la misma manera, si al inicio de la pandemia solo se conocía un virus, la situación cambió cuando aparecieron numerosas variantes del mismo SARS-COV2. La memoria colectiva se adaptó incorporando *"la variante brasileña", "la variante sudafricana"* o *"la variante india"* para volver a adaptarse al uso de las denominaciones de *variantes alpha, beta, gamma, delta*. En el presente, las variantes que están presentes en la memoria colectiva son la variante *delta* y *ómicron*. Las denominaciones de todas las variantes del SARS-COV2 están registradas en los

glosarios especializados elaborados por el uso científico. Sin embargo, para la memoria colectiva dichas denominaciones han caído en el olvido porque ya no son útiles.

En la misma situación se encuentran todos los términos que se refieren a los efectos secundarios de las vacunas anti Covid-19. Como en la etapa de inicio de la campaña de vacunación la comunidad nacional estaba preocupada por los posibles efectos secundarios, los miembros de la comunidad conocían y utilizaban los términos que los designaban. Después de pasar casi sin problemas por una primera vacunación y después de una segunda vacunación el interés de la comunidad para los efectos secundarios ha disminuido de manera drástica. Por lo tanto, hoy en día, cuando se habla de la tercera dosis de la vacuna, la terminología de los efectos secundarios ya no existe en la memoria colectiva.

Conclusiones

En el presente artículo esperamos haber podido demostrar que existe una relación entre la terminología y la memoria colectiva en el contexto de la pandemia. La memoria colectiva, tanto como el olvido colectivo son mecanismos importantes en la comunicación de experiencias compartidas por una comunidad y el uso que se hace de la terminología es uno adaptado a las necesidades de comunicación del público general.

No consideramos nuestras observaciones sobre la terminología como completas, se trata solo de unas observaciones iniciales sobre la presencia y el empleo de la terminología en la memoria colectiva que serán analizados de manera más detallada en estudios posteriores.

Asimismo, esperamos haber podido ilustrar las formas en las que se recuerdan en la memoria colectiva de los rumanos los inicios de la pandemia y cuáles son las actitudes y las ideas específicas de nuestra comunidad nacional sobre la Covid-19. El hecho de que estos recuerdos se comparten entre los ciudadanos a través de las exposiciones, de los libros y de la narrativa sobre la pandemia ha sido sorprendente, ya que representan una materialización de la memoria colectiva que no esperábamos encontrar en el espacio cultural rumano.

Bibliografía

Adams, Tracy; Kopelman, Sara. 2021. *Remembering COVID-19: memory, crisis, and social media,* in Media, Culture & Society, 1–20, DOI: 10.1177/01634437211048377

Assmann, Jan, Czaplicka, Jhon. 1995. *Collective memory and cultural identity*, in New german critique, 1995, (65), p. 125-133.

Bartlett, Frederic Charles. 1932. *Remembering: A study in experimental and social psychology.* Cambridge University Press.

Bergugnat, Laurence. 2021. *Des professionnels face à la pandémie*, Nîmes: Champ social éditions.

Braier, Mario, Ancochea, Julio. 2020. *Memorias de la Covid-19. Relatos de la Fase 1*. Granada: Graficas Andalusí.

Chamorro, Sol, Moral, David, Tébar, Pilar, Solé, Ariadna. 2021. *Muerte colectiva y covid-19: Apuntes para el debate*, in Revista Andaluza de Antropología. 109-116. 10.12795/RAA.2021.19.06.

Haas, Valérie. 2014. *Une notion peu exploitée en psychologie sociale : l'oubli collectif*, in Canal Psy, 110, 2014, p. 5-9.

Haas, Valérie, Jodelet, Denise. 2000. *La mémoire, ses aspects sociaux et collectifs*, in N. Roussiau. *Psychologie sociale*, p. 121-134.

Haas, Valérie. 2002. *Approche psychosociale d'une reconstruction historique. Le cas vichyssois*, in Les cahiers Internationaux de Psychologie Sociale, Éd. de l'Université de Liège, 2002, 53, p. 32-45.

Halbwachs, Maurice. 2004, *La memoria colectiva, edición española*. Zaragoza. Presas Universitarias de Zaragoza. 192 p.

Halbwachs, Maurice, Les cadres sociaux de la mémoire. Paris. Librairie Félix Alcan, 1925.

Halbwachs, Maurice, *La mémoire collective*. Paris. P.U.F. 1950.

Jodelet, Denise, Haas, Valérie. 2019. *Mémoires et représentations sociales*, in F. Emiliani & A. Palmonari (Eds.), Repenser la théorie des représentations sociales (pp. 89-104). Paris. Editions des archives contemporaines.

Lefio Celedón, Á., Berlagosky Mora, F., Espinoza Villarroel, P. 2020. *Memoria colectiva, salud pública y epidemia por COVID-19 en Chile*, in *Revista Chilena de Salud Pública,* p. 30-36. doi: 10.5354/0719-5281.2020.60378

Moreras, J., Tarrès, S., Moral, D. ., Gil Tébar, P., Solé , A. . 2020. *Muerte colectiva y covid-19: apuntes para el debate: collective death and covid-19: notes for debate*. Revista Andaluza De Antropología, 1(19), 109–116.

Páez, Darío. 2007. *Memoria social y Colectiva Representaciones sociales de la historia*, in Psicología Social, Edition: first, Chapter: Memoria social y Colectiva Representaciones sociales de la historia Psicología, Publisher: McGraw Hill, Editors: en J.F. Morales, M. Moya, I Cuadrado.

Páez, Darío, Pérez, Juan A. 2020. *Social representations of COVID-19* (*Representaciones sociales del COVID-19*), International Journal of Social Psychology, 35: 3, 600-610, DOI: 10.1080/02134748.2020.1783852

Peschanski, Denis. *Tu crois qu'on s'en souviendra? Mémoire collective du Covid-19,* in Revue de neuropsychologie, vol. 12, no. 2, 2020, pp. 128-131.

Ricoeur, Paul. 1999. *Définition de la mémoire d'un point de vue philosophique*, in *Pourquoi se souvenir? : Actes du Forum International Mémoire et Histoire*. Unesco, 25 mars 1998. La Sorbonne, 26 mars 1998, Paris: Bernard Grasset, p. 28-32.

Stuparu, Anca. 2020. *Povestirile unor şcolari zvăpăiaţi. Amintiri pandemice*, București. Curtea Veche Publishing. 132 p.

Șoitu, Laurentiu (coord.). 2020. *Covid. Colivia noastră*, București: Institutul European, p 360.

Taylor, Steven. 2019. *The Psychology of Pandemics*. Cambridge. Cambridge Scholar Publishing.

Thadden, Rudolf von. 1999. *France et Allemagne une histoire, deux mémoires*, in Pourquoi se souvenir?, de Académie Universelle des Cultures, Paris: Bernard Grasset, 1999, p. 42-45.

Thadden, Rudolf von. 2000. *La France et l'Allemagne, c'est une histoire, deux mémoires*, in Le Monde, 10, juin 2000, p. 4.

Ulfe, María Eugenia. 2021. *Nuevo Coronavirus Y Buen Gobierno. Memorias De La Pandemia De COVID-19 En Perú.* Por: Edilberto Jiménez». Argumentos 2 (1), 101-4. https://doi.org/10.46476/ra.v2i1.110.

Varga, Cristina. 2020. Glosar multilingv de termeni din domeniul COVID-19. URL: http://2019.iplv.fr/Varga/covid/

Wiesel, Ellie. 1999. *Préface*, in Pourquoi se souvenir? : Actes du Forum International Mémoire et Histoire. Unesco, 25 mars 1998. La Sorbonne, 26 mars 1998, Paris: Bernard Grasset, 1999.

Recenzii

Reviews

DOI: 10.35923/QR.09.02.41

Sur les formes rhizomiques du vers

Ildikó SZILÁGYI, *Formes, tendances et méthodes d'analyse dans la poésie française moderne et contemporaine*, Debrecen University Press, 2021/SRD-Studia Romanica de Debrecen, Series Linguistica, fasc. XIII, 247 p., ISSN 1588-6492 ; ISBN 978-963-318-975-7.

Écrire sur la versification c'est un acte de courage de nos jours, parce qu'il est autant difficile qu'audacieux, chronophage et minutieux à la fois. Ildikó Szilágyi, enseignante-chercheuse à l'Université de Debrecen, le fait pourtant ; et, en plus, avec du succès. Si on peut paraphraser le titre de Théodore de Banville, alors l'ouvrage de la professeure hongroise pourrait s'intituler : [*Petit*] *Traité de versification française et francophone*. Et pour cause. Elle fixe avec clarté le but de son entreprise : « […] rendre compte de la diversité et de la vitalité des formes et tendances présentes dans la poésie française moderne et contemporaine » (p. 210) ; elle continue dans le même esprit d'éclaireur dans l'organisation de son tome. Du point de vue de la structure, l'ouvrage est tripartite et va en progression : de la forme poétique décrite (la première partie : *Nouveaux genres poétiques* ; *Retour au vers*), l'ouvrage passe par de différents types d'analyses (métrico-métrique[1], rythmique, des rimes, syntaxique, typographique) et finit par appliquer ces démarches de versification dans la traduction des poèmes. Il nous semble que les deux chapitres (*Les traductions poétiques et le renouvellement formel en France* ; *Questions de forme et de genre en traduction poétique*), formant la partie dédiée à la traduction poétique, sont le corolaire de l'entreprise par l'intérêt particulier accordé à la façon de rendre le texte poétique français en langue hongroise, selon la théorie détaillée et expliquée jusqu'à ce point. Ici, dans le troisième volet, Ildikó Szilágyi montre son visage de traductologue lorsqu'elle se dévoile par des exemples bien sélectionnés, choisis de la poésie de l'Oulipo (p. 205-208), et par des commentaires de traduction bien argumentés qui poursuivent les pas de l'auteur dans les coulisses du traducteur. L'ouvrage suit la logique de la démarche descriptive qui consiste à détailler les formes poétiques et à nommer les tendances actuelles dans la poésie contemporaine, suivie par la démarche méthodique, qui consiste à analyser les formes décrites dans la première partie.

Dans le chapitre dédié à la ballade et au rondel, Ildikó Szilágyi s'arrête sur la poésie française contemporaine qui cultive des poèmes à forme fixe d'origine médiévale. Elle insiste également sur le refrain d'héritage médiéval dont le rondel, le rondeau et le triolet. « Des formes poétiques contraignantes ? rien de plus créatif ! »

[1] Il s'agit de la méthode distributionnelle détaillée dans l'ouvrage de Jean-Michel Gouvard, *Critique du vers,* paru en 2000 chez Honoré Champion.

(p.98-110). L'Amérique, cultive-t-elle le sonnet ? cela pourrait être un défi lancé par l'auteure : ce n'est pas par hasard qu'elle donne une réponse oblique, par l'intermédiaire du sonnet canadien et de ses formes cultivées au XX^{e} siècle, grâce au modèle français de la Renaissance (p. 93). Elle s'attarde longuement et minutieusement sur le sonnet d'Émile Nelligan, en guise d'exemple. Quand l'auteure analyse les poèmes à formes fixes, elle offre également une perspective historisante, permettant de suivre les étapes de leur devenir et de leur succès le long des siècles et une explication pour leur polyvalence esthétique et formelle. Si nous est permis d'exprimer une préférence subjective dans un compte rendu, alors nous avouons que c'est notre partie favorite de cet ouvrage : ici, l'auteure trouve le juste équilibre entre l'information (dans le domaine de la théorie littéraire) et la formation (dans la pratique et dans l'exercice de la versification).

L'auteure aime également à insérer des choses incitant la curiosité et, par cela, elle glisse des nuances de doute, à petites doses : l'Amérique et le sonnet ; les rimes acrobatiques ; l'écriture du quotidien et le choix d'une ancienne forme poétique de grand prestige sont-ils compatibles ? (p. 97). Toujours provocante est la fine remarque faite à la page 132, à laquelle nous souscrivons : « Il n'est certainement pas un hasard que, dans un poème qui parle de l'amour homosexuel, la syllabe < - cu > soit mis en sixième position, donc accentuée. »

Mettons en lumière les points forts du livre :

L'auteure combine les renseignements de paralittérature, à savoir les jalons d'histoire littéraire, avec l'analyse textuelle dense, bien conduite dans une démonstration soutenant la géométrie des vers et/ou des rimes, la musicalité (où le cas se présente) des mots en rimes internes et la cadence du rythme.

L'ouvrage se donne pour but de balayer plus de neuf cents siècles de poésie française, ce qui est un but bien audacieux, à la portée des élus. Des critiques élus.

Le livre illustre la liaison (jamais *dangereuse !*) entre la linguistique (par sa branche stylistique) et l'histoire littéraire : il s'intéresse autant aux pratiques qu'aux expériences poétiques et langagières menées en France et dans les pays francophones.

Les exemples littéraires sont illustratifs pour les phénomènes (poétique, linguistique ou langagier) en discussion, à savoir la théorie est confirmée par l'exercice pratique, suivant le procédé inductif.

Mentionner les points améliorables de l'ouvrage c'est équilibrer la perspective :

Une bibliographie vaste où, malheureusement pas tous les titres, sans doute, significatifs dans l'étude de la versification, ne sont traduits en français.

La troisième partie de l'ouvrage, par le choix des traductions uniquement hongroises, est utile surtout aux connaisseurs de cette langue, et, par cela, sa sphère d'efficacité est limitée. Si les exemples en questions avaient été doublés ou triplés par une autre langue romane et /ou anglo-saxonne, le livre de la chercheuse de l'Université de Debrecen aurait été beaucoup plus influent.

L'ouvrage sur la versification de Madame Ildikó Szilágyi est un instrument de travail indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'étude détaillée de la poésie dans

leur but de perfectionnement ; c'est un truchement bien clair et nécessaire à tout approfondissement de la technique poétique. Inclure cet ouvrage dans la bibliographie obligatoire de tout cours universitaire portant sur la versification c'est beaucoup aider les étudiants dans leur formation propédeutique dans le domaine de la technique du vers.

Ramona MALITA
(Université de l'Ouest de Timişoara)

DOI: 10.35923/QR.09.02.42

En torno a las lenguas romances

Romanica 31. *Normă şi uz în limbile romanice actuale/Norma i ús a les llengües romàniques actuals/Norme et usage dans les langues romanes actuelles/Norma ed uso nelle lingue romanze attuali/Norma e uso nas línguas românicas atuais/Norma y uso en las lenguas románicas actuales*. Editori: Alexandra Cuniţă şi Coman Lupu. Editura Universităţii din Bucureşti, 2020, 214 p. ISBN 978-606-16-1183-6.

La colección Romanica/2020 publica 10 artículos en 6 lenguas románicas: catalán, español, francés, italiano, portugués, rumano. Se trata de una colección iniciada por Coman Lupu y del número 31, coordinado por las profesoras Adriana Ciama, Anamaria Gebăila, Maria Antonia Martínez Linares, Giada Mattarucco.

El artículo de Vicent Beltran y Pere Navarro, *Un tast de dialectología catalana*, es un estudio de la lingüística de variación en el que los autores destacan tres parámetros que determinan y caracterizan la variación dialectal del catalán: las variaciones geográficas y territoriales, el eje diacrónico, los parámetros políticos y administrativos. Según la división dialectal propuesta por Joan Veny, citado por los autores, los bloques del catalán oriental y occidental se dividen en 6 dialectos y 17 subdialectos y hablas regionales. Se esboza una aproximación práctica a la historia del catalán, a su vocalismo y consonantismo, a su léxico.

Sigue, en orden alfabético según el nombre de los autores, el estudio contrastivo de Carmen Candale, *Particularidades léxicas de la comunicación mediada por el ordenador de los jóvenes españoles y rumanos*, donde se analizan los principales rasgos de este tipo de comunicación: creación de palabras y expresiones, influencia de otros idiomas (el inglés y el español), lo coloquial y lo rutinario, unidades léxicas y expresiones relevantes identificadas en el ámbito electrónico. Las áreas temáticas y los campos semánticos recurrentes en las conversaciones de los jóvenes españoles en plataformas como Facebook, Instagram y Twitter se refieren a gustos, aficiones, intereses como la naturaleza, el deporte, la música, los viajes, las fotos, las series, los videojuegos, la tecnología, los animales, los estudios, la comida, el amor, el afecto, etc., mientras que en los jóvenes internautas rumanos destacan temas como la economía rumana, la vida estudiantil, el alquiler y demás temas abordados por los españoles. En este estudio se analiza también el empleo de frases hechas, estructuras estereotipadas, fórmulas rutinarias, psico-sociales y asertivas. Además de los campos léxicos analizados, las observaciones de la autora se centran también en el uso de los acortamientos (*Bb*, *tb*; *bn*, *u*) resultados de la tendencia de comodidad y de la ley del menor esfuerzo: truncamientos (*compi*, *peli*; *profu'*, *mate*) acrónimos y siglas (*tek*, *pc*; *IT*, *S.F.-uri*). Hay tres apartados dedicados a la creación de nuevos significados, a las unidades léxicas propias del ámbito electrónico y a las palabras comodín (o *verba*

omnibus). Además de la tendencia a la originalidad e innovación, la autora destaca la pobreza léxica de la expresión electrónica originada por las fórmulas rutinarias y los coloquialismos.

Maria Candea, en su artículo *Accents et styles de prononciation au prisme de la norme du français*, indaga los más recientes estudios de sociofonética acerca de la percepción de los acentos, destaca y comenta algunas tendencias y variedades de pronunciación.

Norma ca resursă discursivă es el título del trabajo de Alexandra Cuniţă, en el cual se contesta a varias cuestiones con respecto a las descripciones del rumano existentes en los trabajos de carácter académico, a las distinciones entre lengua y sus realizaciones colectivas e individuales, entre la lengua, su uso, la norma y la regla. La autora se propone también investigar si hay una norma única o una diversidad de normas impuestas por la multitud de géneros discursivos en los que se realiza la comunicación en la sociedad actual.

La contribución de Angela Ferrari a este volumen colectivo, basada en una metodología *corpus-based,* se titula *Note sull'uso della virgola con le subordinate circonstanziali in italiano e in francese nella scrittura giornalistica online* y se centra en el uso de la coma en el caso de las subordinadas causales en italiano y en francés introducidas por los conectores *perché/parce que*, las subordinadas de tiempo con los conectores *quando/quand* y las concesivas precedidas por *anche se/même si*.

Las observaciones puntuales de Coman Lupu en su artículo, *Discursul media în româna actuală,* pasan revista a los principales errores lingüísticos en la prensa televisiva y online en rumano y a la hibridación del estilo periodístico. Del corpus forman parte 49 fuentes (cadenas de televisión y páginas online) de las cuales se deduce, como consecuencia de la "batalla" para la audiencia, la tendencia hacia la espectacularización mediática y la tabloidización. El autor nota que la incultura lingüística se comporta como un virus que actúa con mucha facilidad, contaminando a los utilizadores de la prensa televisiva y online. Cita también a autores de gramáticas que señalan la tendencia al uso repetido de clichés que confieren al discurso periodístico un carácter inexpresivo. Enumera desviaciones de la norma literaria que molestan al público culto y ordena las muestras del corpus selectivo en varios grupos, según los tipos de errores: 1. errores de ortografía, descuido en la expresión oral/escrita; 2. errores fonéticos; 3. errores gramaticales; 4. errores de léxico y semántica. Notamos, además del peligro del infoentretenimiento que se apoya en la información banalizada, el peligro representado por algunas cadenas de televisión o noticias online que promueven el sensacionalismo para aumentar el rating de audiencias. A partir de este aspecto el autor elabora una clasificación basada en un inventario de 537 palabras compuestas ordenadas alfabéticamente entre las cuales se destacan las formadas por un sustantivo como *bomba, clave, fenómeno, gigante, impacto, leyenda, límite, megabomba, mamut, maratón, milagro, monstruo, record, símbolo, sorpresa.* Desde 2017 el autor registró más de 800 neologismos atestados en la prensa TV y online, la mayoría palabras compuestas *sustantivo + sustantivo*. No por últimos cabe señalar que

la composición tiene también aspectos positivos para el desarrollo del lenguaje periodístico después del año 2000, cuando se produjo el aumento del número de cadenas comerciales del mercado TV junto con el desarrollo de la prensa online.

Es muy interesante y útil el laborioso estudio de María Antonia Martínez Linares, *En torno al verbo* arrancar *y los límites del* diccionario, en el cual se analizan los usos y las acepciones con matices incoativos del verbo *arrancar* incluidos en obras lexicográficas como el DRAE, la base de datos CREA y el corpus CORPES.

Gilvan Müller de Oliveira destaca y analiza tres aspectos relacionados con el portugués en su artículo titulado *A norma brasileira da lingua portuguesa (NBLP). Alcance, Formaçao e Difusao*, mientras que Danielle Omer nos presenta, en un artículo titulado *La fin du masculin générique? Expériences et débats autor de l'écriture inclusive*, su análisis con respecto a los nombres femeninos de profesión, oficio, cargo, grado y título y sus comentarios acerca de las recomendaciones encontradas en algunos documentos para el uso de la escritura inclusiva.

Cierra el presente volumen colectivo el artículo descriptivo de Elena Pîrvu, *Sulla distribuzione e i valori dei pronomi personali italiani di terza persona*, en el cual se presenta el inventario de las formas tónicas y atonas de los pronombres personales de tercera persona, su distribución y sus valores.

El volumen *Norma y uso en las lenguas románicas actuales* constituye una obra de consulta muy actual, una fuente bibliográfica abundante de especial interés para los filólogos, ampliada cada año por la colección *Románica* de la Editorial de la Universidad de Bucarest. Aunque refleja diversidad de intereses temáticos propios a los romanistas y presenta estilos distintos de escritura, está cuidadosamente editado, con hermosas portadas, lo que contribuye favorablemente a la promoción de las lenguas románicas.

Luminiţa VLEJA,
Universitatea de Vest din Timişoara

Volum apărut cu sprijinul: